



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**El sistema de la *gaita antigua* del Litoral Atlántico
colombiano
y su interpretación a través de los *gaiteros* de San Jacinto:**

Diálogos con la modernidad

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN MÚSICA
CON ESPECIALIDAD EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA

LAURA CAROLINA FERNÁNDEZ RUEDA

DIRECTOR DE TESIS: DR. GONZALO CAMACHO DÍAZ



ENM
UNAM

MÉXICO, D. F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A toda la comunidad sanjacertera por brindarme su saber-hacer en la música de gaitas. A los músicos gaiteros, quienes han sido mi guía, inspiración y familia durante el largo recorrido de mi vida. Gracias infinitas por compartir el amor y la pasión que nos ofrece la música de gaitas.

Agradezco de manera muy especial a mi tutor Gonzalo Camacho por enseñarme el camino de la etnomusicología y recorrer junto a mi la travesía que significó el presente trabajo de investigación. Su excelente labor como pedagogo, investigador y músico iluminó el trayecto aquí recorrido. Gracias por los diálogos y debates, pues con ellos me estimuló a aguzar la argumentación de la presente tesis. Por todo lo anterior le estoy en deuda eterna.

También debo agradecer de manera muy especial a mi comité sinodal: Mtra. Lizette Alegre, Mtro. Alvaro Alcántara, Dra. Catherine Héau Lambert, Mtro. Egberto Bermúdez quienes con su lectura rigurosa, diálogo y debate enriquecieron este trabajo de investigación.

A mi esposo Carlos Eduardo Muñoz por apoyarme en tan dura faena, por su comprensión en las largas ausencias y su apoyo incondicional para conmigo. A mi padres, quienes han hecho posible mis sueños. Al primo Hernando Gómez y su compañera María Alma por su apoyo incondicional en el país que hoy es mi hogar, México.

Finalmente, agradecer a la UNAM institución que me abrió sus puertas e hizo posible a través de su apoyo económico mis estudios de maestría y la realización de esta tesis. Al grupo de personas maravillosas del posgrado en música: Dr. Roberto Kolb, coordinador del posgrado; Karla Bizuetto, Margarita Gómez y Jasmín Ocampo, secretarías del posgrado, gracias por su excelente trabajo.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
-------------------	---

PARTE I

Capítulo I

LLEGANDO A SAN JACINTO.....	30
-----------------------------	----

Capítulo II

LAS CULTURAS MUSICALES DE LA COSTA ATLÁNTICA

COLOMBIANA	41
------------------	----

2.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA.....	44
--	----

2.1. 1 El conjunto de <i>caña e' millo</i> o <i>pito atavesao (PA)</i>	46
2.1. 2 El conjunto de <i>gaita corta (GC)</i>	49
2.1. 3 El conjunto de <i>bandas (B)</i>	51
2.1. 4 El conjunto de <i>vallenato (V)</i>	53
2.1. 5 El conjunto de <i>sexteto (S)</i>	55
2.1. 6 El conjunto de <i>Arco musical (AM)</i> y El conjunto de <i>hojita de limón (HL)</i>	56
2.1. 7 El conjunto de los <i>cantos (C)</i>	58
2.1. 8 El conjunto de los <i>bailes cantados(BC)</i>	64
2.1. 9 El conjunto de <i>papayera (P)</i>	66
2.1. 10 El conjunto de <i>gaita larga (GL)</i>	68

2.2 RELACIONES DE SIMILITUD Y DIFERENCIA ENTRE SISTEMAS: DE LO ANTIGUO Y LO MODERNO.....	69
--	----

2.3 CONSIDERACIÓN CAPITULAR.....	84
----------------------------------	----

Capítulo III

LA GAITA MUEVE A TODO EL MUNDO.....	85
-------------------------------------	----

PARTE II

Capítulo IV

CONSTRUCCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS.....114

4.1 LAS GAITAS.....115

4.1.1 Descripción general del instrumento.....115

4.1.2 Construcción de las gaitas.....117

4.2 EL MARACÓN.....137

4.2.1 Descripción general del instrumento.....137

4.2.2 Construcción del maracón.....139

4.3 TAMBORES: *Alegre- Llamador*.....144

4.3.1 Descripción general.....144

4.3.2 Construcción de los tambores.....147

Capítulo V

DEL APRENDIZAJE Y LOS MÚSICOS.....156

5.1 LA INCORPORACIÓN DE LAS MUJERES.....166

5.2 LA MÚSICA COMO ESPACIO DE LUCHA Y PODER.....170

5.3 LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DE LA GAITAL.171

Capítulo VI

DE LOS SONES Y LA CREACIÓN.....176

6.1 DE LOS SONES.....176

6.2 DEL PROCESO DE CREACIÓN.....195

Capítulo VII

LAS OCASIONES MUSICALES.....200

7.1 FIESTAS LIGADAS AL CICLO DE VIDA DEL INDIVIDUO.....207

7.1.1 Bautizos de Muñecas.....208

7.1.2 Ocasiones fúnebres.....211

7.2 FESTIVIDADES RELIGIOSAS.....213

7.2.1 Semana Santa.....214

7.2.2 Pascua.....215

7.2.3 Navidad.....	216
7.2.4 Fiestas patronales y algunos santos.....	218
7.3 CALLES VESTIDAS.....	224
7.4 FIESTAS PATRIAS.....	228
7.5 CARNAVAL.....	230
7.6 RUEDA DE GAITAS.....	233
7.7 FIESTAS DE TOROS.....	235
7.8 PIQUERIA.....	238
7.9 RIÑA DE GALLOS.....	239
7.10 PARRANDA.....	241
7.11 FESTIVAL.....	246

Capítulo VIII

REFLEXIONES FINALES.....	249
---------------------------------	------------

CONCLUSIONES.....	274
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA.....	280
--	------------

ANEXO 1

EJEMPLOS DEL CAPÍTULO II :ILUSTRACIONES, AUDIO Y VIDEO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA.....	301
--	------------

ANEXO 2

TABLA DE MÚSICOS MAYORES EN TODA LA REGIÓN DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA.....	318
---	------------

ANEXO 3

SONES ANTIGUOS QUE EN LA ACTUALIDAD HAN SIDO REGISTRADOS CON LOS DERECHOS DE AUTOR.....	330
--	------------

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento del problema

Mi primer contacto con la música de *gaitas* fue en San Vicente de Chucurí, municipio del departamento de Santander, Colombia, a través del grupo *Chuana*. El grupo estaba integrado por jóvenes *chucureños*¹, quienes habían entrado en contacto con esta música por medio del grupo *Lumbalú* del municipio de Barrancabermeja (localidad perteneciente a la rivera del río Magdalena). Inicié mi aprendizaje por simple gusto musical y con un completo desconocimiento de la cultura en cuestión. Orientada por la experiencia del Grupo Chuana, en 1995 y a mis 14 años, empecé mi aprendizaje de la gaita hembra asistiendo a los festivales de gaita. El objetivo fue conocer esta cultura musical y en especial a los maestros que me pudieran enseñar a ejecutar el instrumento referido a la manera “tradicional”².

¹El término *chucureño* es una categorización *emic* que sirve para designar a una persona nacida en el municipio de San Vicente de Chucurí.

² En tanto al uso del concepto de “tradicional” debo decir que no comparto su uso, si bien, dado que los músicos constantemente hacen alusión a esta categoría se tomará aquí como término *emic*. “El debilitamiento del pensamiento esencialista que concebía lo ‘tradicional’ como la suma de atributos inmanentes que, visibles en ciertos individuos, expresaban el ‘ser del pueblo’, la diáspora migratoria de la población campesina, el gesto de la cultura occidental contemporánea de devorar todo aquello que a sus ojos aparece marcado como el signo de lo ‘raro’ y ‘extraño’, o las nuevas modalidades en que circula y se consume la llamada música tradicional [...], llevan a preguntarnos en qué medida dicho concepto sigue siendo adecuado para caracterizar y concentrar la extraordinaria complejidad y diversidad de expresiones musicales [...] el término ‘tradicional’ ha dejado de señalar un campo de debate y reflexión de las prácticas humanas, para constituirse en un dispositivo de poder [...] que atribuye un valor de intercambio a los individuos que realizan las acciones así designadas [...]” Alcántara, Álvaro “*Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’ tras...pero más mejor*”, en Híjar, Fernando, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/DGCP, 2009, pp. 237-249.

La *música de gaitas* se practica en las extensas sabanas de la costa Atlántica colombiana que comprenden los departamentos de Guajira, Magdalena, Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba y Cesar. La denominación refiere a una dotación instrumental caracterizada por el empleo de dos aerófonos con características particulares gaita hembra y gaita macho, que conforman un signo diacrítico de estas agrupaciones. Estos aerófonos se acompañan de los tambores³ *alegre*, *llamador*, *tambora* y de un idiófono: la *maraca*, la cual es tocada junto con la gaita macho, por un mismo músico. Además se suma un *cantaor* (cantante). Dicha agrupación se ha constituido en un emblema musical de Colombia y actualmente extiende su uso a otras regiones del país. Incluso ha rebasado las fronteras nacionales.

Aunque el estudio del origen de la gaita queda fuera en esta tesis, hay que señalar que para la gran mayoría de investigadores este instrumento es de origen prehispánico⁴. George List⁵ señala: “Sin duda alguna esta flauta es indígena. No he podido hallar ninguna prueba sólida de que este instrumento exista en el África o en Europa”⁶. Según List, la gaita tuvo como antecedentes el *kuizi*⁷ sigí (“macho”)

³ “El rasgo típico de estos tambores es el sistema de ligaduras con cuñas. Los tambores que se templan con este tipo de mecanismo se encuentran entre las poblaciones negras de muchas áreas de Latinoamérica” List, George “*El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas*”, *Revista musical chilena*, núm. 123/124, Facultad de ciencias y artes musicales y escénicas, Departamento de música, Universidad de Chile, Chile, 1973, p. 44.

⁴Entre ellos se encuentran: Convers, Leonor y Juan Sebastián Ochoa *Gaiteros y tamboleros. Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*, Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007; Abadía, Guillermo, *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Colombia: Editorial Banco popular, cuarta edición, volumen 112, 1983; Escobar, Luis “*La mezcla de indio y negro*” en *La música de Cartagena de Indias*, Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/mezcla.htm> [consultado el 6 de marzo de 2012].

⁵ Reconocido etnomusicólogo estadounidense.

⁶ List, George *Op. Cit.*, 1973.

⁷ Existen diversas escrituras de este instrumento, entre ellas : **Kuizi** en: Tayler, Donald *The music of some indian tribes of Colombia*, London: Ed. The British Institute of Recorded Sound, 1972, p. 120; List, George *Música y poesía de un pueblo colombiano*, Bogotá, Colombia: Editorial Presencia, 1994, p.23; Bermúdez, Egberto *Los instrumentos musicales en Colombia*, Bogotá, Colombia: Editorial Universidad nacional de Colombia, Colección popular, 1985, p. 23. **Kúisi** en: Abadía, Guillermo *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Colombia: Editorial Banco popular, cuarta edición, volumen 112, 1983, p. 242. **Kuisi** en: Escobar, Luis *La música*

y *kuizi bunci* (“hembra”) de los *kogi*, así como los correspondientes *súpe* o *suarras*, de los indígenas *cuna*⁸. El *kuizi* pasó a denominarse *gaita* (nombre español) al mezclarse la cultura indígena con las culturas española y africana que incursionaron en Colombia en la época de la colonización.

Ingresar al grupo de músicos que ejecutan la música de gaitas en el medio *costeño*⁹, como *cachaca*¹⁰, implicó la confrontación con ciertas reglas que me “impedían” interpretar la gaita hembra como un “auténtico gaitero”. Por ejemplo, el hecho mismo de ser mujer contravenía el canon, ya que por regla la música era interpretada por hombres. En la actualidad se pueden observar grupos mixtos y femeninos a diferencia del pasado, o de lo que se denomina como antiguo. Los conjuntos de gaita, según Jorge Morales, estaban compuestos exclusivamente por hombres¹¹. Varios músicos de gaita confirman este dato. Por esta misma razón, me di a la tarea de ejercitar una técnica corporal que facilitara la ejecución de dichos instrumentos, ya que las dotaciones eran diseñadas para hombres. Anteriormente, las gaitas eran más largas, y dicha longitud me impedía realizar el denominado “cambio de registro”. Mis brazos no alcanzaban la longitud del instrumento. De igual forma, las entonaciones de la gaita quedaban en registros muy graves, por tanto no se adecuaba a las voces femeninas. Asimismo, los tambores eran demasiado pesados por lo que se hacía difícil tocar caminando. En el caso del tambor alegre, se dificultaba levantar el instrumento para producir *bajoneos*¹².

precolombina, Editorial fundación universidad central, intergráficas, Bogotá: Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, 1985. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec15.htm> [consultado el 6 de marzo de 2012]. Utilizo **kuizi** pues siento que es la fuente más confiable ya que los tres autores que la utilizan son investigadores de gran trayectoria.

⁸Véase: List, George *Op. Cit.*, 1973, p. 45.

⁹ Término que se utiliza para nombrar a las personas de la región Caribe colombiana.

¹⁰ Modo con el cual se denomina a una persona que es del interior del país.

¹¹ Morales, Jorge “*Algunas consideraciones sobre caracterización de los conjuntos de gaita de la costa Atlántica de Colombia*”, *Revista colombiana de Antropología*, Vol. XXVII, Bogotá, Colombia, 1989, p.162.

¹²El *bajoneo* en el tambor alegre es un sonido que se produce al levantar el tambor con las dos piernas, golpeando con las manos la parte central del cuero.

Además de lo anterior, tuve que tomar en consideración que en la costa Atlántica tienen la creencia de que los músicos cachacos tocan “sin sabor”.

Experimentar la música en el canon que los músicos planteaban generó en mí una lucha interna que implicó un trabajo arduo, tanto en lo musical como en el psicológico. En parte para probarme que como mujer y cachaca podía llegar a tocar como un gaitero costeño. La asimetría entre hombres y mujeres me llevó a confrontar la oposición hombre vs. mujer en la práctica musical.

En mis primeros encuentros con la música de gaita acepté sin cuestionamientos todo el saber de la cultura costeña, incorporé como muchos cachacos, ajenos a la cultura, las categorías de esta música sin ningún tipo de reflexión ante ellas. Esto me permitió tener cierta aceptación en el grupo como intérprete. Si bien no como un músico costeño, sí en una posición distinta a la de un “cachaco normal”, pues al manejar sus discursos en los encuentros, al estar con ellos, se abrió un diálogo que possibilitó un gradual entendimiento.

Después de asistir al *Festival nacional de gaitas Francisco Llirene* (Ovejas¹³) conocí a Elber Manuel Álvarez Guzmán¹⁴. Gracias a él tuve mi primer encuentro con un *gaitero mayor*¹⁵, Jesús María Sayas¹⁶. Con este último aprendí algunos códigos de la práctica musical denominada “*gaita antigua*”. Fue al conocerlo que tuve interés por averiguar sobre otros gaiteros mayores, actualmente reconocidos como *viejos gaiteros* y representantes de la práctica denominada como “*gaita antigua*”. Entre ellos: Sixto Silgado (*Paíto*),¹⁷ Pedro Yepes Yepes (*Peyo Yepes*),¹⁸

¹³Municipio ubicado en el departamento de Sucre, Colombia.

¹⁴Intérprete de gaita larga y gaita corta, constructor y compositor. Actualmente vive en Sahagún, municipio de Córdoba.

¹⁵Concepto usado en esta tesis para referirse a los músicos de gaita que tienen una edad avanzada. En la actualidad, también se les denomina *viejos gaiteros*, como se señalará más adelante.

¹⁶Intérprete mayor de gaita larga, nace el 16 de enero de 1920, y muere el 26 de diciembre de 2009. Vivía en el caserío de Pita e' medio, ubicado en el municipio de San Onofre, Colombia.

¹⁷Intérprete mayor de gaita larga, nace en 1939 en el corregimiento de Flamenco en el departamento de Bolívar, Colombia; actualmente vive en las Islas del Rosario, Cartagena.

Antonio García (*Toño García*),¹⁹ Nicolás Hernández (*Nico*),²⁰ Eliecer Mejía²¹ y Mariano Julio.²²

Gracias a mis encuentros con músicos gaiteros jóvenes y mayores observé los cambios generacionales y me percaté de que se hablaba de dos tipos de música de gaita larga: la “*antigua*” y la “*moderna*”²³. La primera se ve como una práctica en “extinción” debido al fallecimiento en los últimos años de los gaiteros mayores. Estos actualmente son reconocidos y aceptados en la comunidad gaitera como modelos de la música de gaita larga antigua.

Debido al discurso sobre lo antiguo y lo moderno en los intérpretes de gaita larga y a los juicios estéticos derivados de él, sentía una pasión profunda por lo antiguo, casi al grado de rechazar el proceso de transformación natural en los sistemas musicales, aferrándome a una idea un tanto “folclorista” de que el pasado gaitero siempre fue mejor. Hoy día, gracias a la experiencia que me han brindado mis estudios de etnomusicología, mi aproximación a la música de gaita intenta la reflexión rigurosa de este sistema musical. Por ello, inicié una búsqueda etnográfica sobre qué estaba detrás de los discursos constantes sobre lo antiguo y lo moderno y el por qué de esta reiteración en la comunidad actual de gaiteros. En este sentido, he intentado colocarme en una posición distinta a la de ser sólo una intérprete de gaita, tomando en consideración ciertos enfoques de la etnomusicología.

¹⁸Intérprete mayor de *gaita larga*. Nació el 16 de marzo de 1924 en San Jacinto y falleció en el 2011 en este mismo municipio.

¹⁹Intérprete mayor de *gaita larga*. Nació el 16 de enero de 1930 en el corregimiento de las Mercedes, Bolívar, Colombia, actualmente vive en el municipio de San Jacinto.

²⁰Intérprete mayor de *gaita larga*. Nace el 5 de junio de 1933 en San Jacinto actualmente vive allí mismo.

²¹Intérprete mayor de *gaita larga*. El 11 de julio de 1919 nace en San Jacinto actualmente vive allí mismo.

²²Intérprete mayor de *gaita larga*. En la actualidad vive en el caserío de Pita e’ medio, ubicado en el municipio de San Onofre, Colombia.

²³De aquí en adelante, estos dos conceptos se emplean sin comillas y sin cursiva por ser usados durante toda la tesis.

En esta indagación pretendía esclarecer qué era para los gaiteros lo antiguo y lo moderno como categorías. Percibí una y otra vez que los músicos, en sus propios términos, marcaban una frontera entre el sistema de la gaita larga antigua y la moderna. Así, he intentado apoyarme en algunos trabajos teóricos para reflexionar sobre esas categorías, iniciando con el concepto de frontera que ha desarrollado la semiótica de la cultura. El lingüista Iuri Lotman define el concepto de *frontera* como: “un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera²⁴ y a la inversa”²⁵. La función de toda frontera según Lotman “se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles”²⁶. En este sentido, lo antiguo y lo moderno, podrían ser considerados como pertenecientes a dos entidades semióticas que establecen un contacto, en palabras de Lotman, conforman una frontera cultural. Estas dos entidades dialógicas establecen entre sí contactos semióticos que generan diversas asociaciones que ponen de manifiesto una unión entre dos espacios culturales distintos, esencia del mecanismo de frontera²⁷. En otras palabras, dos sistemas musicales de gaita que se encuentran y se intersectan, establecen entre sí un territorio de frontera, que los músicos perciben a través de una vivencia sonora y de un saber - hacer. Para los músicos de gaita esta frontera no es clara en tanto *continuum* y digitalización temporal. Es decir, la línea en el tiempo histórico para los gaiteros está borrosa en tanto fechas y periodos (dónde termina uno y dónde inicia otro), a diferencia de la clara percepción sonora que poseen frente a cómo debe sonar lo moderno o lo antiguo. Como consecuencia de lo anterior, “la frontera con un texto²⁸ ajeno siempre es un dominio de una intensiva formación de sentido”²⁹.

²⁴ Según Lotman la *semiosfera* se define como un gran sistema que se caracteriza por una serie de rasgos distintivos, un espacio semiótico donde confluyen un conjunto de distintos textos y lenguajes cerrados unos con respecto a otros. Lotman, Iuri *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, España: Ediciones Cátedra, 1996, p.10.

²⁵ *Ibidem*: 13.

²⁶ *Ibidem*: 14.

²⁷ *Ibidem*: 14, 15.

²⁸ “Además de la función comunicativa, el texto cumple también una función formadora de sentido, interviniendo en este caso no en calidad de embalaje pasivo de un sentido dado de antemano, sino

La construcción de estos significados por parte de los gaiteros ilumina las relaciones humanas con el pasado. Según Eric Hobsbawm³⁰ aquellas tradiciones que parecen o simulan ser antiguas, son a menudo recientes en su origen y a veces inventadas³¹. En este sentido y según el autor, se debe separar la tradición de la costumbre, en donde la primera impone prácticas fijas; y la segunda, no descarta la innovación y el cambio en un momento determinado³². Siguiendo este planteamiento, Hobsbawm, señala tres tipos superpuestos de tradiciones inventadas³³:

a) Las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad, y c) las que tiene como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento³⁴.

Con lo anterior, se podría pensar que el sistema de gaita larga como práctica musical gobernada por reglas aceptadas por los músicos y sus comunidades, toma como referencia el concepto de antiguo para imponer y legitimar la acción y el cimiento de la cohesión del grupo, tal y como lo señala Hobsbawm³⁵. Lo antiguo se distingue de lo moderno y se legitima por su “antigüedad”. Por lo que respecta a las reglas que gobiernan el sistema, es necesario que tengan un sentido compartido, es decir que exista una *permanencia social*:

como *generador de sentidos*” *Ibidem*: 60. Se refiere el autor a que el texto no es sólo una especie de almacén o recipiente pasivo de sentidos colocados en él desde afuera, sino que se constituye en un complejo dispositivo que guarda variados códigos y transforma /genera nuevos mensajes.

²⁹*Ibidem*: 17.

³⁰Reconocido historiador, nacido en Alejandría, Egipto.

³¹Hobsbawm, Eric *La invención de la tradición*, Barcelona, España: Editorial Crítica, 2002, p.7.

³²*Ibidem*: 8.

³³“El término <tradición inventada> se usa en un sentido amplio, pero no impreciso. Incluye tanto las <tradiciones> realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable [...] implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad en el pasado.” *Ibidem*: 7, 8.

³⁴*Ibidem*: 16.

³⁵*Ibidem*: 19.

Las pertenencias sociales, en general, implican la inclusión de las personas en una colectividad hacia la cual experimentan un sentimiento de lealtad. Esta inclusión supone, desde luego, la asunción de algún rol dentro de la colectividad considerada, pero implica sobre todo *compartir el complejo simbólico-cultural* que funge como emblema de la misma. En efecto, a partir de la interiorización de por lo menos algunos rasgos o elementos de dicho simbolismo, las personas se convierten en miembros de una colectividad y orientan recíprocamente sus propias actitudes adquiriendo la conciencia de una común pertenencia a una misma entidad social. Así entendida, la pertenencia comporta grados según la mayor o menor profundidad del involucramiento que puede ir del simple reconocimiento formal de la propia pertenencia al compromiso activo y militante[...]³⁶.

Asimismo, para que exista una permanencia social, atributo de la identidad individual, es necesario, según Giménez, la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales³⁷. En este sentido los músicos de gaita adscriben parte de su identidad a un colectivo:

Melucci construye el concepto de identidad colectiva – como categoría analítica- a partir de una teoría de la *acción colectiva*. Ésta se concibe como un conjunto de prácticas sociales que: a) involucran simultáneamente a cierto número de individuos o en un nivel más complejo- de grupos; b) exhiben características morfológicas similares en la contigüidad temporal y espacial; c) implican un campo de relaciones sociales, así como también d) la capacidad de la gente involucrada para conferir un sentido a lo que está haciendo o va a hacer³⁸.

Este colectivo de músicos de gaita larga, para constituirse y permanecer, debe mantener la cohesión y la lealtad, y con este fin negocian permanentemente sus discursos con todos los miembros³⁹. En la actualidad, el sistema musical de gaita larga está conformado por grupos de músicos que tratan de distinguirse unos a

³⁶ Giménez, Gilberto “Territorio, cultura e identidades: la región socio-cultural” en *Estudios sobre las culturas contemporáneas, Revista Época II*, Vol. V, Núm.9, Colima, 1999, pp. 34, 35.

³⁷ Giménez, Gilberto “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, Conferencia desarrollada en el instituto de investigaciones sociales de la UNAM en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> [consultado el 2 de septiembre de 2012], p. 10.

³⁸ Melucci en *Ibidem*: 16.

³⁹ *Ibidem*: 15.

otros, entre ellos: *Los viejos*, *Los Chapados a la antigua* y *Los jóvenes*⁴⁰. Los primeros son constituidos como la “*esencia*” de la música, sobre ellos se delega la sabiduría “original” y “auténtica” de la gaita. Los segundos construyen una legitimidad a través de *los viejos*, pero están en una lógica moderna. Los últimos, que también podríamos llamar modernos, aceptan el discurso de lo antiguo pues evidencian en *los viejos* una lógica sistémica diferente a la actual. Igualmente, se puede señalar que dentro de los últimos grupos (*chapados a la antigua* y *modernos*) hay una serie de grupos que mantienen ciertas posiciones diferenciadas dentro de este contínuum.

La música de gaitas ha trascendido el nivel local-regional, proyectándose a un ámbito nacional e internacional. Es considerada hoy como: “digna representante del folclor colombiano”, “herencia de las tres culturas de contenido ancestral”, “patrimonio nacional” y “el material más vivo y auténtico del patrimonio cultural de la región del Caribe colombiano y símbolo de autenticidad”, entre otras nociones. Estas representaciones sociales son reafirmadas diariamente por los festivales, concursos, conciertos nacionales y políticas del patrimonio cultural inmaterial, turismo cultural, gestión, protección y salvaguardia del patrimonio nacional, que contribuyen a la imposición de ideales del Estado-nación. Lo anterior, sumado a la migración de muchos de los músicos y a la promoción de esta música en la capital, ha llevado a que esta práctica musical haya sido adoptada por diversas regiones del interior del país. Además, en la última década, esta música ha tenido un gran auge en otros países, gracias a la fusión de la música de gaita con otros géneros musicales (rock, jazz, etc.) lo cual ha permitido que a través de los diversos grupos de fusión se haya difundido en un ámbito internacional. Asimismo, ha favorecido a su proyección internacional la gran publicidad de la música de gaita como *world music*⁴¹ y la difusión que se le ha

⁴⁰Conceptos con los cuales se autodenominan y denominan unos a otros los músicos de gaita larga para distinguirse.

⁴¹“Categoría de mercado musical [...] a través de la cual se mercadean a nivel global los sonidos de lo local” Ochoa, Ana María *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá, Colombia:

dado a esta música después del premio *grammy*⁴² otorgado al grupo *Los Gaiteros de San Jacinto*.

La comunidad de músicos de gaita dice que dentro del grupo denominado *los jóvenes* existen otras estratificaciones, entre ellas: *los músicos extranjeros*, *los músicos nacionales del interior* y *los músicos nacionales de la costa*. Con lo anterior podemos señalar que la diferenciación general entre grupos y subgrupos, se marca a través de los cortes generacionales entre músicos y las fronteras regionalistas. Finalmente, la categorización de grupos tiene que ver con un criterio de fronteras ya sean geográficas, musicales, regionales, que le permiten a la comunidad de músicos gaiteros marcar la distinción en diversos niveles. Siguiendo esta línea, los *jóvenes extranjeros* estarían en un nivel inferior en comparación con un músico nacional del interior y de la costa. *Los músicos nacionales del interior*, se encontrarían en un nivel menor que un músico nacional de la costa; *los músicos nacionales de la costa*, a su vez en un nivel inferior en relación con un músico *chapado a la antigua*. De igual manera, se puede decir que estas distinciones se reproducen en el grupo de los *chapados a la antigua*; pues no es lo mismo un extranjero que aprenda de un *viejo gaitero* a un cachaco o a un costeño.

Ahora bien, entre estos grupos existe un consenso discursivo entre lo antiguo y lo moderno. Todos legitiman la constitución de lo antiguo, además de establecer a los músicos *viejos*, como símbolos de un saber-hacer, lo que en el fondo es construir y generar un *capital simbólico*. Según Bourdieu se denomina capital a los recursos puestos en juego en los distintos campos: capital económico, capital cultural,

Editorial Norma, 2003, p.27. Para profundizar sobre el concepto y los efectos de la globalización en las músicas locales, Véase el libro mencionado.

⁴² “[...] El incremento del llamado ‘repertorio local o domestico’. En el nuevo orden internacional del trabajo, los textos locales aparecen como elemento crucial. Esta transformación se refleja cada vez más en una creciente controversia sobre el repertorio entre las catalogaciones de música en Estados Unidos que se manifiesta en una creciente tensión entre ‘lo latino’ y ‘lo latinoamericano’. Esta tensión entre lo latino y latinoamericano se refleja claramente en las polémicas en torno a los premios Grammy Latinos (creados en 2000) y señala las contradictorias corrientes entre transnacionalización de una música y su adaptación para un mercado global [...]” *Ibidem*: 53, 54.

capital social y capital simbólico⁴³. Gilberto Giménez señala sobre estos capitales: “En efecto, lejos de ser naturales o inherentes a la persona misma, tales propiedades sólo pueden existir en la medida en que sean reconocidas por los demás. Es decir, son formas de crédito otorgados a unos agentes por otros agentes⁴⁴.”

La paradoja que se vislumbra ante esta legitimación y recepción de capital es que los *músicos viejos*, símbolos del capital cultural a través de lo antiguo, en la actualidad se ven relegados con su música de gaita por el *pico*⁴⁵. No tiene un grupo fijo y sólo esperan a los músicos *jóvenes chapados a la antigua* que les ofrezcan un toque, esperando a los turistas interesados en la gaita, periodistas o investigadores, para recordar sus *sones*, vender sus instrumentos y compartir sus reminiscencias de lo que alguna vez fue la música de gaita. Ellos han adquirido un nuevo *modus vivendi* que no compensa el capital económico que ellos generan como capital simbólico, ya sea a los otros grupos de gaita (*jóvenes-chapados a la antigua, etc*) y a las mismas instituciones tanto públicas como privadas.

Lo anterior, pone en evidencia el impacto que tiene el contacto de dos sistemas musicales que hacen parte de lógicas diferentes. En nuestro caso, los constantes diálogos textuales de dos sistemas musicales: el antiguo y el moderno. En donde el primero, como sistema oral de la comunidad local-regional, ha tenido que negociar con el sistema actual, que viene más bien de los *mass media* y que propone a la música de gaita como un símbolo “folclórico” que produce un cierto capital cultural.

⁴³ Bourdieu, Pierre , “*Les trois états du capital culturel*”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 30, 1979, pp. 3-6; “*Le capital social*”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 31, 1980, pp. 2-3; *Choses dites*, París: Ed. de Minuit, 1987.

⁴⁴ Bourdieu en Giménez, Gilberto “*La sociología de Pierre Bourdieu*”. Conferencia desarrollada en el instituto de investigaciones sociales de la UNAM en: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf> [consultado el 2 de septiembre de 2012].

⁴⁵ Nombre con el que llaman el equipo de sonido en San Jacinto.

Con esta problemática, me di a la tarea de plantearme un estudio de caso. Si bien la música de gaita larga es una manifestación de diversos municipios, actualmente rebasa la región del litoral Atlántico difundándose al interior del país. Por criterio metodológico, en este trabajo se abordó la música de gaita larga en la población de San Jacinto. Seleccione esta localidad ya que su población posee una memoria colectiva significativa relacionada con las prácticas de la gaita antigua. La comunidad conserva un buen número de músicos gaiteros antiguos y es la cuna del grupo musical *Los gaiteros de San Jacinto* (iniciadores del movimiento moderno de la gaita larga en Colombia). Por lo anterior y por el hallazgo en la Universidad de Indiana, del archivo etnomusicológico de George List sobre ese grupo⁴⁶, decidí trabajar con esta comunidad como una matriz para comprender ¿a qué le llamaban o llaman gaita antigua? y aproximarme al proceso de estas prácticas musicales para entender cómo hemos llegado a la situación actual del sistema de gaita larga.

La revisión de las fuentes escritas, el trabajo etnográfico realizado con los gaiteros mayores y la comunidad *sanjacintera*, permite sistematizar un corpus de datos sobre una práctica musical para entenderla en el ahora. Lo anterior ayuda a generar un campo de investigación que nos lleva a comprender las culturas musicales llamadas *subalternas*, culturas que han sido víctimas de una exclusión histórica. Con esta premisa, la tesis pretende brindar una investigación de rigor que aporta datos a la sistematización de una práctica musical que ha sido estereotipada. Que permite observar las transformaciones y dar una aproximación al “sistema antiguo” desde la memoria de los músicos. Se construye así un documento que contribuye a la comprensión de la diversidad y la unidad del hombre musical. Pretende abrir caminos que permitan comprender la música de gaita a través de las similitudes y diferencias entre culturas como México, Venezuela, Panamá, e

⁴⁶ Fernández, Laura “Colecciones de música colombiana ‘George List’: 1964, 1965, 1968”, *Revista A contratiempo*, No 19, sesión Nuevas Manos, Bogotá, Colombia, 2012a. En: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=39295>[Consultado el 13 de septiembre de 2012].

inclusive España y África, regiones que compartieron por mucho tiempo saberes musicales por medio del Caribe. Finalmente, esta pesquisa pretende a través de la música encontrar un medio de percibir el mundo como lo menciona Jacques Attali⁴⁷:

La música es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo. Un útil de conocimiento [...] La música se presentará como originada en el homicidio ritual, del cual es un simulacro, forma menor de sacrificio y anunciadora del cambio [...] El saber occidental intenta, desde hace veinticinco siglos, ver el mundo. No ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha [...] hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas⁴⁸.

2. Pregunta eje

¿Qué se expresa y qué se disputa en el discurso constante de lo antiguo y lo moderno entre los gaiteros de San Jacinto?

3. Hipótesis

Las representaciones de los músicos de gaita sobre lo antiguo y lo moderno expresan una negociación constante entre procesos de legitimación/marginación de los músicos, construcción/desestructuración de una práctica musical, la resistencia/apropiación de un bien cultural. Expresan un vivir de la música entre fronteras, lo local y lo global, lo regional y lo nacional. Son expresiones que resultan del contacto de sistemas musicales, que a su vez generan una percepción

⁴⁷ Francés, economista y político.

⁴⁸ Attali, Jacques *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, España, Madrid: Editorial Siglo XXI, 1995, pp.11, 12, 13.

particular de los músicos acerca de la historia y del proceso de transformación de sus prácticas musicales.

Aproximación conceptual y metodológica

La presente investigación parte de una perspectiva sistémica basándose en algunos de los planteamientos desarrollados por la lingüística estructural y los postulados estructuralistas de Lévi- Strauss. Incorpora el concepto de sistema musical desarrollado por diversos investigadores⁴⁹, en particular la propuesta realizada por el etnomusicólogo mexicano Gonzalo Camacho. Finalmente, retoma los planteamientos desarrollados por la semiótica de la cultura específicamente los formulados por Iuri Lotman sobre la semiosfera, la frontera semiótica y el texto. Es importante destacar en palabras del etnomusicólogo Simha Arom, que la perspectiva sistémica, es un área de investigación teórica reciente. Por tanto, propone que sea vista como un intento de clarificación, donde la intención es servir de trampolín para la reflexión metodológica⁵⁰.

Según Ferdinand de Saussure, la materia de la lingüística está constituida por las manifestaciones del lenguaje humano. Subraya la necesidad de ubicarse desde el primer momento en el terreno de la lengua⁵¹ y tomarla como una norma de todas

⁴⁹ Ver: Arom, Simha “*Modelización y modelos en las músicas de Tradición oral*”, en: Francisco, Cruces, *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trota, pp. 203-232, 2001; Jáuregui, Jesús *El mariachi como elemento de un sistema folklórico*, en Jáuregui, Jesús, *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi- Strauss*, México: Editorial INI/FAL/CEMCA, pp. 93-121, 1986.

⁵⁰ Arom, Simha, *Op. Cit.*, 2001, p. 204.

⁵¹ “La lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos [...] La lengua, es una totalidad en sí y un principio de clasificación. En cuanto le damos el primer lugar entre los hechos del lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto

las otras manifestaciones del lenguaje⁵². En este sentido, plantea que la lengua es un sistema de signos, que dicho en sus palabras es: “un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical virtualmente existente [...] en los cerebros de un conjunto de individuos”⁵³. Por lo tanto, esta separación de la lengua y el habla, distancia lo social de lo individual, lo esencial de lo accesorio. La lengua es el producto que el individuo registra y el habla un acto individual de voluntad y de inteligencia⁵⁴. Para Saussure, ambos objetos están unidos: “la lengua es necesaria para que el habla sea inteligible y produzca todos sus efectos; pero el habla es necesaria para que la lengua se establezca; históricamente el hecho del habla precede siempre”⁵⁵.

Al igual que en los hechos lingüísticos, los hechos musicales son identificados en razón del rol que juegan en el sistema. El lenguaje y la música son un modo de expresión sonora⁵⁶. En otras palabras:

Lenguaje y música son dos ejemplos de una forma simbólica y es en su calidad de formas simbólicas que poseen un cierto número de propiedades comunes. Análisis de la música y análisis del lenguaje son, los dos, semiologías, lo que justifica los múltiples contactos [...] entre las dos disciplinas, contactos basados [...] en la existencia de una problemática común y en la fecundidad de una comparación sistemática.

Por otra parte, dos características importantes distinguen a la música del lenguaje, veamos:

- Mientras que la palabra transmite un contenido semántico, la música, desprovista de éste, constituye un sistema formal
- La palabra, con el fin de hacerse inteligible, debe ser unidimensional en el eje temporal (se hace difícil seguir el discurso de dos locutores hablando al mismo tiempo), mientras que la música –con excepción de la monodía – es

que no se presta a ninguna otra clasificación” Saussure, Ferdinand *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 1945, p.37.

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibidem*: 41.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibidem*: 46.

⁵⁶ Arom, Simha, *Op. Cit.*, 2001, p. 206.

multidimensional (diversas líneas melódicas o rítmicas se despliegan simultáneamente)⁵⁷.

Según Saussure, la lengua como tradición oral, es independiente de la escritura y son dos sistemas de signos distintos⁵⁸. Lo mismo podría señalarse para la música de tradición oral. Además constituyen sistemas inscritos en la memoria colectiva y es por ello que su continuidad depende del saber musical propio de la oralidad⁵⁹. En este sentido, y siguiendo los planteamientos de Roman Jakobson respecto a la obra folklórica, la música de tradición oral es una obra de creación colectiva, específica. El mismo autor señala:

[...] la existencia de una obra folklórica presupone un grupo que la acoja y sancione. En el estudio del folklore hay que tener siempre presente, como concepto fundamental, la censura preventiva de la comunidad. Usamos a propósito la expresión “preventiva”, pues la consideración de un hecho folklórico no se ocupa de los momentos anteriores a su nacimiento, ni de su “concepción”, ni de su vida embrionaria, sino del “nacimiento” del hecho folklórico como tal y de su destino ulterior⁶⁰.

Ahora bien, Ferdinand de Saussure preocupado por comprender los hechos de la lengua, distinguió un estado y una fase de la lengua: sincronía y diacronía “ es sincrónico todo lo que se refiere al aspecto estático de nuestra ciencia, y diacrónico todo lo que se relaciona con las evoluciones”⁶¹. Los métodos correspondientes difieren de dos maneras:

- a) La sincronía no conoce más que una perspectiva, la de los sujetos hablantes, y todo su método consiste en recoger su testimonio; para saber en qué medida una cosa es realidad será necesario y suficiente averiguar en qué medida existe para la conciencia de los sujetos hablantes. La lingüística diacrónica, por el contrario, debe distinguir dos perspectivas: la una prospectiva, que siga

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Saussure, Ferdinand, *Op Cit.*, 1945, p.52.

⁵⁹ Camacho, Gonzalo “*Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal*” en Híjar, Fernando, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/DGCP, 2009 pp. 32, 33.

⁶⁰ Jakobson, Roman *Ensayos de poética*, México: Editorial Fondo de cultura económica, 1977, p. 11.

⁶¹ Saussure, Ferdinand, *Op Cit.*, 1945, p. 107.

el curso del tiempo, la otra retrospectiva, que lo remonte: de ahí un desdoblamiento del método[...]

- b) Otra diferencia resulta de los límites del campo que abarca cada una de estas dos disciplinas. El estudio sincrónico no tiene por objeto todo cuanto es simultáneo, sino solamente el conjunto de hechos correspondientes a cada lengua; según lo requiere la necesidad, la separación irá hasta los dialectos y subdialectos [...] Por el contrario, la lingüística diacrónica no sólo necesita, sino que rechaza una especialización semejante; los términos que considera no pertenecen forzosamente a una misma lengua[...] Para justificar una relación entre dos formas basta que tengan entre sí un vínculo histórico por indirecto que sea⁶².

Para Saussure ambos son necesarios, pero indagará más en el aspecto sincrónico, siendo uno de sus más grandes aportes. Para nuestro caso, los conceptos de antiguo y moderno en la música de gaita larga, generan la necesidad de recurrir a un enfoque sincrónico, sin que con ello se elimine una exploración de las referencias del pasado para comprender este presente. Ya diría Lévi- Strauss hablando del parentesco que: “Aun la más elemental estructura de parentesco existe simultáneamente en el orden sincrónico y en el diacrónico.”⁶³. Este ir y venir constante genera un mayor conocimiento a partir de la profundización de los datos, lo cual lleva a una búsqueda continua de significados⁶⁴. Lo anterior permitirá observar las prácticas actuales vinculadas al sistema musical de gaita larga en San Jacinto, proporcionando ciertas etapas del sistema musical, a partir de los comentarios de los músicos, que sistematizados darán cierta coherencia a los significados contemporáneos de la gaita.

Ahora bien, la sistematización implica un proceso de observación e indagación persistente de los materiales. *Sistematizar* significa “grupalizar”. A través de la grupalización se rastrean los elementos comparables que permiten establecer

⁶² *Ibidem*: 115.

⁶³ Lévi- Strauss, Claude *Antropología estructural*, Barcelona: Editorial Paidós, 1995, p. 91.

⁶⁴ Entiéndase el significado como el sentido oculto de las cosas y el significante todo lo dado en una investigación empírica.

relaciones de oposición y semejanza verificables. Para nuestro caso, entenderemos por *sistema musical* el concepto desarrollado por Camacho:

Por sistema musical entendemos a un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad y semejanza se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones performativas, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con las otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo⁶⁵.

Este método parte de la diferencia entre relaciones, modelos y estructuras sociales. Las relaciones sociales se definen como: “la materia prima empleada para la construcción de los modelos que ponen de manifiesto la estructura social misma”⁶⁶. En cuanto a las estructuras Lévi- Strauss las define como los modelos contruidos de acuerdo a una realidad empírica⁶⁷, mencionando que para merecer el nombre de *estructura* deben cumplir 4 condiciones:

En primer lugar, una estructura presenta un carácter de sistema. Consiste en elementos tales que una modificación cualquiera en uno de ellos entraña una modificación en todos los demás. En segundo lugar, todo modelo pertenece a un grupo de transformaciones, cada una de las cuales corresponde a un modelo de la misma familia, de manera que el conjunto de estas transformaciones constituye un grupo de modelos. En tercer lugar, las propiedades antes indicadas permiten predecir de qué manera reaccionará el modelo, en caso de que uno de sus elementos se modifique. Finalmente, el modelo debe ser construido de tal manera que su funcionamiento pueda dar cuenta de todos los hechos observados⁶⁸.

Ahora bien, la estructura debe ser llena, totalizante, simple, rigurosa y rica en posibilidades de explicación⁶⁹. En cuanto a los modelos, los concibe como:

⁶⁵ Camacho, Gonzalo “*La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca*”, en Pérez, Ana Bella, *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007, pp. 166-180.

⁶⁶ Lévi- Strauss, Claude, *Op. Cit.*, 1995, p. 301.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Lévi- Strauss, Claude, *Op. Cit.*, 1995.

“sistemas de símbolos que resguardan propiedades características de la experiencia, pero que a diferencia de ésta tenemos el poder de manipular”⁷⁰.

Para analizar desde esta perspectiva metodológica se deben distinguir dos niveles: “la observación de los hechos y la elaboración de los métodos que permiten emplearlos para construir modelos y no se confunden nunca con la experimentación, por medio de los modelos mismos”⁷¹. Además de lo anterior, existe una alternancia de ritmo entre dos métodos: el deductivo y el empírico, con una oscilación constante entre la teoría y la observación⁷².

Entenderemos aquí el análisis de los sistemas musicales basados en 3 reglas:

1. Jamás deben ser interpretados en un solo nivel, no existe explicación privilegiada, pues todo sistema musical consiste en un establecimiento de relación entre varios niveles de explicación.
2. Un sistema musical jamás debe ser interpretado solo, sino en su relación con otros sistemas musicales que, tomados juntos, constituyen un grupo de transformación.
3. Un grupo de sistemas musicales nunca debe ser interpretado solo sino por referencia a) a otros sistemas musicales, b) a la etnografía de la sociedad de donde procede⁷³.

Para abordar la problemática planteada en esta tesis recurrimos al concepto de sistema. En nuestro caso, se considera que los señalamientos entre lo antiguo y lo moderno refieren a la percepción del sistema musical antiguo, como entidad semiótica en contacto con otra unidad semiótica que correspondería a lo moderno. Separamos los sistemas como herramienta heurística sin olvidar lo que señala Lotman:

⁷⁰ Lévi- Strauss, Claude *Antropología estructural. Mito sociedad humanidades*, Madrid, España: Editorial Siglo XXI, 2008, p. 66.

⁷¹ “Por experimentación sobre los modelos entiendo el conjunto de procedimientos que permiten saber cómo reacciona un modelo sometido a modificaciones o comparar dos modelos del mismo tipo o de tipos diferentes entre sí” Lévi- Strauss, Claude, *Op. Cit.*, 1995, p. 302.

⁷² Lévi- Strauss, Claude, *Op. Cit.*, 2008, p. 20.

⁷³ Adecuación del método para abordar el mito en Lévi- Strauss, Claude, *Op. Cit.*, 1995.

No existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum semiótico*, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*,[...] lo llamamos semiosfera⁷⁴.

Y por tanto, es en la semiosfera donde sólo son posibles “los procesos comunicativos y la producción de nueva información”⁷⁵. La semiosfera, tiene un espacio abstracto. Pero todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único que está caracterizado por una serie de rasgos distintivos: el *carácter delimitado* y la *irregularidad semiótica*⁷⁶. Por este carácter delimitado de la semiosfera respecto al espacio extrasemiótico que la rodea, es que surge uno de los conceptos fundamentales del carácter semióticamente delimitado el de *frontera*:

La frontera semiótica es la suma de los traductores - <<filtros>> bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. El <<carácter cerrado>> de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no semióticos. Así pues, los puntos de la frontera semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos de nuestro sistema [...] o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella⁷⁷.

Este diálogo que se da en la frontera supone la reciprocidad y la mutualidad en el intercambio de información, esta comunicación precede al lenguaje y lo genera. Este intercambio constante de textos⁷⁸ se realiza no sólo en cierta estructura

⁷⁴ Lotman, Iuri, *Op. Cit.*, 1996, p. 11.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibidem*: 12, 16.

⁷⁷ *Ibidem*: 12.

⁷⁸“El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar

semiótica sino en estructuras diversas, es decir, todo el sistema de intercambio de textos puede ser definido como un diálogo entre generadores de texto diversamente organizados, pero que se hallan en contacto⁷⁹. En palabras de Lotman: “Las esferas textuales cerradas forman un complejo sistema de mundos que se intersectan o que están jerárquicamente organizados, correlacionados sincrónica o diacrónicamente, y al intersecar las fronteras de éstos, los textos se transforman de manera nada trivial”⁸⁰.

Procedimiento metodológico y recursos de investigación:

De manera general se describen los procedimientos metodológicos y recursos de investigación:

Investigación documental: Se compilaron y revisaron diversos documentos bibliográficos, hemerográficos y fonográficos. Entre estos es de resaltar el hallazgo más importante para esta investigación, el trabajo de campo de George List en la costa Atlántica colombiana en los años de 1964, 1965 y 1968, correspondientes a los catálogos 65-291-F, 68-063-F, 69-145-F del centro de documentación de la Universidad de Indiana. Colecciones que contienen un respaldo de más de 90 fotografías de paisajes, instrumentos, ocasiones musicales y personas; además de más de 96 cintas análogas de audio⁸¹. Además se consultaron materiales bibliográficos acerca de los diversos sistemas musicales de la costa Atlántica colombiana (el sistema de la *caña e’ millo* o *pito atavesao*, el sistema de la *gaita corta*, el sistema de las *bandas*, el sistema del *vallenato*, el sistema del

los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado”. *Ibidem*: 56.

⁷⁹*Ibidem*: 18, 20, 30.

⁸⁰*Ibidem*: 37.

⁸¹Si desea saber más sobre estos catálogos se sugiere ir a: Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012^a.

sexteto, el sistema del *arco musical*, el sistema de los *cantos* y el sistema de los *bailes cantados*, *sistema de hojita de limón*, *el sistema de papayera* y el sistema *gaita larga*), profundizando en los documentos sobre la gaita larga y en especial de la gaita larga antigua. En lo que se refiere a esta última fue notoria la escasez de información en los libros, la mayor parte de esta información se encontró en el trabajo de campo. Cabe mencionar que se hizo una revisión hemerográfica general, de revistas y periódicos de la costa Atlántica colombiana, de los años 1914 hasta nuestros días sobre datos de la gaita antigua específicamente. Además del estudio de los textos que aportan al marco teórico de esta investigación.

Recursos digitales: Para esta tesis fueron muy importantes estos recursos, ya que por la distancia del lugar estudiado la consulta en los diversos sitios web, tanto de documentación como de audio, video y fotografía, fueron fundamentales. Además de las entrevistas realizadas a algunos músicos de gaita vía Facebook. Lo anterior facilitó la resolución de algunos interrogantes que surgieron luego de los trabajos de campo.

Trabajo de campo:

- Sistematización de los trabajos de campo realizados en los años: 2005, 2006 y 2007 en la regiones de San Onofre, Ovejas, San Jacinto e Islas del Rosario. Allí se pueden escuchar registros sonoros en lo que se refiere al aprendizaje de los diversos instrumentos de gaita, construcción y ocasiones performativas de la época, en especial las desarrolladas en los festivales de gaita realizados en San Jacinto y Ovejas.
- Registro audiovisual y en audio en los años 2011 y 2012 de: algunas ocasiones musicales, melodías, ritmos, y acompañamientos en diversos instrumentos, entrevistas etnográficas, la mayor parte sobre el discurso de lo antiguo y lo moderno y específicamente del sistema musical denominado antiguo.
- Análisis de los datos: Con base en los datos recopilados se confrontaron los

diversos materiales analizando las relaciones discursivas entre lo antiguo y lo moderno, en diferentes períodos históricos para finalmente comparar resultados.

6. Contenido de la tesis

Esta tesis surgió del interés por el discurso constante sobre lo *antiguo* y lo *moderno* en la música de gaita larga. La diferencia asociada a estos calificativos, muestra cómo lo *antiguo*, se convierte en una estrategia que legitima, deslegitima y reformula la práctica musical; pero que a su vez, inventa, renueva y articula los mecanismos, que permiten a esta práctica negociar entre dos lógicas sistémicas diferentes. Los músicos de gaita a través de estas evocaciones, evidencian su capacidad de abandonar, combinar y transformar el sistema musical para consolidarse en el presente.

La tesis esta compuesta de dos partes. La primera parte va desde el capítulo I hasta el capítulo III; y la segunda parte del capítulo IV hasta las conclusiones. El primer capítulo, corresponde a la ubicación geográfica de la investigación, San Jacinto. Aquí el lector podrá ubicar la comunidad como parte de una región geográfica. El segundo capítulo es una ventana al mundo de las culturas musicales de la costa Atlántica colombiana. A través de una descripción general de los grupos musicales se vislumbra un gran sistema. Este abanico de sistemas musicales distinguen la antinomia antiguo-moderno, permitiendo a partir del estudio general dar apertura al estudio particular del sistema musical de gaita larga. Finalmente, proporciona todos los conceptos básicos para la lectura de la tesis. En el tercer capítulo se aborda, de manera sintética, el sistema de gaita larga. Aquí se desarrollan los conceptos antiguo y moderno en esta práctica musical. En los capítulos IV, V, VI

y VII, se demuestra con detalle cómo se replica la distinción en lo antiguo y lo moderno en los siguientes elementos del sistema: La construcción de los instrumentos (capítulo IV), Del aprendizaje y los músicos (capítulo V), de los sones y la creación (capítulo VI) y las ocasiones musicales (capítulo VII). Las reflexiones finales o capítulo VIII, constituye un apartado donde se dialoga con algunos autores para comprender el fenómeno antiguo-moderno en la gaita y articula procesos históricos de lo anterior en tres ámbitos: local, regional y nacional.

CAPÍTULO I

LLEGANDO A SAN JACINTO



II. 1.1 San Jacinto 2011

A un año de ausencia de mi tierra natal y a 5 horas de vuelo, emprendí mi viaje cual etnógrafo inocente¹. Dada la premura del viaje, decidí llevar todo el equipo necesario para el trabajo de campo, el inconveniente, la aerolínea, pues sólo me permitía llevar 2 maletas de 21 kilos cada una. Realizar trabajo de campo en el

¹ Este capítulo está inspirado en el libro *el antropólogo inocente*. Barley, Nigel *El antropólogo inocente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1983.

exterior es una tarea compleja, sobre todo por la carga de equipos. Luego de pagar exceso de equipaje, tres horas de espera, y una laboriosa requisita por parte de migración, abordé el avión. Sentada en una silla del pasillo, observé un señor con guantes blancos caminando y requisando las gavetas del avión, además fijó su mirada inquisitiva en cada uno de los pasajeros. No me sorprendí mucho, pues como colombiana estas cosas me suelen suceder muy a menudo. Pasados 20 minutos, la azafata nos solicita bajar del avión junto con nuestras maletas de mano, algo no andaba bien. Al salir nos esperaban alrededor de 20 policías federales, cual *mano negra*² colombiana. Por orden nos fueron sentando y llamando, cada uno era requisado con una cinta especial transparente, la cual pegaban y despegaban de las maletas para analizar en una especie de computador. Allí, sin nada más que hacer, vivía mi propia película narco.

El vuelo a Colombia partió del aeropuerto Internacional Benito Juárez, a la 1: 35 de la mañana. Sentada nuevamente en el avión, llegaba a mi mente la melodía de aquella propaganda con fines turísticos promocionando nuestro país: “Vive Colombia viaja por ella”³.

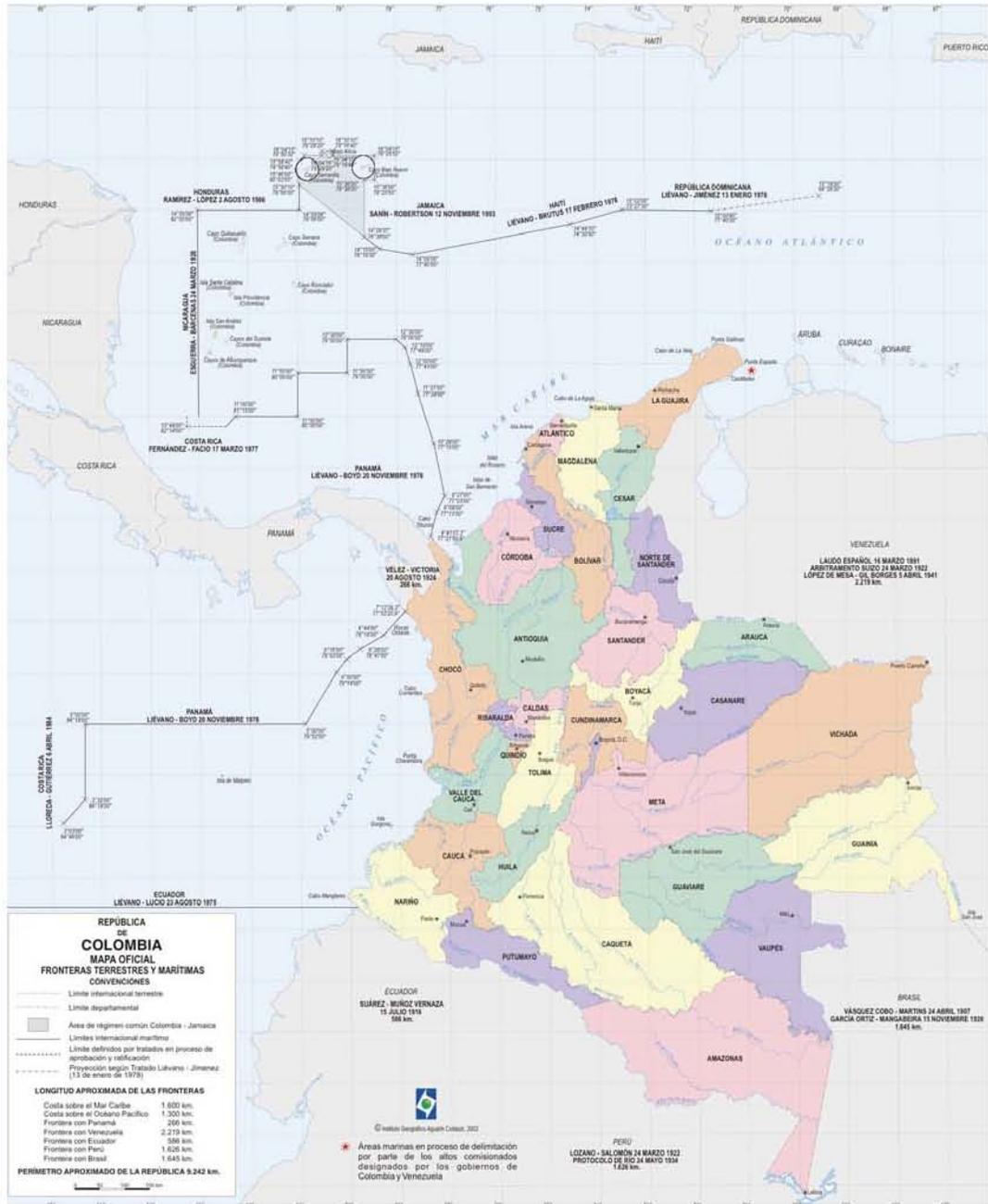
Mi patria Colombia, según el instituto geográfico Agustín Codazzi,⁴ tiene una superficie total de 2 070 408 km², repartidos en un área continental de 1 141 748 km² y un área marítima de 928 660 km², y limita con cinco países en sus fronteras

² Término utilizado en Colombia para referirse a un grupo de asesinos sin nombre. Véase: <http://www.semana.com/nacion/vuelve-mano-negra/159217-3.aspx> [consultado el 22 de agosto de 2012].

³ http://www.youtube.com/watch?v=grnPzO9_JBs [consultado el 22 de agosto de 2012].

⁴ “El Instituto Geográfico Agustín Codazzi, IGAC, es la entidad encargada de producir el mapa oficial y la cartografía básica de Colombia; elaborar el catastro nacional de la propiedad inmueble; realizar el inventario de las características de los suelos; adelantar investigaciones geográficas como apoyo al desarrollo territorial; capacitar y formar profesionales en tecnologías de información geográfica y coordinar la Infraestructura Colombiana de Datos Espaciales(ICDE)” en: http://www.igac.gov.co/wps/portal/igac/raiz/iniciohome/nuestraentidad!/ut/p/c5/dY7NcoIwFEafpQ_g3Ev8wW0wEAJawKpgNh1Qm4mEpEqnoz97bj2fMvzLQ5IeMzWv1rVP9rZ2kAFevZJBcCw_KPIoyJEkW7JLktjgpRAAIIz1zyeJTU0NaoYiFb90OAJm5IkmuwTD0XAVm1Fn_XsetHgoxnv1_WGc3enqthrwvkvHBrVfq02R55tinC7KvrHeU9znhcrh5eaj_nKcb9kiNuZvJXbhbV_8ulBMnx5f_QBHeY9ed4Ltt8Dyhb38zuvSQ/dl3/d3/L3dDb0EvUU5RTGtBISEvWUZSdndBISEvNI9BSUdPQ_kIxQTBHRIFMEILVTJWT0tIMjBBNw!!/ [consultado el 3 febrero de 2012].

territoriales; frontera con Panamá: 266 Km, frontera con Venezuela: 2 219 Km, frontera con Ecuador: 586 Km, frontera con Perú: 1 626 Km y frontera con Brasil: 1 645 km. Colombia es bañada por dos océanos: el mar Caribe con una extensión de 1 600 kilómetros y el Océano Pacífico por Occidente con 1 300 kilómetros.



II. 1.2 Mapa fronteras terrestres y marítimas de Colombia⁵

Este país se divide en regiones naturales⁶ según su clima, topografía, vegetación y suelos. A partir de esta regionalización se han construido fronteras imaginarias entre los territorios y las músicas de cada una de ellas, esto en parte ha contribuido al distanciamiento musical entre las culturas regionales colombianas, olvidando por completo la relación intrínseca que en ellas habita⁷.

A las 7 de la mañana estaba en Bogotá, capital de Colombia, con el frío que la caracteriza y sin un saco a la mano, pues sabiendo de antemano cómo era el clima, no pude introducir ni un pañuelo más en la maleta. Todo lo indispensable estaba ya organizado en los 3 equipajes de carga. A causa del retraso por el incidente, cual *reina del sur*⁸, tuve que rogarle a los de la aerolínea para que me dejaran pasar a tomar el vuelo que me llevaría a la ciudad de Santa Marta. Esto por cuestión de

⁵ http://190.254.22.44/mapas_de_colombia/IGAC/Oficial_F2004.pdf. [Consultado el 27 de agosto de 2011].

⁶ “La región Caribe comprende la parte septentrional del país. Su amplia extensión ofrece un aspecto físico muy diverso con variaciones notorias en su relieve y, como consecuencia en las condiciones climáticas. Observa importante desarrollo en las actividades agropecuaria, industrial, minera, turística y de transporte internacional. La región del Pacífico, ubicada al occidente del país abarca desde el Golfo de Urabá, al norte, hasta el valle del río Mira en la frontera con el Ecuador, está conformada en gran parte por una extensa llanura selvática, en donde predomina la humedad. La región Andina constituida por las cordilleras Occidental, Central y Oriental, presenta un conjunto de valles montañosos, mesetas y vertientes, dotadas de condiciones favorables que facilitan el desarrollo de las actividades económicas y culturales. Esta región concentra la mayor parte de la población y el mayor nivel socioeconómico. La región Amazónica, de aspecto piano en general, esta cubierta, en gran parte, por vegetación selvática surcada por grandes corrientes fluviales. Se encuentra en la parte sureste del país entre la cordillera Oriental, los límites con Brasil y Perú y los Llanos Orientales. La región de los Llanos Orientales u Orinoquía colombiana abarca las sierras planas y onduladas comprendidas entre la cordillera Oriental, los ríos Arauca, Meta y Orinoco y la región Amazónica. Esta constituida por extensas sabanas regadas por ríos afluentes del Orinoco, en donde la actividad agropecuaria se ha intensificado. La región insular de San Andrés y Providencia está conformada por las islas de San Andrés y Providencia y Santa Catalina, los bancos Alicia, Quitasueño, Serrana y Serranilla, el Bajo Nuevo y una serie de cayos entre los que se distinguen Roncador y Albuquerque. Todo este territorio está ubicado en el mar Caribe, al noroeste del área continental. Su mayor desarrollo lo observan los sectores del comercio y el turismo, este último atraído por la belleza de sus costas y del paisaje tropical” en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/colombia/eco1.htm> [consultado el 15 de agosto de 2012].

⁷ Se sugiere ver la propuesta planteada en esta tesis para la visión sistémica de las culturas musicales, en el caso particular de la zona atlántica colombiana el capítulo II.

⁸ Novela grabada en España, México y Colombia. Véase: <http://www.animalpolitico.com/2011/06/la-reina-del-sur-y-los-9-escandalos-que-provoco-en-mexico/> [consultado el 22 de agosto del 2012].

economía. Es increíble darse cuenta que el costo de un pasaje en avión, puede variar drásticamente de un departamento a otro. Elegí el más barato por supuesto, pues para ir a San Jacinto es mucho más corto el trayecto por Cartagena (capital del departamento de Bolívar) o Barranquilla (capital del departamento del Atlántico). De igual forma ya estaba en la costa, el clima sofocante y húmedo empezaba a hacer efecto en esta *cachaca de agua dulce*.

Ya en el terminal de transportes de la ciudad de Santa Marta, con un rico *milo* en mano (bebida refrescante de sabor a chocolate) y dos *deditos de queso* (una especie de fritura hecha de harina de trigo con queso en su interior), esperaba el bus que debía llegar a las 10 de la mañana, con la fe que identifica el colombiano: “todo puede ser mejor”. Pregunté en el centro de atención a qué se debía el retraso del bus que venía de Maicao con ruta a Sincelejo, la chica del mostrador me dijo: “ ¡Anda niña hay trancón!”, a las 12 de la mañana tomaba un bus con ruta a Medellín. A las 2 de la tarde estaba en Barranquilla, *La Puerta de Oro de Colombia*, con sus calles inundadas por una fuerte tormenta y el bus cual nadador olímpico. Allí, el chofer hizo una parada y aproveché para preguntarle al ayudante del bus: ¿cuánto hace falta para llegar a San Jacinto?, él respondió: “ *tre’ hora’ a lo meno*”.

Pasadas las tres horas divisé *La Troncal de Occidente* o también llamada *Variante*, decorada cual *calle vestida*⁹ de diciembre; al horizonte *hamacas*, *pellones* y variedad de productos elaborados en hilo.

San Jacinto, también conocido como “*La tierra de La hamaca grande*”¹⁰, recibe este nombre por ser un municipio que se destaca en la elaboración y venta de artesanías, en particular las hamacas. La mayoría de estos trabajos son realizados por mujeres cabezas de familia.

⁹ Esta es una celebración que se hace en San Jacinto en época de diciembre, se daba inicio a esta tradición desde el 16 de diciembre. Para mas información ver el capítulo VII.

¹⁰ Título de la canción *La hamaca grande* compuesta por Adolfo Pacheco.



Il. 1.3 Hilo teñido¹¹



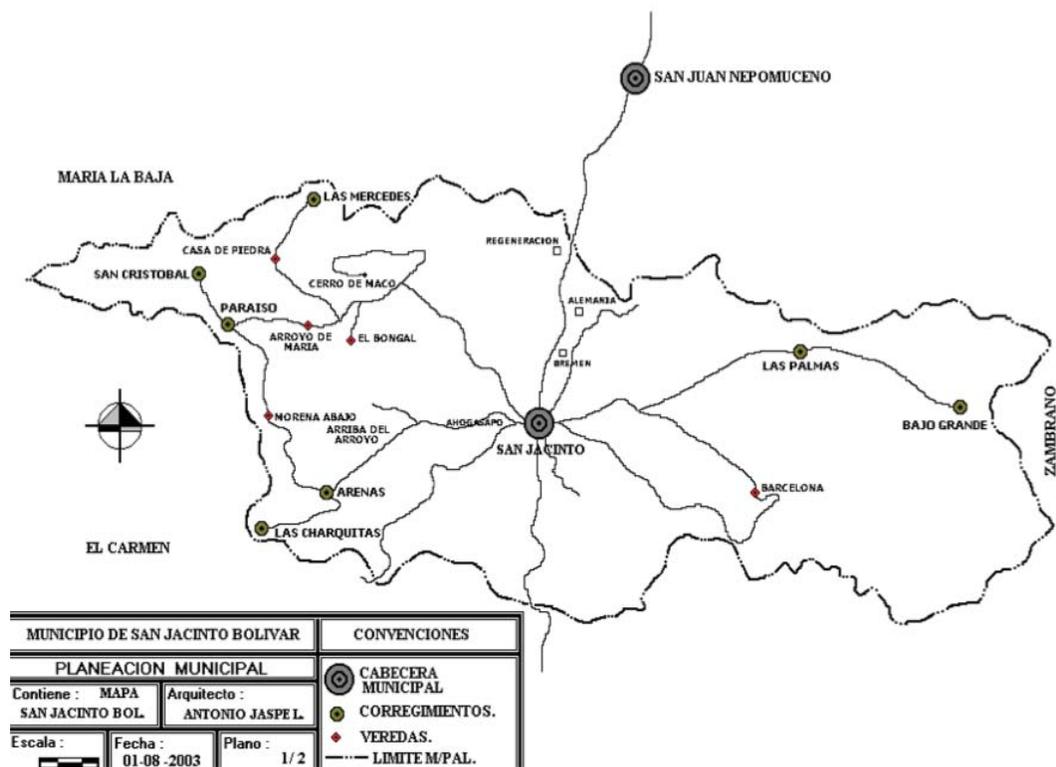
Il. 1.4 Tejiendo una *hamaca*¹²

Según el proyecto de apoyo al ordenamiento territorial¹³, el municipio de San Jacinto está ubicado geográficamente a 9° 49' 46" latitud norte y 75° 06' 56" longitud oeste, además, tiene una extensión territorial de 462 km², una altura sobre el nivel del mar de 239 metros, y la distancia de la cabecera municipal a la capital del departamento de Bolívar por carretera es de 120 Kilómetros. Limita al norte con el municipio de San Juan de Nepomuceno; al sur, con el municipio del Carmen de Bolívar; al este, con el municipio de Zambrano y al oeste, con el municipio de María La Baja. Pertenece a la subregión geográfica de los Montes de María, lo cual le proporciona multiplicidad de paisajes, y una riqueza ambiental abundante, asimismo, colinda con una red hidrográfica formada por caños y arroyos que vierten sus aguas al occidente con la vertiente del Canal del Dique y por el oriente con el río Magdalena. Posee un clima tropical y la temperatura promedio es de 27 grados centígrados.

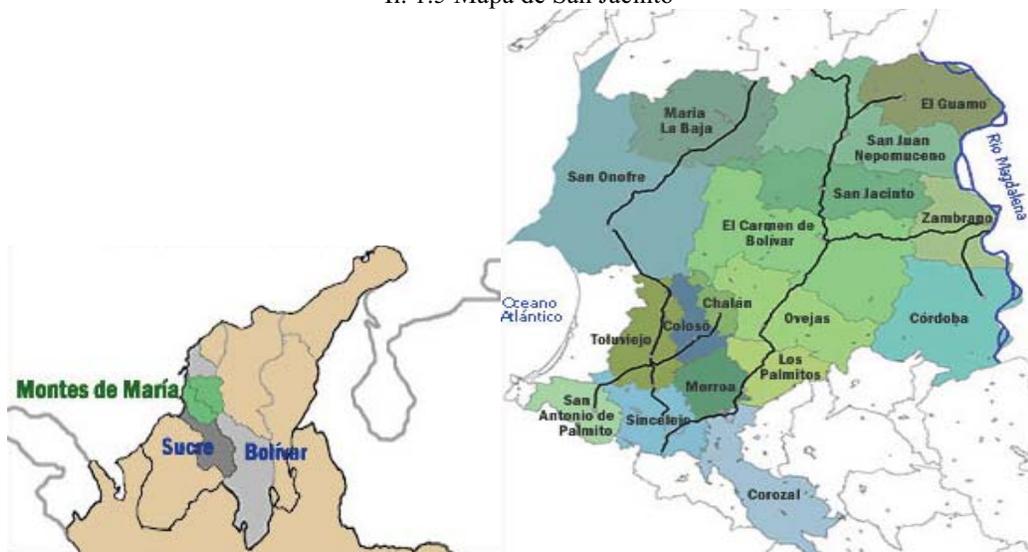
¹¹ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2011. En la foto Sixta Rosa Mejía Carval, en el patio de su casa, San Jacinto, secando el hilo teñido para las hamacas.

¹² Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2012. En la foto Francia Helena Villalba Leones tejiendo una hamaca en su casa, San Jacinto.

¹³ El último plan de ordenamiento territorial realizado en San Jacinto fue en el año 2004.



II. 1.5 Mapa de San Jacinto¹⁴



II. 1.6 Mapa de los Montes de María¹⁵

¹⁴ Campuzano, Juliana *Museo Etnoarqueológico Montes de María. Un museo regional y comunitario en San Jacinto-Bolívar, Colombia*, Tesis de maestría, España, Universidad de Cádiz, 2010, p. 51.

El municipio en el área urbana está constituido por 394 manzanas agrupadas en 42 barrios. El área rural consta de siete corregimientos y 13 veredas. Veamos la tabla:

DIVISIÓN POLÍTICA AREA RURAL	
Nº.	CORREGIMIENTOS
1.	Arenas
2.	Las Charquitas
3.	Las Mercedes
4.	Paraíso
5.	San Cristóbal
6.	Las Palmas
7.	Bajo Grande
Nº	VEREDAS
1.	El Bongal
2.	Brasilar
3.	El Encanto
4.	Barcelona
5.	Casa De Piedra
6.	Morena A Bajo
7.	Morena Arriba
8.	Las Lajas
9.	Arriba Del Arrollo
10.	Las Pavas
11.	Arroyo De Maria
12.	La Negra
13.	Parcelas de paso patio grande

II. 1.7 Figura División política del área rural¹⁶

¹⁵ <http://www.accionsocial.gov.co/contenido/contenido.aspx?conID=2982&catID=127>. [Consultado el 27 de agosto de 2011].

¹⁶ Campuzano, Juliana, *Op. Cit.*, 2010, p. 50.

DIVISIÓN POLÍTICA URBANA		
Nº.	NOMBRE DEL BARRIO	Nº MANZANA
1.	Barrio Abajo	13
2.	Barrio Arriba	17
3.	Buena Vista	7
4.	Buenos Aires	4
5.	Campo Alegre	5
6.	Candelilla	5
7.	Centro	25
8.	Coco Solo	2
9.	El Anzuelo	6
10.	El Recreo	11
11.	El Siete	6
12.	El Guanabano	3
13.	Javier Cirujano Arjona	7
14.	La Bajera	8
15.	La Campesina I	3
16.	La Campesina II	4
17.	La Gloria	32
18.	Las Mochilas	2
19.	Loma del Viento	19
20.	Los Portales	8
21.	Marbella	3
22.	Mira Flores	12
23.	Nuevo Horizonte	6
24.	Nuevo Santander	11
25.	Ocho de Diciembre	12
26.	Paraíso	11
27.	Plaza de La Paz	41
28.	Porvenir	8
29.	San Abel	3
30.	San Carlos	2
31.	San Francisco	3
32.	San José	11
33.	San Miguel	6
34.	San Rafael	21
35.	Santa Ana	3
36.	Santa Lucía	10
37.	Santander	11
38.	Sucre	11
39.	Torices	9
40.	Villa Alegría	5
41.	Villa María	2
42.	Yuca Asa	5
TOTAL MANZANAS		394

II. 1.8 División política del área urbana ¹⁷

A las 5 de la tarde llegaba a San Jacinto. Candelaria, la hija del gaitero Antonio García, me esperaba en el restaurante *La Llanera*, punto de encuentro acordado.

¹⁷ *Ibidem*: 49.

Dos veces antes había ido a San Jacinto. En fecha de festival y siempre en grupo. Esta era la primera vez que venía sola a la localidad. Candelaria y yo caminamos hasta su casa. En el trayecto observé a los pobladores al frente de sus casas. Las tardes de los sanjacinteros giran en torno al descanso. Sentados pasan el rato contemplando.

A lo largo del camino a casa de Candelaria le gritaban: “!Aja Cande!”, en su saludo se sentía la curiosidad por saber quién era la nueva visitante. Al llegar a la casa, el gaitero Antonio García me ofreció una silla, nos sentamos en la sala y charlamos largo rato. Ya hacia dos años de nuestro último encuentro.

A la mañana siguiente en casa de la señora Nolfi Pérez los gritos de los niños en la calle y el cantar de los gallos me despertó. Tuve la impresión de que eran las 12 del medio día, miré el celular y eran las 8 de la mañana. El sol brilla tan fuerte en San Jacinto que el reloj biológico se desajusta. El desayuno me esperaba *arepa e’ huevo, queso costeño y café con leche*.

Caminando hacia la casa del gaitero Nicolás Hernández y a las 9 de la mañana, varios rostros emergían de los locales ubicados en la plaza principal. Me encontraba en medio del pueblo. Allí me sentí “exótica”. Cada persona que pasaba clavaba sus ojos curiosos sobre mí. San Jacinto es un pueblo pequeño, y como en todo pueblo colombiano “*pueblo chico infierno grande*”, todo el mundo se entera de la novedad. Al día siguiente las miradas ya no eran perturbadoras, al parecer todo el pueblo se las arregla para saber quién es el nuevo visitante, pues al verme pasar fue como si me conocieran de tiempo atrás.

Los días lluviosos son de alegría. En especial para los niños, quienes salen corriendo descalzos y con poca ropa hacía el parque principal. Allí se reúnen y los juegos comienzan. Según los sanjacinteros es toda una “*tradición*”. Algunos adultos salen y hacen gimnasia. Las señoras se apresuran a recolectar el agua que

días después usarán para bañarse y lavar la ropa. Algunos lavan en el río. Bañarse en San Jacinto es todo un karma, para una “cachaca” como yo, pues hay que tomar el agua estancada de los tanques o baldes y llevarla hasta el baño. Dado que en todas las casas se almacena el agua, los mosquitos hacen su festín.

En las noches el *picó* resuena *por doquier* . Los *vallenatos* y las *champetas* en un estruendo alboroto, compiten para sobresalir un del otro. En las noches el calor es insoportable y sin un *abanico* (ventilador) el cuerpo se derrite y los mosquitos enrojecen la piel.

La hospitalidad, es el común denominador de los sanjacinteros. Ejemplo de ello el gaitero Eliecer Meléndez quién recibe a la mayor parte de forasteros que llegan a la localidad. En llamada *finca del barrio* su casa, se hospedan los “*jipíes*” como los llama la gente del pueblo. Jóvenes caminantes colombianos o extranjeros en busca de la gaita.

Tras la tristeza y la alegría que implican el final del trabajo de campo, el encuentro y el desencuentro nos acompañan en la travesía. Un poco cachaca y costeña, santandereana y sanjacintera, regreso al lugar distante que hoy reemplaza mi patria, México.

CAPÍTULO II

LAS CULTURAS MUSICALES¹ DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA

En este capítulo se pretende visualizar las culturas musicales de la Costa Atlántica Colombiana empleando el concepto de sistema musical. Entender el sistema como una herramienta heurística para el análisis de la música nos permite comprender las macro-estructuras de diversas culturas musicales a través de las similitudes y diferencias. Este pensamiento relacional organiza elementos en posiciones estructurales diferenciadas, abriendo interacciones para examinar los segmentos y hallar las características que permiten vincular los sistemas que conforman las prácticas musicales de la costa Atlántica colombiana. Es de suma importancia este apartado ya que explora caminos para la posible comprensión de la música de gaita como parte de un gran sistema musical de tradición oral. A través de este ejercicio se pone de manifiesto la posible metodología y teoría del sujeto activo que vive la experiencia:

Los saberes metodológicos de los tejedores y los mecánicos, de los músicos y los arquitectos [...] son teorizables, generalizables y enseñables. Los procesos cognitivos que los ejercen son inteligibles por algunos sistemas de computación de símbolos, y estos modelos son los de saberes científicos *producidos por el sujeto activo que vive la experiencia*².

¹ “El concepto de culturas musicales utilizado [...] se define como el conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. Los hechos musicales son formas simbólicas configuradas en sistemas de relaciones que ayudan a la construcción, resignificación y organización de sentido de una determinada comunidad. Las diferentes culturas musicales son expresión de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana. En este sentido, no hay culturas musicales superiores ni inferiores, sólo son diversas.” Camacho, Gonzalo “*Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal*” en Híjar, Fernando, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/DGCP, 2009, p. 26.

² Arom, Simha “*Modelización y modelos en las músicas de Tradición oral*”, en: Francisco, Cruces,

Por otro lado, comprender la gaita larga dentro de un sistema posibilita integrar diferentes temporalidades y contenidos culturales. Permite atrapar significados a través de las analogías y diferencias entre prácticas musicales. Dichas relaciones arrojan claves de sentido.

Tener una idea general de lo que implican las culturas musicales colombianas en la costa Atlántica abre la perspectiva general para comprender las expresiones musicales en lo particular. En nuestro caso: el sistema musical de gaita larga. Se debe aclarar que este apartado es sólo un intento, una primera exploración del aspecto general de las culturas musicales de la costa y no se pretende plantear aquí la constitución total del sistema. La intención del capítulo no es constituir un sistema musical amplio, sino dar a conocer de manera general ciertas relaciones musicales que se dan en las prácticas musicales de la costa que permiten articular y comprender los procesos particulares de la música de gaita larga. Con lo anterior, el lector podrá observar tanto el gran sistema que constituyen los conjuntos musicales de la costa Atlántica como las relaciones de similitud entre el proceso discursivo de lo antiguo y lo moderno en los diferentes componentes del sistema.

Ubicar el sistema de gaita larga en un conjunto mayor, permite observar la red de relaciones donde se ubica la gaita larga y posibilita ver en todas las prácticas musicales la relación entre lo antiguo y lo moderno como dos entidades dialógicas que establecen entre sí contactos semióticos que generan diversas asociaciones y nuevos textos. En otras palabras, dos entidades semióticas que se encuentran y establecen entre sí una frontera.

Igualmente, este apartado proporcionará los términos básicos para que el lector pueda acceder a la terminología específica del sistema musical de la gaita larga, creando un bagaje general que le facilite las herramientas necesarias para seguir la

Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología, Madrid: Trota, 2001, p. 231.

lectura de la tesis. En suma, este capítulo pretende dar al lector una perspectiva relacional, lo que le permitirá comprender el sistema a partir de las relaciones que se articulan en oposición y semejanza. En este sentido, no estudiaremos una práctica alejada e independiente sino en relación con otras.

Aproximarse desde esta perspectiva a las culturas musicales colombianas, presupone despojarnos de ciertos estereotipos, categorías y discursos de poder, conceptos como “popular”, “original”, “pureza”, “raza”, “folclórico” y tantos otros más que siguen siendo utilizados sin una fuerte discusión en el ámbito musical. Por esta razón se intentará ofrecer claridad en el uso de los conceptos. Para nuestro caso, abordamos la *música* como un hecho social total³, es decir, la música no se explica por sí sola como un ente aislado, sino todo lo contrario, es en la relación y articulación con otros elementos y sistemas que se puede dar cuenta de los procesos musicales.

Esta noción de sistema, metodológicamente nos sugiere ubicar un sistema mayor, un grupo de sistemas y también un grupo de subsistemas⁴. Estas denominaciones son herramientas heurísticas que permiten al investigador observar con mejor claridad el fenómeno, con el fin de ver las relaciones entre ellos y con el medio inmediato. Se debe reiterar que el estudio sistémico presupone una etnografía de la cultura en cuestión y el conocimiento profundo de cada práctica. En nuestro caso,

³ Por lo tanto, no hay una música, sino muchas músicas, no música —como tal—, sino un hecho musical. Ese hecho musical es un hecho social total... se aplica tanto a la música como al don: “los eventos que hemos estudiado son todos, si se puede permitir el término, totales, o, si se prefiere —aunque no nos agrada la palabra— hechos sociales generales. Es decir, en ciertos casos ponen en marcha a toda la sociedad y sus instituciones [...] Todos estos fenómenos son simultáneamente legales, económicos, religiosos, aún estéticos, morfológicos, etc.”. Mauss, en Camacho Gonzalo y Susana González *Reflexiones sobre semiología musical*, México: Universidad Autónoma de México, 2011, p. 115.

⁴ “En general, podemos señalar que cada una de las partes que encierra un sistema puede ser considerada como subsistema, es decir, un conjunto de partes e interrelaciones que se encuentran estructuralmente y funcionalmente, dentro de un sistema mayor, y que posee sus propias características. Así los subsistemas son sistemas más pequeños dentro de sistemas mayores”. Bertoglio, Johansen *Introducción a la teoría general de sistemas*, México: Editorial Limusa, 1997, p. 56.

implica una aproximación a cada sistema y sus transformaciones para poder descifrar esta red de relaciones complejas. Es por lo anterior que este estudio nos plantea la vinculación de nuevas investigaciones que permitan comprender todo este complejo sistema musical.

2.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA

Las culturas musicales de la Costa Atlántica colombiana se construyen en relación con los siguientes conjuntos musicales: el conjunto de *Caña e' Millo* o *Pito Atavesao* (PA), el conjunto de *Gaita Corta* (GC), el conjunto de la *Banda* (B), el conjunto de *Vallenato* (V), el conjunto de *Sexteto* (S), el conjunto de *Arco Musical* (AM)⁵, el conjunto de *Cantos* (C)⁶, el conjunto de *Bailes Cantados* (BC), el conjunto de *Hojita de Limón* (HL), el conjunto de *Papayera* (P) y el conjunto de *Gaita Larga* (GL). Estas denominaciones propuestas son categorizaciones *emic* de la zona Atlántica colombiana. Sobre los conceptos como *Gaita larga*, *Caña de Millo*, *Sexteto*, etc; pueden designar tanto el nombre de un instrumento, como un formato musical. Además algunos de ellos, como *Gaita*, pueden ser reconocidos como danzas o “géneros”. Es importante mencionar aquí que el concepto de género ha sido recientemente cuestionado: “Lo que viene a cuestionarse es la manera de conceptualizar la estética musical desde diferentes culturas [...] también se ha cuestionado la definición misma de la palabra que puede ser conflictiva [...]”⁷.

En nuestro caso, teniendo en cuenta que la acción de categorizar es el procedimiento cognitivo mediante el cual se agrupan a una misma clase elementos

⁵ También se conoce con el nombre de Marimba o arco de boca.

⁶ Sean las vaquerías, los cantos de zafra, los cantadores de gallos, decimeros.

⁷ Ochoa, Ana María *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá, Colombia: Editorial Norma, 2003, pp. 84, 85.

que son parecidos y diferentes⁸, se cuestiona aquí el uso del concepto género para referirse a términos que en la costa Atlántica tienen características polisémicas. Al revisar los discursos *emic* sobre lo que sería un género musical entendiendo por este lo que señala Rubén López Cano: “una *clase* de diferentes *objetos musicales* reunidos en una sola categoría cognitiva”⁹. Se percibe en toda la costa colombiana ambigüedad en la terminología, pues un mismo término puede aludir a un instrumento, a ciertas melodías, a un performance, a cierto grupo de canciones o a una danza, etc., según sea la región. Veamos lo que menciona Oviedo sobre los géneros en la costa Atlántica colombiana:

Revisemos un poco la noción de género. Lo primero que tenemos que notar es que no hay unificación en la terminología habitual para referirse a las modalidades musicales populares. Es común utilizar ‘ritmo’, pero también ‘tiempo’ o ‘aire’. Por lo general estos términos se refieren a a) cierta base rítmica, definida como tradicional, b) algunas estructuras armónicas estables, acompañadas de c) cierto tipo de melodías, d) algunos instrumentos ‘característicos’, e) ciertos repertorios de canciones ‘consagradas por la tradición’ y aún, f) determinadas temáticas consideradas como ‘aceptables’ para los textos, además de los estilos de vocalización o ejecución de instrumentos reconocidos también como propios¹⁰.

Es el caso de los términos *Fandango*, *Gaita*, *Cumbia*, *Tambora*, *Bullerengue*, entre otros, reconocidos en la actualidad como géneros musicales. Veamos un ejemplo:

Cumbia es un concepto primordial en la música, la danza y las festividades costeñas. El vocablo tiene muchas connotaciones. Se refiere al conjunto que toca para el baile, al ritmo de la música que se ejecuta y a la danza misma. Una gran cumbia o una cumbia completa se refieren a una festividad en que se toca mucha música, hay mucho baile y participa en ella toda la comunidad. Un hombre se refiere a sí mismo como cumbiambero, implicando con ello que tiene herencia

⁸ Alegre, Lizette *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la huasteca potosina*, Tesis de licenciatura ENM-UNAM, México: UNAM, 2004, p. 187.

⁹ López Cano, Rubén “‘Favor de no tocar el género’: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”. Véase en: <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo.html> [consultado el 12 de septiembre de 2012].

¹⁰ Oviedo, Jorge “*Matrices musicales de la costa Atlántica colombiana*”, *Revista Aguaita*, Observatorio del Caribe colombiano, Núm 10, Junio, Cartagena, Colombia, 2004, p. 78.

musical, esto es, que su padre y posiblemente su abuelo también fueron músicos de cumbia¹¹.

Dada la complejidad en las palabras usadas hoy para referirse a los “géneros de la costa colombiana”, sería necesario realizar un estudio profundo de cada uno de los llamados “géneros musicales”, para saber qué tanto las estructuras sonoras dotan de identidad a todo el repertorio de piezas que lo conforman y hasta dónde pueden ser o no rasgos idiosincráticos para cada conjunto¹². Los términos hoy usados para referirse al género aluden a propiedades intrínsecas del objeto musical así como a cualidades multifactoriales¹³. Ya que no será objetivo de esta tesis hablar de los géneros en particular, se usará con fines operativos, el término *emic* de *ritmo*, para agrupar el conjunto de bases rítmicas usadas en las diferentes dotaciones de la música que se ejecuta.

La mayoría de las siguientes prácticas musicales proponen una división entre lo antiguo y lo moderno, esta separación se irá señalando en la medida que avance el texto, para que el lector no se confunda con la temporalidad. A continuación una breve descripción de cada conjunto musical. Se recomienda ver el **Anexo 1** para complementar la información de los instrumentos, ocasiones y ritmos musicales en cada una de las siguientes prácticas.

2.1. 1 El conjunto de *Caña e’ Millo* o *Pito Atravesao* (PA)

A este conjunto musical se le conoce con tres denominaciones: *Conjunto de Caña e’ Millo* o *Caña de Millo*, *Conjunto de Pito Atravesao*, *Conjunto de Cañamilleros*. Se le reconoce así por el nombre que lleva el instrumento melódico del grupo.

¹¹ List, George *Música y poesía de un pueblo colombiano*, Bogotá, Colombia: Editorial Presencia, 1994, p. 133.

¹² Alegre, Lizette, *Op. Cit.*, 2004, p. 175.

¹³ Para comprender la complejidad de la categorización en tanto género se recomienda ver: (*Ibidem*:187, 201). En este apartado la autora desarrolla la categoría de *vinuete* a partir de una investigación etnomusicológica de rigor, en la comunidad nahua en la Huasteca potosina.

Actualmente, el festival más importante para este formato se realiza en el municipio de Morroa (departamento de Sucre)¹⁴, en este certamen se admiten dos categorías de concurso: tradicional y proyectivo. Se toma como referencia este dato para mostrar las dotaciones que en la actualidad son aceptadas, veamos:

- Conjunto Proyectivo de Pito Atravesao: 5 Instrumentos (*Millo, maracas, tambor alegre, tambora y llamador* o tambor pequeño).
- Conjunto Tradicional de pito Atravesao: 4 Instrumentos (*Millo, maracas, tambor alegre y llamador*).

Es importante decir que, aunque en el festival de Morroa no mencionen el *guache*¹⁵ como un instrumento de la dotación, actualmente se usa en este formato (pueden utilizarse uno o dos guaches), lo mismo sucede con el cantante. La interpretación del conjunto puede ser instrumental o vocal - instrumental. En la actualidad, se consiguen cañas de millo afinadas temperadamente, esto gracias a la fusión del instrumento con otros formatos musicales que utilizan este tipo de afinación.

Dentro de las ocasiones musicales en las que actualmente se interpreta esta música se pueden señalar:

- Las fiestas del ciclo de vida del individuo¹⁶: Cumpleaños, matrimonios, bautizos, etc. En la actualidad, existe y esta de moda una ocasión musical utilizada en estas celebraciones llamada *La hora loca*¹⁷
- Festivales¹⁸

¹⁴ Para ver la página del festival: <http://festipitomorroa.com/quienes.php> [consultado el 22 de agosto de 2012].

¹⁵ Idiófono de sacudimiento.

¹⁶ Este tipo de fiestas pueden realizarse en espacios públicos como privados y están relacionadas como su nombre lo indica, a los ciclos de vida, entre ellas encontramos: los bautizos, cumpleaños, confirmaciones, primeras comuniones, aniversarios, matrimonios y la muerte. Para profundizar sobre estas ocasiones, véase el capítulo VII.

¹⁷ Se le llama hora loca a una simulación corta de carnaval, es un toque pago por horas, donde el grupo musical toca música preferiblemente movida, se interpretan géneros y temas musicales que no hacen parte propiamente del formato, para este tipo de eventos las melodías varían según la moda y el gusto de las personas que contratan. Para profundizar sobre esta ocasión, véase el capítulo VII.

- Carnavales¹⁹
- Conciertos y toques organizados por instituciones.

Las zonas de influencia²⁰ de esta práctica musical, según la cartilla de *Pitos y Tambores* publicación del Ministerio de Cultura de Colombia, son: Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba²¹. Entre los ritmos que generalmente se interpretan tenemos²²:

- *Cumbia*
- *Puya (Atlanticense)*
- *Perillero*
- *Chandé*
- *Porro*
- *Son corrido*
- *Bambuquito*

Jorge Alberto Vesga Quiroga intérprete y director musical del conjunto *Millo son*, comenta de los ritmos musicales:

Nosotros seguimos los parámetros del festival nacional de *pito atravesao*. Los ritmos tradicionales del festival y de la región son: *bambuquito, cumbia, puya,*

¹⁸ Es una ocasión destinada a un conjunto de representaciones. En Colombia estos festivales pueden ser premiados económicamente.

¹⁹ Celebración pública, en Colombia el carnaval de más renombre es el de la ciudad de Barranquilla. Si se desea ver una interpretación en millo para los carnavales en los barrios se sugiere ir a este link:
<https://www.facebook.com/photo.php?v=10150483532453087&set=t.1394055303&type=3&theater> [consultado el 23 de agosto de 2012].

²⁰ También se destaca la información mucho más amplia señalada por el proyecto *música tradicional colombiana* donde menciona lo siguiente: “El predominio territorial de este formato de millo abarca una zona amplia de las sabanas de Sucre, Magdalena, Atlántico y Córdoba. Podemos considerar a El Banco, Morroa y los corregimientos de Talaigua Nuevo y Talaigua Viejo como ejes destacados de este formato. También hay una importante presencia en la región del bajo Magdalena en el departamento del Atlántico particularmente entre Baranoa, Soledad y Barranquilla, siguiendo el curso y hasta la desembocadura del río Magdalena” en:
http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/resena_pitos.html [consultado el 22 de agosto de 2012].

²¹ Valencia, Victoriano *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*, Bogotá, Colombia: Editorial Ministerio de cultura, primera edición, 2004, p. 11.

²² La información sobre los ritmos fue tomada de:
http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/resena_pitos.html [consultado el 22 de agosto de 2012].

porro, son corrido. Pero hay algunos géneros que nacieron en el carnaval de Barranquilla como *La Danza del Garabato* y el *Chandé “Te Olvidé”*²³.



Il. 2.1 Conjunto de caña de millo²⁴

2.1. 2 El conjunto de *Gaita Corta* (GC)

A este grupo musical se le conoce como *Conjunto de Gaita Corta* o *Machiembriá*. Según el *Festival de la Algarroba*²⁵, el formato está integrado por seis instrumentos: *llamador, tambor alegre, maracas, gaita corta, tambora* y voz. Al igual que en el conjunto de caña de millo, el guache se utiliza actualmente para

²³ Fernández, Laura *Catálogo de entrevistas, realizado en Facebook, 2012b*. Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de Caña de millo.

²⁴ Dibujo realizado por Luz Mercedes Suárez, elaborado exclusivamente para esta tesis de maestría. Se debe aclarar que el llamador que aparece en este dibujo se de tamaño más largo que los actuales, el dibujo es una imitación de una dotación denominada antigua. **En el dibujo de izquierda a derecha se encuentran los siguientes instrumentos:** tambora, maracas, tambor alegre, caña de millo, llamador.

²⁵ Página del festival folclórico de la algarroba:

<http://festivalalgarroba.blogspot.mx/2010/01/concurso-de-gaita-corta.html> [consultado el 22 de agosto de 2012].

este formato (pueden ser uno o dos). Los ritmos que generalmente se interpretan son²⁶:

- *Gaita*
- *Porro*
- *Puya*
- *Cumbia*

Sobre los ritmos en gaita corta comenta el gaitero, constructor y compositor Elber Manuel Álvarez Guzmán:

Los ritmos tradicionales de la *gaita corta* son: el *Porro* y la *Puya*. En los festivales consideran la *Cumbia* como tradicional, pero según mis investigaciones, la *Cumbia* era más del *pito atravesao*. Todos los maestros que yo conocí personalmente tocaban sólo *Porros* y *Puyas*. Las *Cumbias* eran algunos temas que escuchaban y que sacaban por la versatilidad de la *gaita corta* (en nuestro sector *pito cabeza e' cera*). En la *gaita corta* se pueden ejecutar todo tipo de ritmos aún los *Bailes cantados* y *Bullerengues*. Todo lo que quieras se puede interpretar en la *corta*²⁷.

El área de mayor influencia de esta música la encontramos principalmente entre los montes y sabanas de Sucre, Córdoba y Bolívar²⁸.

En cuanto a las ocasiones musicales actuales, comparte las mismas que las del conjunto de millo. Al igual que este último se ha vinculado a otros formatos musicales como la orquesta. Al respecto señala Elber Álvarez:

De las ocasiones musicales puedo decir que se ve en los festivales y los conciertos. Aunque la *gaita corta* ha tenido un auge en nuestro medio por la difusión que le hemos dado en las últimas dos décadas. Se toca en todos los eventos, carnavales, fiestas publicas y privadas²⁹.

²⁶ La información sobre los ritmos fue tomada de:

http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/resena_pitos.html [consultado el 22 de agosto de 2012].

²⁷ Fernández, Laura *Catálogo de entrevistas, realizado en Facebook, 2012b*. Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de Sahagún, Córdoba.

²⁸ Datos tomados de:

http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/resena_pitos.html [consultado el 22 de agosto de 2012].

²⁹ Fernández, Laura, *2012b*. Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de Sahagún, Córdoba.



Il. 2.2 Conjunto de gaita corta³⁰

2.1. 3 El conjunto de *Banda (B)*

Entenderemos aquí con el nombre de Banda, al formato de *banda pelayera* y *banda en formato libre*, como lo hacen llamar los festivales.

Según el *Festival Nacional del Porro*, en el municipio de San Pelayo (departamento de Córdoba)³¹, la dotación de Banda se divide en 2:

- *Tradicional*: bandas de vientos *pelayeras* (clarinetes 3, trompetas 4, trombones 3, bombardinos 3, tuba 1, bombo, redoblante y platillos).
- *Formato Instrumental Libre*: excepto instrumentos electrónicos. El número máximo de integrantes 30.

El trabajo *Músicas Tradicionales*³² del Ministerio de Cultura de Colombia, marca la zona de mayor influencia de esta agrupación musical en las sabanas de Córdoba, Sucre, Bolívar. Dentro de los ritmos que se manejan están:

³⁰ Dibujo realizado por Luz Mercedes Suárez, elaborado exclusivamente para esta tesis de maestría. **En el dibujo de izquierda a derecha se encuentran los siguientes instrumentos:** *gaita corta, maracas, tambor alegre, tambora, voz lider y llamador.*

³¹ Página del festival nacional del porro: <http://www.vivefestivaldelporro.com/> [consultado el 23 de agosto de 2012].

- *Fandangos*
- *Porros tapaos*
- *Porros palitiaos*

Sobre los ritmos nos comenta el músico Ramón Benítez: “Los ritmos tradicionales de Banda son: *Porro Palitia'o*, *Porro Tapa'o*, *Fandango*, *Puya*, *Mapalé*, *Cumbia*. Cualquier ritmo actual se puede tocar en las bandas. Llámese *Salsa*, *Merengue*, *Vallenato*, etc.”³³.

Las ocasiones musicales actuales de este formato son las mismas señaladas en los conjuntos anteriores. A diferencia de las demás prácticas tiene mayor acogida en las *corralejás*³⁴, aunque se ha de mencionar que en los otros grupos musicales también se puede participar de esta ocasión si los contratan, pero es más común que sea amenizada por una banda. Al preguntarle a Ramón Benítez sobre las ocasiones de la Banda mencionó: “En todo tipo de fiestas patronales o festividades de pueblos de la región sabanera y eventos culturales.”³⁵.



II. 2.3 Banda Pelayera³⁶

³²http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/resena_pitos.html [consultado el 23 de agosto de 2012].

³³ Fernández, Laura, 2012b. Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de Banda, actualmente vive en Miami.

³⁴ Fiesta taurina que consiste en torear varios novillos a la vez.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Fotografía tomada de:
http://1.bp.blogspot.com/_r0ZpI_omuy0/THIJ0E3VWnI/AAAAAAAAAAk/vbdK6LLPfXg/s1600/

2.1. 4 El conjunto de *Vallenato* (V)

Entenderemos aquí la denominación de *vallenato*, como el conjunto de la música *vallenata* y *sabanera*. Obviaremos la carga negativa que actualmente tiene esta denominación³⁷.

Según Oviedo existen los siguientes formatos:

- *Vallenato*: esta conformado por acordeón, caja y guacharaca.
- *Vallenato Sabanero* : con la guitarra [que actualmente se encuentra casi desaparecida, en sus palabras] acordeón, caja, guacharaca, timba y esporádicamente un instrumento de viento como el bombardino, el clarinete, etc³⁸.

Dentro de los ritmos se destaca:

- *Para la música vallenata*: *Paseo* (vallenato), *Merengue* (vallenato), *Puya*, *Son*.
- *Para la música sabanera*: *Paseo* (sabanero), *Merengue* (sabanero), *Fandango*, *Porro*, *Cumbia*, *Paseáito* o *Pasiáito*, *Pasebol*³⁹.

Ahora bien, en la actualidad existen otras denominaciones en los conjuntos vallenatos entre ellos: los “*Combos Vallenatos*” y el “*Vallenato nueva ola*”⁴⁰. Estos grupos están compuestos por: cantante, acordeón de botones, caja, guacharaca, bajo eléctrico, guitarra acústica o electroacústica, timbaletas, campana

[banda%25252026%252520de%252520enero-festival%252520nacional%252520del%252520porro-san%252520pelayo-2004%252520foto15.jpg](#) [consultado el 28 de agosto de 2012].

³⁷ “ A nuestra música de acordeón se le está denominando música vallenata, pero de manera discriminatoria, como si se tratase de un vallenato venido a menos por no corresponder al genuinamente vallenato. De lo anterior se desprende que en los miles de programas radiales anunciados como vallenatos no programen acordeonistas sabaneros...(2000: 195)” Adolfo Pacheco en Oviedo, Jorge, *Op. Cit.*, p. 71.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Ibidem*: 72.

⁴⁰ “La nueva ola era una canción viejísima de Alejo Durán que el cantante, Luifer Cuello, retomó para su primer disco. El nombre después se empleó para bautizar a todo el movimiento juvenil vallenato que tuvo en Kaleth Morales a uno de sus fulgurantes representantes.” En: <http://www.elvallenato.com/noticias/588/Estos-son-los-principales-artistas-de-la-Nueva-Ola-del-vallenato-.htm> [consultado el 23 de agosto de 2012].

y platillo, teclado sintetizador y coristas. Una particularidad esencial de estos conjuntos es que se dedican por lo general a los ritmos del vallenato comercial. Este nuevo mercado de consumo a desplazado a los grupos tradicionales. Según Oviedo, los grupos no comerciales tienen que “rebuscárselas” en plazas, parques, parrandas y tarimas de festivales⁴¹.

Sobre los ritmos actuales que se pueden interpretar en un combo vallenato, el músico de acordeón Jorge Mora comenta: “Los ritmos tradicionales vallenatos son cuatro: El Son, El Merengue Vallenato, La Puya y El Paseo. Aunque actualmente se pueden tocar en otros ritmos que no son vallenatos como son: Aires Norteños, Jazz, Tango , entre otros”⁴².

Las ocasiones musicales en las que actualmente se interpreta el vallenato son similares a los eventos de los conjuntos musicales antes mencionados. Jorge Mora comenta: “Ahora se utiliza el *acordeón* para todas cerebraciones, cumpleaños, grados, matrimonios, despedidas, etc. Cualquier excusa es buena para una tarde o noche de buen *Vallenato*”⁴³.



II. 2.4 Grupo vallenato con acordeón⁴⁴

⁴¹ Oviedo, Jorge, *Op. Cit.*, p. 79.

⁴² Fernández, Laura, 2012b. Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de Vallenato, Actualmente vive en Bucaramanga, Santander.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Tomada de:

www.google.com.mx/imgres?q=imagen+conjunto+vallenato&start=164&um=1&hl=es&client=safari&rls=en&biw=1278&bih=601&addh=36&tbn=isch&tbnid=Mw2TvlQCyQU8tM:&imgrefurl=h

2.1. 5 El conjunto de *Sexteto (S)*

Este tipo de grupos surgieron con el contacto de la música cubana. En la actualidad, el grupo que se autodenomina tradicional, es el *Sexteto Tabalá* de San Basilio de Palenque⁴⁵, aunque existen varios sextetos en la ciudad de Cartagena.

El formato tradicional esta compuesto de: maracas, güiro, tambor, cantante, marímbula, claves, bongoes y voz líder. Y el formato actual: Bongoes, congas, claves, bajo eléctrico, voz líder. Sobre los ritmos musicales que interpreta este conjunto se mencionan híbridos del son cubano con ritmos llamados “autóctonos”. Veamos lo que señala la *Fundación BAT* sobre el *Sexteto Tabalá*:

El Sexteto Tabalá es una de las expresiones musicales representativa de las comunidades negras en Colombia. Este grupo recoge algunas de las expresiones culturales del Palenque de San Basilio. Son músicos que sin haber estudiado en la academia, mantienen una alta calidad musical y contribuyen al fortalecimiento de la cultura palenquera. Su música es una mezcla de Son Cubano con ritmos autóctonos de la región Caribe: Bullerengue, “ Baile Cantao”, y rituales Fúnebres. El Sexteto Tabalá más que música es ritualidad, y es una institución cultural en Palenque.⁴⁶

Recordemos que en esta dotación lo importante es que vayan la menor cantidad de músicos posibles, pues lo que importa es el dinero, como en la *papayera* (esto sobre todo en los sextetos de Cartagena y sextetos considerados modernos).

http://www.wix.com/vallecumbia/gosadera&docid=gxaKfu9SZFmDYM&imgurl=http://static.wix.com/media/11cde1d9393bd7ce1a00af37ccc6d8cc.wix_mp_256&w=256&h=256&ei=VvWrT_C1IeXW2AXTy42nAg&zoom=1&iact=hc&vpx=657&vpy=106&dur=504&hovh=204&hovw=204&tx=75&ty=85&sig=113259738547016344543&page=8&tbnh=132&tbnw=132&ndsp=24&ved=1t:429,r:21,s:164,i:211 [consultado el 10 mayo 2012]. **En el dibujo de izquierda a derecha se encuentran los siguientes instrumentos:** *guacharaca, acordeón y caja.*

⁴⁵ Si se desea escuchar al Sexteto Tabalá se sugiere ver este link: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/cdm/tabala/indice.htm> [consultado el 23 de agosto de 2012].

⁴⁶ En: <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=106&id=25> [consultado el 29 de agosto de 2012].



Il. 2.5 Sexteto⁴⁷

2.1. 6 El conjunto de *Arco Musical (AM)* y El conjunto de *Hojita de Limón (HL)*

Se ha decidido juntar estos dos conjuntos ya que no se encontró información actual suficiente. Se sabe que la *hoja de limón*⁴⁸ se utiliza para imitar particularmente los ritmos de banda, aunque también puede producir melodías de cualquier otro formato, todo depende de la habilidad del intérprete. Donde más predomina este instrumento es en el departamento de Córdoba.

⁴⁷ Dibujo realizado por Luz Mercedes Suárez, elaborado exclusivamente para esta tesis de maestría. **En el dibujo de izquierda a derecha se encuentran los siguientes instrumentos:** maracas, güiro, tambor, cantante, marímbula, claves, bongoes.

⁴⁸ Si desea saber más sobre la *hojita de limón* vea: <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=548&ids=108> [consultado el 13 de septiembre].

En cuanto al *arco musical*⁴⁹ se hallaron registros de grupos. En la actualidad no sé sabe si exista un conjunto musical como tal. Se encontraron algunos recortes de periódicos de 1983⁵⁰ donde aparece el arco musical con su grupo⁵¹. Podemos suponer que el formato de arco musical estaba conformado por: arco musical, tambora, llamador, guacharaca; o, en su defecto, tambora, llamador y arco musical. Es probable, que al igual que en los otros sistemas, las dotaciones tuvieran variaciones. Se menciona a San Basilio de Palenque como la zona de procedencia, aunque George List hace una grabación de este instrumento acompañado de un tambor y una guacharaca en las Islas del Rosario⁵². Hoy día aún vive el músico Antonio Palomino Robles grabado por List en Isla Grande.

La *Fundación BAT* menciona sobre los toques o tonadas del arco musical:

Los toques o tonadas que se ejecutan son imitaciones de pájaros cantando. Otras veces se aplican estos toques a festejos de tipo carnales como el de “los diablitos” para acompañar la danza del mismo nombre. También son utilizados en algunos rituales funerarios.⁵³

A diferencia del dato que nos proporciona la fundación antes señalada, en los catálogos de List, los músicos grabados en este conjunto tocaban ritmos alegres.

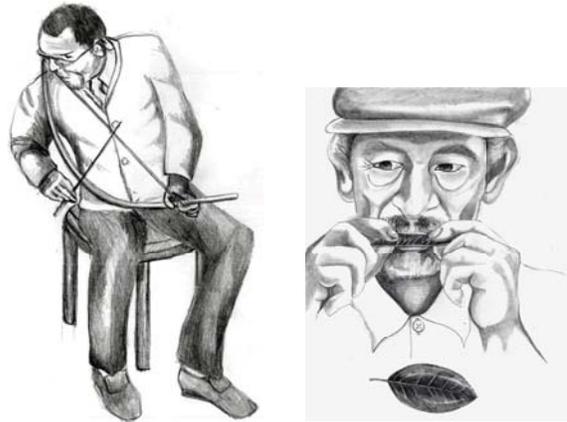
⁴⁹ Si se desea saber sobre el arco musical véase: List, George *Música y poesía de un pueblo colombiano*, Bogotá: Editorial Presencia, 1994, pp. 122-130.

⁵⁰ Periódico el Heraldo, miércoles 22 de marzo de 1996. Intermedio: Suplemento del caribe, 25 de abril de 1983, p. 23.

⁵¹ Se recomienda ver el anexo 1. 2.1. 6 El conjunto de *Arco Musical* (AM) y El conjunto de *Hojita de Limón* (HL).

⁵² List, George *Catálogo 69-145-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1968.

⁵³ En: <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=563&ids=109> [consultado el 23 de agosto de 2012].



II. 2.6 Arco musical⁵⁴ y hojita de limón⁵⁵

2.1.7 El conjunto de los *Cantos (C)*

Se entiende aquí por cantos aquellos que sólo usan voz y ningún instrumento de acompañamiento, exceptuando las palmas. Entre ellos tenemos: el *Canto de Vaquería*, el *Canto de Zafra Agrícola y Fúnebre*, *Cantos de Velorio*, la *Décima* y los *Cantos de Gallo*.

Es necesario destacar que este sistema es el más afectado actualmente ya que se han dejado de practicar. Este desuso se ha dado gracias a que estos cantos están relacionados con prácticas laborales, rituales u ocasiones culturales específicas, que en la actualidad se han ido perdiendo. Por esta razón, se decidió vincular aquí lo que se decía antiguamente que era cada uno de estos cantos.

Antiguamente, el canto era una herramienta indispensable para el trabajo agrícola y ganadero:

⁵⁴ Si desea saber más sobre el arco musical vea: <http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=563&ids=109>[consultado el 13 de septiembre de 2012].

⁵⁵ Dibujo realizado por Luz Mercedes Suárez, elaborado exclusivamente para esta tesis de maestría. **En el dibujo de izquierda a derecha se encuentran los siguientes instrumentos:** arco musical y hojita de limón.

Quien haya visto en nuestra costa atlántica el espectáculo que ofrece el transporte de ganado de una región a otra, no lo olvida jamás. En este desfile el guía hace el papel principal. Va cantando siempre delante de las reses y éstas lo siguen obedientemente. Su canto tiene acentos vigorosos, profundos. Reanima a los animales que en curso del viaje se sientan cansados. Sus trovas van diciendo al ganado la senda por donde ha de pasar. Todos avanzan mientras que el guía canta. En cuanto este cese su cantar, el desorden cunde en las filas de las reses [...] Durante el día, los cortadores de caña van cortando y cantando a la vez, mientras que otros compañeros van acarreado y cantando [...] Al caer el crepúsculo comienza la molienda [...] se oye el crujir del trapiche de madera que se mezcla con la voz del cantador, cuyas trovas son cada vez más conmovedoras⁵⁶.

Era común invitar a un compañero para que cantara *Zafra* (agrícola) mientras se trabajaba en la agricultura, en alguna casa o finca. Lo mismo sucedía con, el canto de *zafra* (excavación). Varios pobladores se reunían cuando moría una persona para cavar su tumba, allí cantaban mientras excavaban. También se practicaban los *Cantos de Vaquería*, menos común que la *Zafra*. Al preguntarle a José Lara sobre la descripción del momento en el que se cantaba *Zafra de Agricultura* dice:

Se canta en asuntos de trabajar. Cuando uno se lleva a sus compañeros a trabajar *antonces* uno quiere que en el *monte* le rinda y *antonces* los compañeros que saben cantar *Zafra* pues lo acompañan a uno y *antonces* uno se anima el cuerpo y *hecha pa' alante el machete*. A veces aquí en San Jacinto hay tipos que buscan a un hombre *na'* más expresamente para que canten y otros trabajan. *Po'que* se entusiasma uno con el *machete*⁵⁷.

Veamos un ejemplo de este tipo de Zafras, grabación realizada por List en San Jacinto, noviembre 6 de 1964:

José Lara:

*eeeeeeee... yo quisiera trabajar aiiiiiii
como trabajan los buenos aiiiiiii,
eee pero me pongo a pensar eeeeeeeee,
que el flojo trabaja menos aiiiiiii. ¡Dale Juancho!*

Juan Lara:

eeeiieeee no se que tendrá mi pecho eiiii ieeee

⁵⁶ De Lima, Emirto *Folklore colombiano*, Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega, 1942, pp. 72, 73.

⁵⁷ List, George *Catálogo 65-291-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1964, Entrevista etnográfica.

*y que mi voz no me levanta iiii aeie
se parece a la sirena iejeue
cuando de mañana canta auuuu
eeeeuuujee hombre euuuuu aiiii ¡entonces Toño va usted, no!*

Toño Fernández:
*eeeeee chipolito chipolito oooooooooiiiiii oooooee
dame de tu boca un ramo iiiiiii eeiee
quién te dijo chipolita oooooee
que yo chipolo me llamo oiiiiiii⁵⁸*

Sobre las *Zafras de Excavación* comenta Antonio Hernández, recordando a su hermano, Joaquín Pablo, experto en este tipo de canto:

Él exclusivamente se iba a los cementerios porque tenía muy buen eco y lo querían mucho. Sabía manejar la *pala* en la tierra y de ahí viene que más me gusten las *Zafras*. Cuando estamos haciendo una excavación uno está trabajando y está cantándola, adentro nos metemos 6, 7, 8 sepulturas, hacen el coro, se le meten hasta 6 varas y nos poníamos en pique⁵⁹.

A continuación un ejemplo de la zafra de excavación, canta Antonio Hernández, grabación realizada por List en San Jacinto, noviembre 6 de 1964. La Zafra la titula *El Ron Café*⁶⁰. En la grabación Hernández manifiesta que se siente un poco incómodo para cantar el verso, lo que hace suponer que eran cantos para hacerlos en ocasión, esto, porque en la entrevista es en el único momento donde se siente indispuerto, veamos:

... En el momento me encuentro así *ofuscao* no me acuerdo de los *improvisos*... esta *Zafra* que voy a cantarles aquí un poquito incómodo porque no me siento muy bien, tiene un título e llamarse *El Ron Café*... me vas acompañar el coro:

*Sabroso es el ron caféeeeeee
ooooooooooooo sabroso el café con ron eeeeeiiiiiii
que linda composición para los hombres bebé eeeeeiiiiiiiiiii
coro: eeeeeiiiiiiiiiiiiiiiiiiii
de la margarita vengo eeeeeee
buscando quién me consuela eiiiiiiiiiii*

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Si se desea escuchar esta Zafra se recomienda ir a: Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012^a, Audio 1.

*no tengo padre ni madre
ni hermanita que se duela eeiiaiiiiieiiii
coro: eeeeeiiiiieeeeeiiii*

Al preguntarle List a *Los Gaiteros de San Jacinto* sobre la *Vaquería*⁶¹ responden:

Aquí hay bastante ganado en esta región. Aquí se utiliza el *Canto de Vaquería* porque el ganado en el día se recoge en el potrero y está bastante *arisco*, entonces cuando ya se lleva al corral en la madrugada que se va a trasladar de una parte a otra, ya uno lo ha *domao* con el canto, de modo que enseguida que se le abre la puerta al *ganao*. Se va un individuo o dos *alante* y otro grupo detrás, canta el *puta elantero* y el que va trasero le va contestando uno al otro y el *ganao* se va *amañando* al canto, cuando ya tiene cuatro a cinco horas de ir viajando, ya el *ganao* esta *domao*, el canto ya no se *derrota*⁶².

El canto estaba presente en todas las prácticas cotidianas del individuo, existía la necesidad, en la comunidad, de alegrar el cuerpo a través del canto. En San Jacinto como en toda la región, también se acostumbraban los *Juegos de Velorio*, acompañados por *Cantos de Velorio*, entre los cuales se menciona el *Virón Virón*. Ya para 1965, estas ocasiones musicales no se llevaban a cabo. En la comunidad se consideraba que quién lo hacía (realizar Juegos de Velorio) era *corroncho*⁶³. Veamos un comentario que hace Carmen Díaz⁶⁴, haciendo alusión a quienes hacían los *Cantos de Velorio* :

La gente vieja. Eso sí en el pobre, que sean pobres como uno, pero ya desde que se dijo gente de *consideracioncita* no le hacen nada, sino de una vez cierran todo eso. Pero el pobre sí. Que eso es lo que llaman *corroncho*. Eso es lo que hay gente que dice: “no eso son *corroncherías* que juegan eso y tal” pero es para que no quede el velorio solo⁶⁵.

⁶¹ Para ver un ejemplo de verso en *vaquería* se recomienda ir al apartado de los *sones* en este mismo capítulo.

⁶² List, George *Catálogo 65-291-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1964, Entrevista etnográfica.

⁶³ Término despectivo que se usa para referir a una persona de mal gusto.

⁶⁴ Oriunda de San Juan, en el momento de la entrevista estaba en San Jacinto.

⁶⁵ List George, *Op. Cit.*, 1964, Entrevista etnográfica.

Como se menciono antes la canción *Virón Virón* era utilizada para el *Juego de Velorio* en San Jacinto. A continuación la letra cantada por Juan Lara en la grabación realizada por List en San Jacinto, noviembre 6 de 1964:

*Virón Virón de onde vienes mi gente
Virón Virón de San Pablo Vicente
Virón Virón Virón que vienes a buscar
Virón Virón Virón que nos dejes pasar
Virón Virón Virón la puerta esta caída
Virón Virón Virón mandala componé
Virón Virón Virón con qué dinero
Virón Virón Virón con cascaritas de huevo
Ay que pase el rey si va pasar
que el hijo e ' sol se queda atrás⁶⁶.*

Era obligatorio cantar el 23 de junio en la noche, día de San Juan. En esta ocasión se le llevaban cantos a los sanjacinteros que tuvieran el nombre de Juan o Juana. Veamos el siguiente testimonio:

Ese canto se usa por aquí en San Jacinto el 23 de junio en la noche. Para amanecer el 24. Todo individuo para el día de San Juan, todo individuo que se llama Juan o Juana se le llevan esos cantos a su casa, mientras uno va en la calle. Los cantadores, que nos reuníamos varios, vamos cantando *pío, pío gavilán* y entonces el señor salía, se levantaba y recibía a los cantadores y entonces es cuando viene el canto de gallo. Los cantores nos reunimos y cada uno hecha su copla⁶⁷.

A continuación se muestra un ejemplo de verso que se usaba en los *cantos de gallos* para reunir a los cantantes. Este verso fue interpretado por *Los Gaiteros de San Jacinto* y quedó registrado en la grabación realizada por List en San Jacinto, noviembre 6 de 1964:

*Pio pio pio gavilán
se comieron los pasteles
y a mí no me dan
pio pio pio gavilán
gavilán garrapatero
señor gavilán⁶⁸.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

Cuando llegaban a la casa de la persona llamada Juana o Juan decían los cantantes: “¡iiiiiii Juancho!”. Cuando el señor o la señora se levantaba y recibía a los cantadores, comenzaba el *canto de gallo*, esto significaba que cada uno de los cantadores cantaba su copla improvisada. Observemos un ejemplo en la grabación realizada por List en San Jacinto, noviembre 6 de 1964:

Toño Fernández:

*ananananaaaa Alevantate Juanita aaaa
ananananaaaa que aquí te vengo a trae gallooooo
onanananaaaa ahora por la mañanita
y nara yo vine con mi tocayo iiii ¡Juancho!*

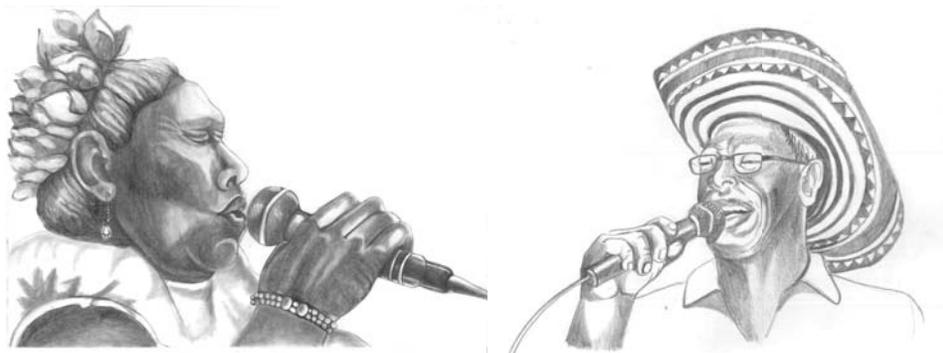
Juan Lara:

*ananananaaaa Juancho despierta si está dormido
ananananaaaa Juancho de ese sueño profundo
ananananaaaa Juancho que te vine a visitar
eiiiiieeeeeee ay, la belleza del mundo
aeeeeeee el gallo quiere cantar hombre ¡Canta José!*

José Lara:

*a la la la alaaaaa ---- de mi corazón
o nononoonananaaa partida en cuatro pedazos
o nononoonananaaa pero es con una condición
Hay Juancha que se fue a morir en tus brazos oooo⁶⁹*

Es importante destacar que en la actualidad el canto que se usa con mayor frecuencia es la décima. Ésta ha logrado tener un espacio en los actuales festivales de gaita. Cada uno de sus intérpretes busca un estilo propio en la forma cantada.



II. 2.7 Cantadores⁷⁰

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Dibujo realizado por Luz Mercedes Suárez, elaborado exclusivamente para esta tesis de maestría.

2.1. 8 El conjunto de los *Bailes Cantados*(BC)

Entenderemos aquí por sistema de *bailes cantados* a los que se llaman *Grupos de Tambora* y a los *Conjuntos de Bullerengue*: Según Carlos Arturo Franco, los *Bailes Cantados* son:

[...] bailes que se ejecutan acompañados por los cantos de tradición oral, donde por lo común no intervienen instrumentos melódicos, observando características primordialmente rítmicas [...] Actualmente su área geográfica comprende la depresión momposina departamentos de Cesar, Córdoba, las costas del norte de Antioquia, zona del Canal de Dique, y San Basilio de Palenque (Bolívar), riveras del Bajo Magdalena, en los departamentos de Atlántico (sur), Bolívar y Magdalena, y Ciénaga Grande en el departamento de Magdalena⁷¹.

Según el proyecto *Músicas Tradicionales*⁷², la dotación instrumental esta comprendida por :

- *Voz y coros* (cumpliendo un rol de líderes melódicos)
- *Tambor alegre* (2) (tambor improvisador)
- *Tambora* (bombo)
- *Palmas y tablas* (o “gallitos”)
- *Maracas* (eventualmente guacho)

En la actualidad, al igual que en los otros sistemas, se pueden utilizar instrumentos de otros formatos según sea el evento. Mildreth Pasos Pabón, directora musical e intérprete de esta música, nos dice: “Bueno, para un show el único requisito es conquistar a la gente. Para que la goce. Le puedes meter: bajo, gaitas, clarinete y cualquier instrumento que quieras.”⁷³. Ahora bien, los instrumentos se pueden agrupar de diferentes maneras según la región y el tipo de ritmo que se interprete. Un ejemplo de esto lo da Arnulfo Caraballo Antivar director del *Festival de Bullerengue* de María la Baja:

⁷¹ Franco, Carlos “*Bailes cantados de la costa Atlántica*”, *Nueva revista colombiana de folclor*, núm. 2, Vol. 1, Bogotá, Colombia, 1987, pp. 55, 56.

⁷² http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/resena_pitos.html [consultado el 23 de agosto de 2012].

⁷³ Fernández, Laura, 2012b. Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de Gamarra.

El *Bullerengue*, es una expresión musical de la rivera del Canal del Dique en Bolívar, Córdoba y la zona del Urabá Antioqueño en Colombia. Hace parte de los bailes cantaos al igual que la *Tambora*, el *Chandé*, el *Berroche*, el *Pajarito*, el *Fandango de Lengua* y la *Chalupa*. Los grupos de *Bullerengue* se hacen acompañar por un *tambor hembra* llamado *alegre* y un *tambor macho* o *llamador*. Los brillos se ejecutan en algunas regiones con: *guazá*, *maracas*, *totumas* o fragmentos de porcelana⁷⁴.

Sobre los instrumentos nos comenta Mildreth Pasos:

Para el grupo se usa: *tambora*, *repicador* o *currulao* y el *llamador* (estos son dos tambores del mismo tamaño, sólo que el primero es agudo y el *llamador* es grave) y las *maracas*; aunque en Tamalameque usan es *guache*. En Rio viejo no usan *tambora* sino *tamborina*, que es un tambor pequeño (como el *llamador* de la *Cumbia* y la *Gaita*), ese es el que usan. Las palmas, las *tablitas* (que las llamamos *gallitos*), el instrumento melódico y la voz⁷⁵.

Entre los ritmos musicales asumidos por las agrupaciones se pueden señalar los siguientes⁷⁶:

- *Tambora*
- *Bullerengue*
- *Chandé*
- *Guacherna*
- *Son de Negro*
- *Fandango de Lengua*
- *Lumbalú*
- *Berroche*
- *Guacherna*
- *Brincao*
- *Pajarito*
- *Zambapalo*
- *Mapalé*
- *Son corrido o Chalupa*

Las ocasiones en las que actualmente se interpreta esta música, son las señaladas en los formatos anteriores. Veamos lo que nos comenta Arnulfo Caraballo:

Estos grupos tienen sus presentaciones a diario en múltiples eventos. Además, amenizan *parrandas* y *encuentros callejeros* o en algún sitio estratégico. Los grupos de *Bullerengue* son integrados en ocasiones hasta por 20 personas, no esta

⁷⁴ *Ibidem*: Músico de María la Baja.

⁷⁵ *Ibidem*: Músico de Gamarra.

⁷⁶ Algunos de los ritmos aquí expuestos fueron tomado de:

http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_22q.htm [consulta el 23 de agosto de 2012].

definido. A menos que un festival limite el número de integrantes por razones de logística y atención⁷⁷.

Observemos lo que nos señala Mildreth Pasos Pabón:

Pues ahora se toca en festivales, encuentros y conciertos. Pero antiguamente era en la época de diciembre del 7 al 6 de enero, navidad y pascuas. Ahora sólo se toca en presentaciones y fiestas. Donde contraten. Aunque algunos pueblos aún pasean el pajarito en diciembre como Rio viejo Bolívar. También se toca el día de las velitas, 7 de diciembre acá en Gamarra⁷⁸. (Pasos en Fernández, 2012)⁷⁹.



II. 2.8 Grupo de tambora⁸⁰

2.1. 9 El conjunto de *Papayera* (P)

Se entenderá aquí por conjunto de *papayera*, todas aquellas agrupaciones que mezclan o integran los instrumentos, ritmos y ocasiones de las diferentes prácticas musicales de la costa Atlántica. Esta denominación de *papayera*, se utiliza específicamente en la costa para referirse a formatos pequeños de banda, usualmente son “pagos”. Oviedo dice al respecto:

[...] las bandas de vientos; éstas presentan desde grandes bandas de vientos sinuano-sabaneras hasta pequeñas banditas ‘*chiflañangos*’ (las que en rigor se

⁷⁷ Fernández, Laura, 2012b. Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de María la Baja.

⁷⁸ *Idem*. Músico de Gamarra.

⁷⁹ Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de Gamarra.

⁸⁰ Dibujo realizado por Luz Mercedes Suárez, elaborado exclusivamente para esta tesis de maestría. **En el dibujo de izquierda a derecha se encuentran los siguientes instrumentos:** coristas, tambora, alegre, tablitas, llamador.

denominan ‘*papayeras*’ de 4 a 6 músicos, 2 ó 4 vientos, redoblante, platillos y bombo) que animan campañas politiqueras, reinauguraciones de almacenes, desfiles de reinas de pueblo o fiestecitas de barrio”⁸¹.

La papayera, para nuestro caso, integrará toda combinación de dotaciones. Este tipo de conjuntos en la actualidad son usados con mayor frecuencia para eventos pagos. Por tal motivo entre menos músicos mejor. La denominación *papayera*⁸² agrupará orquestas de mediano tamaño, conjuntos mixtos de acordeón, vientos, tambores, caña de millo, etc. Es importante destacar aquí que los ritmos que se interpretan pueden ser los de cualquier formato, aunque normalmente este tipo de dotaciones interpreta según el mercado regional y el consumo discográfico del momento. En la actualidad, estos formatos son muy usados para las *horas locas*⁸³ y aquí, la regla predominante es que entre menos músicos mejor. La mayoría de intérpretes, *moñeros* o *chizgueros*⁸⁴ estuvieron de acuerdo en que de 4 a 6 músicos es lo ideal.



Il. 2.9 Papayera⁸⁵

⁸¹ Oviedo, Jorge, *Op. Cit.*, 2004, p. 80.

⁸² Si se desea escuchar a un conjunto con formato mixto se sugiere ver el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=nbuJLlIMxt4&feature=relmfu> [consultado el 28 de agosto de 2012].

⁸³ Para profundizar sobre la hora loca véase capítulo VII, de las ocasiones musicales.

⁸⁴ Término con el cual se le conoce a un músico o persona que trabaje tocando por horas o *tandas* (bloques de música).

⁸⁵ Dibujo realizado por Luz Mercedes Suárez, elaborado exclusivamente para esta tesis de maestría. **En el dibujo de izquierda a derecha se encuentran los siguientes instrumentos:** Bombardino, redoblante, bombo, platillos, clarinete, trompeta.

2.1. 10 El conjunto de *Gaita Larga (GL)*

Este conjunto esta conformado por: gaita hembra, gaita macho y maracón, tambor alegre, llamador, cantador y tambora. Se reconoce como formato tradicional a la siguiente dotación: gaita hembra, gaita macho y maracón, tambor alegre, llamador, puede llevar cantador aparte o el que toca la gaita macho puede cantar.

Al igual que la caña de millo, se fabrican gaitas afinadas temperadamente⁸⁶, ya que es muy común que este instrumento se integre a formatos de fusión⁸⁷ (grupos que mezclan el jazz y el rock entre otros). En cuanto a las ocasiones actuales, mantiene las mismas señaladas en los formatos anteriores.

En los dos grandes festivales de gaita, que existen en Colombia, se reconocen los siguientes ritmos musicales:

- *Porro*
- *Gaita*
- *Cumbia*
- *Merengue*
- *Puya*

Dado que nuestro objeto de estudio es este sistema musical, a lo largo de la tesis se ampliara la información aquí mencionada.

⁸⁶ Si desea escuchar el himno nacional con gaitas afinadas véase: <http://www.youtube.com/watch?v=xBELkgbKN5k> [consultado el 28 de agosto de 2012].

⁸⁷ Si se desea escuchar estos nuevos formatos se sugiere el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=uKUMAUv4CGI> [consultado el 28 de agosto de 2012].



II. 2.10 Grupo de gaitas largas⁸⁸

2.2 RELACIONES DE SIMILITUD Y DIFERENCIA ENTRE SISTEMAS: DE LO ANTIGUO Y LO MODERNO

Como se mencionó en la introducción, este apartado tiene por objetivo explicar someramente la forma de articular los datos etnográficos con la perspectiva sistémica y replantear a partir de esta postura, los estudios musicales de tradición oral en Colombia. Con la anterior descripción general de las culturas musicales en la costa Atlántica podremos establecer relaciones de similitud y diferencia entre lo antiguo y lo moderno en las diversas prácticas musicales anteriormente señaladas. Antes de dar inicio, se debe decir que en esta primera revisión se han dejado fuera los sistemas de *Hojita de Limón* y *Arco Musical*, ya que no se posee suficiente información de estos formatos en la actualidad.

Para comprender este conjunto de sistemas es necesario realizar una abstracción en el tiempo, ya que las transformaciones sistémicas también son parte

⁸⁸ Dibujo realizado por Luz Mercedes Suárez, elaborado exclusivamente para esta tesis de maestría. **En el dibujo de izquierda a derecha se encuentran los siguientes instrumentos:** gaita macho, llamador, gaita hembra, alegre, cantante y tambora.

fundamental para entender el proceso, así como la compleja red de relaciones que se va configurando. Es preciso decir que actualmente hay una clara separación entre las dotaciones usadas por cada uno de los sistemas. Se sugiere que a partir de la búsqueda de “lo nacional”, “lo autóctono”, “lo tradicional” (a través de concursos, festivales y la industria discográfica), se fueron estandarizando y estableciendo fronteras entre estas unidades dialógicas.

El interés creciente de la sociedad civil, instituciones gubernamentales, industrias culturales y mundo empresarial por el funcionamiento, condición y visibilidad de las culturas musicales tradicionales, está íntimamente ligado a los procesos mundiales ocurridos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Entre éstos podríamos mencionar los procesos industrializadores y modernizadores de la segunda mitad del siglo XX, la transformación de los modos de sociabilidad, el deterioro de la vida campesina y el éxodo forzado del campo a las ciudades, la “cibernetización” de las formas productivas y la vida cotidiana, la reconfiguración interna de los Estados nacionales o el papel desempeñado por los medios masivos de comunicación en la conformación de una cultura del “yo”. Estas tendencias globales han impactado de múltiples y contradictorias maneras sobre las músicas regionales (y el patrimonio cultural en su conjunto)⁸⁹.

En este apartado se ocuparán tres criterios de comparación para hacer evidente la relación entre lo antiguo y moderno. Dichos criterios son: 1) dotaciones, 2) ritmos y 3) ocasiones. Iniciaremos con las dotaciones:

1. Dotaciones:

A continuación veremos dos tablas comparativas de dotaciones instrumentales antiguas y modernas. En ellas se marca con una X los instrumentos que podían o pueden ser utilizados para la dotación señalada y con “---” si no se tiene certeza absoluta del dato, pero que ha sido mencionado en entrevistas etnográficas. Los

⁸⁹ Alcántara, Álvaro “*Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’ tras...pero más mejor*”, en Híjar, Fernando, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/DGCP, pp. 237-249, 2009, p. 237.

instrumentos marcados con el signo X no constituyen la dotación instrumental en todas las ocasiones musicales. Los instrumentos pueden o podían utilizarse de manera aleatoria. Por ejemplo, en algunas ocasiones sólo se emplean dos o tres de los instrumentos para un evento musical, dependiendo de los recursos de la comunidad en el momento. Además de lo anterior, se debe decir que los instrumentos contemplados son de los que hasta el momento se han encontrado registros. Dado que en las tablas se utilizan las siglas de cada conjunto, recordemos: el conjunto de caña e’ millo o pito atavesao (PA), el conjunto de gaita corta (GC), el conjunto de la banda (B), el conjunto de vallenato (V), el conjunto de sexteto (S), el conjunto de arco musical (AM), el conjunto de cantos (C)⁹⁰, el conjunto de bailes cantados (BC), el conjunto de hojita de limón (HL), el conjunto de papayera (P) y el conjunto de gaita larga (GL). La siguiente es una tabla abierta, es necesario realizar un estudio completo de todo el sistema para presentar un modelo completo, veamos lo que sucede con las dotaciones:

Tabla de dotaciones modernas o actuales									
Instrumentos	Conjuntos musicales								
	PA	GC	B	V	S	C	BC	P	GL
Millo	X							X	
Maracas	X	X					X	X	X
Tambor alegre	X	X					X	X	X
Tambora	X	X					X	X	X
Llamador	X	X						X	X
Gaita corta		X						X	
Cantante	X	X			X	X	X	X	X
Guache	X	X						X	X
Clarinete			X	X				X	
Trompeta			X					X	
Trombones			X					X	
Bombardinos			X	X				X	
Tuba			X					X	
Bombo			X					X	
Redoblante			X					X	
Platillos			X					X	
Acordeón				X				X	
Caja				X				X	

⁹⁰ Sean las Vaquerías, los Cantos de Zafra, Cantos de Gallos, Décimas.

Guacharaca				X				X	
Timba				X				X	
Guitarra				X				X	
Instrumentos eléctricos	X	X	X	X	X			X	
Bongos					X			X	
Claves					X			X	
Congas					X			X	
Coros	X	X		X	X		X	X	X
Tablas							X	X	
Palmas	X	X					X	X	X

2.11 II. Tabla de dotaciones modernas o actuales

En la anterior tabla de dotaciones se puede observar que en el eje de la papayera confluyen todas las dotaciones instrumentales. Esta conexión se debe a que en la actualidad los grupos musicales tocan por dinero; por tanto, en este sistema musical es donde todos convergen, negocian e intercambian sus instrumentos.

En la tabla también podemos observar la conexión fuertemente marcada entre la dotación del millo, gaita larga, gaita corta y bailes cantados. Para ver finalmente independientes a las bandas y el vallenato. Para profundizar sobre lo mencionado ver el capítulo VIII, reflexiones finales.

Ahora bien, para comprender los ejes que permanecen con respecto a lo que hoy día se llama tradicional o antiguo, veamos una tabla comparativa con las dotaciones llamadas tradicionales. Aquí se vincula el arco musical y la hojita de limón.

Tabla de dotaciones antiguas										
Instrumentos	Conjuntos musicales									
	PA	GC	B	V	S	AM	HL	C	BC	GL
Millo	X									
Maracas	X	X			X				X	X
Tambor alegre	X	X			X				X	X
Llamador	X	X				X				X
Voz	X			X	X	----		X	X	
Coros	X			X	X	----		X	X	

Gaita corta										
Tambora		----				X			X	
Clarinete			X							
Trompeta			X							
Trombones			X							
Bombardinos			X							
Tuba			X							
Bombo			X							
Redoblante			X							
Platillos			X							
Acordeón				X						
Caja				X						
Guacharaca				X	X	X				
Guitarra				X						
Marímbula					X					
Bongos					X					
Claves					X					
Arco musical						X				
Hojita de limón							X			
Palmas								X	X	
Tablas									X	
Guache	X	X								

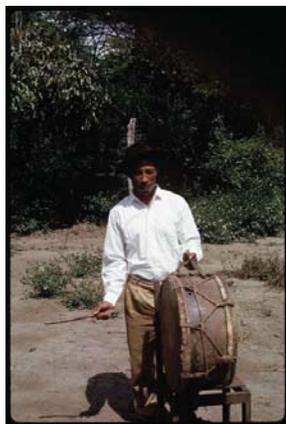
2.12 II. Tabla de dotaciones antiguas

Se observa en esta última tabla que los ejes de enlace están en el uso de las voces y los tambores: alegre-llamador-tambora. Es pertinente explicar que en la tabla se omiten algunas aparentes oposiciones en la actualidad como es el caso de la combinación de los dos instrumentos melódicos (acordeón - millo), situación que haría pensar actualmente en un error. En los registro hechos por De Lima se hace alusión a la llamada *Danza de los diablos*, al respecto menciona: “El canto de estos diablos consta de un ronquido especial que van haciendo al son de un tambor, una flauta de millo y un acordeón”⁹¹. Otro ejemplo es el uso de la guacharaca en la dotación de gaita larga vista por De Lima en Palenque⁹².

⁹¹ De Lima, Emirto *Folklore colombiano*, Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega, 1942, p. 177.

⁹² *Idem*.

Otras particularidades que no aparece en la tabla son los cambios en la forma y nombre que pueden haberse dado a otros instrumentos y dotaciones. Un ejemplo de ello es el caso de la tambora. Se muestra en la siguiente fotografía una tambora perteneciente al sistema de caña de millo, en lugar del bombo propio del sistema de banda:



Il. 2.13 Tambora⁹³



Il. 2.14 Banda pelayera⁹⁴

Siguiendo con las similitudes visuales en los instrumentos, también se puede apreciar en las imágenes del **Anexo 1**, el bongó (la imagen del sexteto pertenece a los bongoes considerados antiguos, pues actualmente se usan con aro de metal) que es usado por el sexteto. Visualmente muy similar al llamador, sólo que en el sexteto se usan dos: hembra y macho. Los ejemplos anteriores permiten observar ciertos intercambios de instrumentos entre los diferentes conjuntos musicales.

En la tabla de instrumentos no se ubica el *carángano*. La única referencia del instrumento la menciona List⁹⁵. Si desea saber más sobre este instrumento ver **Anexo 1**.

⁹³ List, George *Catálogo 65-291-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, foto B-2.6. En la foto Catalino Parra.

⁹⁴ http://sigloveintemusical.blogspot.mx/2010_09_01_archive.html [consultado el 28 de mayo].

⁹⁵ List, George *Música y poesía de un pueblo colombiano*, Bogotá, Colombia: Editorial Presencia, 1994, pp. 130, 131, 132.

Continuando con las relaciones entre todos los sistemas musicales de la costa Atlántica, es interesante observar que la ejecución musical mantiene una relación de pregunta–respuesta, que permite observar los diálogos entre los diferentes instrumentos (melódicos - rítmicos). Este elemento se puede apreciar particularmente en los versos del canto. De igual manera se ve la simbología de los roles de género tradicionales (macho-hembra) en los instrumentos, es el caso de las gaitas largas, el alegre, el llamador, los bongoes, las voces masculinas y femeninas. Además, se percibe la relación tiempo-contratiempo en todos los sistemas, que reafirma en cierta medida las relaciones asociativas entre los diferentes formatos. Saussure comenta en lingüística:

Los grupos formados por asociación mental no se limitan a relacionar los dominios que presentan algo de común; el espíritu capta también la naturaleza de las relaciones que los atan en cada caso y crea con ello tantas series asociativas como relaciones diversas haya. Así en *enseigne- fnent, enseigner, enseignons, etc. (enseñanza, enseñar, enseñemos)*, hay un elemento común a todos los términos, el radical; pero la palabra *enseignement* (o *enseñanza*) se puede hallar implicada en una serie basada en otro elemento común, el sufijo (cfr. *enseignement, armement, change- ment, etc.; enseñanza, templanza, esperanza, tardanza, etc.*); la asociación puede basarse también en la mera analogía de los significados (*enseñanza, instrucción, aprendizaje, educación, etc.*), o, al contrario, en la simple comunidad de las imágenes acústicas (por ejemplo, *enseignement* y *justement*, o bien *enseñanza* y *lanza*). Por consiguiente, tan pronto hay comunidad doble del sentido y de la forma, como comunidad de forma o de sentido solamente. Una palabra cualquiera puede siempre evocar todo lo que sea susceptible de estarle asociado de un modo o de otro⁹⁶.

2. Ritmos:

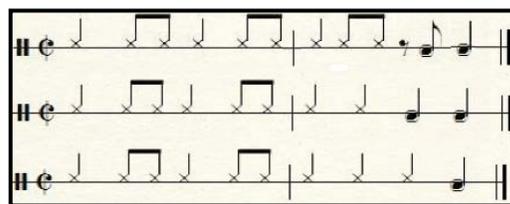
Es importante señalar que algunos de estos ritmos reciben el mismo nombre, pero al cambiar de dotación instrumental las bases rítmicas pueden variar en un mismo instrumento. Asimismo, si se toma en cuenta el cambio de la subregión, esta misma dotación instrumental cambia y las bases rítmicas también pueden variar.

⁹⁶ Saussure, Ferdinand *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 1945, pp. 150, 151.

Algo muy común que se observa en estos conjuntos es que, si bien cada músico que pertenece a una subregión identifica una base rítmica para cada instrumento, según sea el ritmo, muy pocas veces se perciben estas bases en una ocasión musical. Los músicos mantienen un patrón en la mente ya que lo que se oye son las diferentes variaciones, repiques y juegos rítmicos que adornan las bases. Esto se puede advertir en el tambor alegre con mayor frecuencia. Lo anterior nos remite al concepto de *variación* utilizado por Constantin Brailoiu en las músicas de tradición oral:

Aun a falta de un texto irrefutable, tenemos que admitir que sólo recogemos variantes y que, en el espíritu de los cantantes vive, de forma latente, un arquetipo ideal, del que ellos nos ofrecen encarnaciones efímeras. [...] La comparación entre variantes hará evidente de forma automática las partes de la melodía resistentes o dúctiles. Al mismo tiempo, el cotejo de interpretaciones diferentes de un mismo canto hará aparecer la amplitud de la injerencia individual de un sujeto a otro, de una categoría humana a otra de un estado anímico o de una circunstancia a otra, y en último término[...] de un género musical a otro⁹⁷.

Observemos brevemente lo que sucede con las bases rítmicas. La base rítmica de la tambora, en el porro del sistema de gaita larga, está íntimamente relacionada con las bases rítmicas de la cumbia y la gaita; no sólo de esta misma dotación, sino con las de gaita corta y caña de millo. Es muy común que los músicos, cuando se les pregunta fuera de contexto, difieran en las variaciones que lleva la tambora al final de la base rítmica, pero cuando están interpretando en contexto u ocasión, utilizan las variaciones mezclando la base de porro, cumbia y gaita.



II. 2.30 Bases rítmicas (porro-cumbia-gaita)⁹⁸

⁹⁷ Brailoiu citado por Arom, Simha “*Modelización y modelos en las músicas de Tradición oral*”, en: Francisco, Cruces, *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trota, 2001, p. 207.

⁹⁸ Las transcripciones aquí presentes son una aproximación a lo que serían las bases rítmicas, se usan para dar un referente musical al lector. En este tipo de sistemas los ritmos nunca son tan exactos como en la música académica occidental.

En suma, vemos relaciones paradigmáticas que se relacionan y dialogan con los sistemas de gaita larga, gaita corta y caña de millo. En este sentido, sería interesante observar a través de un estudio detallado, los estilos de los músicos en cada uno de los ritmos y las variaciones de estos últimos en las diversas subregiones. Para comprender las relaciones paradigmáticas que se establecen entre ellos:

Un paradigma está constituido por el conjunto de unidades que tienen entre ellas una relación virtual de sustituibilidad: pertenecen a un mismo paradigma todas las unidades susceptibles de sustituirse unas por otras en un mismo contexto. Los términos de un paradigma deben –por definición– comportar un elemento que les sea común y uno o diversos elementos variantes, y presentar al mismo tiempo rasgos parecidos y rasgos diferentes⁹⁹.

Debido a la complejidad de los ritmos, se ha decidido no sistematizar la información en una tabla. Pues dadas las entrevistas etnográficas se tendrían primero que clarificar los conceptos para cada sistema en su respectivo contexto. Aspecto que rebaza el objetivo de esta tesis. Recordemos la descripción de los ritmos en los bailes cantados a manera de ejemplo. Comenta Mildreth Pasos Pabón:

Los ritmos tradicionales o aires de *tambora* son : *tambora*, *berroche*, *chandé* y *guacherna*. El *chandé* en Rio Viejo Bolívar lo conocen como *tuna* y en otros lugares como *pajarito*. Bueno, cada uno de ellos tiene una manera singular de tocarse depende del pueblo y en algunos tienen variantes de los mismos ritmos. Ejemplo: La *tambora* en San Martín de Loba (Bolívar) tiene otras variantes que reciben un nombre diferente le llaman *tambora redoblada* y en Altos del Rosario (Bolívar) tienen la *tambora golpeá*; en Tamalameque usan la *tambora rápida*; en San Sebastián (Magdalena) tocan *chandé brincao*, *chande pasiao*; y por otro lado, en un corregimiento de Pelaya (Cesar), interpretan la *guacherna lenta*. Estas variantes del ritmo de *tambora*, *guacherna* y *chandé* son tradicionales de los pueblos que te mencioné, aunque otros las interpreten¹⁰⁰.

⁹⁹ Arom, Simha, *Op. Cit.*, 2001, p. 209.

¹⁰⁰ Fernández, Laura, 2012b, Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de Gamarra.

Dada la diversidad, sólo se hará referencia a los ritmos actuales con relaciones más evidentes. El primero de ellos, el Fandango, el cual se interpreta en la dotación de banda, papayera, hojita de limón y en la de gaita larga; el Merengue que se da en el sistema millo, gaita larga, gaita corta, vallenato, papayera y en los bailes cantados de la rivera del río Magdalena, usado al finalizar los temas de tambora. Para ellos este golpe se llama Chalupa o Son Corrido. El Porro usado en gaita larga, gaita corta, arco musical, banda; seguimos con la Cumbia, que se da en gaita larga, gaita corta, arco musical, hojita de limón, caña de millo y banda. El Bullerengue en el sistema de bailes cantados tiene similitud con el Porro de gaita larga, por su base rítmica en el tambor alegre. El sistema de papayera permite interpretar cualquier ritmo con cualquier dotación, aquí el patrón determinante es la velocidad de los ritmos y la alegría en la interpretación, esto, debido a que actualmente es utilizado para “amenizar”, crear el “ambiente”. Finalmente, veamos lo que menciona Pacheco Anillo sobre los ritmos cultivados por el Vallenato:

Quando llegó el acordeón a las sabanas asimiló ritmos europeos como el vals, la danza y la contradanza, ritmos nacionales como el bambuco y el pasillo en mayor, algunos ritmos cubanos que interpretaban los sextetos como el son y la guajira, ritmos mexicanos como la ranchera y el corrido, y ritmos regionales de Caribe como la cumbia, el porro, el fandango, el bullerengue, el mapalé y el chandé. De la mezcla y combinación de todos esos ritmos se fueron dando a principios del siglo XX híbridos como el paseo, que se asemejaba a los ritmos cubanos, al porro y a la cumbia de los pitos, y el merengue, emparentable con el bullerengue y el fandango¹⁰¹.

3. Ocasiones musicales¹⁰²:

A continuación veremos dos tablas, la primera corresponde a las ocasiones modernas y la segunda a las actualmente llamadas antiguas o tradicionales. En ellas se marcan con una X las ocasiones musicales que pueden ser utilizadas para el sistema señalado y con “----” del que no se tenga certeza, pero que haya sido

¹⁰¹ Anillo en Oviedo, Jorge, *Op. Cit.*, 2004, p. 74.

¹⁰² El concepto de ocasión musical proviene de los estudiosos del performance. Para profundizar véase el capítulo VII.

mencionado en entrevistas etnográficas. Recordemos las siglas de cada conjunto musical: el conjunto de caña e' millo o pito atavesao (PA), el conjunto de gaita corta (GC), el conjunto de la banda (B), el conjunto de vallenato (V), el conjunto de sexteto (S), el conjunto de arco musical (AM), el conjunto de cantos (C), el conjunto de bailes cantados (BC), el conjunto de hojita de limón (HL), el conjunto de papayera (P) y el conjunto de gaita larga (GL).

Tabla de ocasiones musicales modernas											
Ocasiones	Conjuntos musicales										
	PA	GC	B	V	S	AM	HL	C	BC	P	GL
Fiestas del ciclo de vida del individuo	X	X	X	X	X			----	X	X	X
Festivales	X	X	X	X	----			X	X		X
Carnavales	X	X	X	X	----				X	X	X
Conciertos, shows, espectáculos, toques organizados por instituciones	X	X	X	X	X			X	X	X	X

Tabla de ocasiones musicales antiguas											
	PA	GC	B	V	S	AM	HL	C	BC	P	GL
Fiestas ligadas al ciclo de vida del individuo (cumpleaños, matrimonios, bautizos, velorios)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Festividades religiosas (Pascua, Navidad, santo patrono, fiestas a santos o vírgenes)	X	X	X	X	----	----	X	X	X	X	X
Fiestas profanas (carnavales)	X	X	X	X	X	----	X	----	X	X	X
Fiestas patrias	X	X	X	X	----	----	----		X	----	X

4. 2.15 II. Tabla de ocasiones musicales modernas y antiguas

En la tabla anterior podemos observar que los conjuntos compartían las ocasiones musicales. Las de mayor relevancia son las fiestas ligadas al ciclo de vida del individuo, carnavales, época de pascua y la celebración del santo patrono en los municipios. Un ejemplo de esto lo señala Carbó en los bailes cantados:

En numerosos caseríos, pueblos, veredas y asentamientos ribereños [...] festeja con ‘Tambora corrida [...]’ la Navidad, desde el día de Santa Catalina hasta bien pasada la Epifanía, llegando a veces a San Sebastián. Cualquier noche de guardar santo, la muchedumbre se congrega para celebrar con una tambora la fiesta venidera¹⁰³.

En cuanto a este tipo de celebraciones en la dotación de millo, menciona el músico Catalino Parra: “Tocamos es en fiestas patronales. Nos paga el tesorero de la junta y los brindis los recibe uno de los enamorados, [...] porque es que siempre en las cosas de los santos buscan la *cumbia* para tocar en los velorios de los santos”¹⁰⁴. Existe también como punto de encuentro entre todas estas celebraciones antiguas, la *plaza*¹⁰⁵ como espacio de reunión. Al respecto, De Lima menciona:

En las plazas principales de todas las poblaciones (y esto ocurre hasta en los villorios más pobres) [...] se reúnen en ardoroso espectáculo [...] grupos del pueblo que, fieles a la tradición, manifiestan su júbilo, a través de las danzas, llamadas Cumbiambas, Porros, Chicha Maya, Puya, Mapalé, Currulao, Merengue, y Bailes de Gaita Indígena¹⁰⁶.

Se ve en todos los sistemas, una asociación de la fiesta y la interpretación musical con el consumo de alcohol. También es frecuente que las ocasiones musicales estuvieran dentro de varios días de festejo, se denota en todos los músicos la resistencia para interpretar durante largas horas o días (cuando eran días, se intercalaban para poder resistir). Vemos como elemento simbólico, la rueda o el círculo, como figura integradora de las diversas danzas. Se encontraron ejemplos

¹⁰³ Carbó, Guillermo *Tambora II musica tradicional momposina: cantos tradicionales en los Altos del Rosario, Hatillo de Loba y San Martín de Loba*, derechos fonográficos Tambora-Yai Records, 2005, p. 3.

¹⁰⁴ List, George, *Op. Cit.*, 1964. Entrevista etnográfica.

¹⁰⁵ Espacio ubicado casi siempre en los municipios al frente de la iglesia principal.

¹⁰⁶ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 68.

de esto en millo, tambora, banda y gaita¹⁰⁷. Un ejemplo de lo anterior es la ocasión descrita por Catalino Parra, que se presenta con la dotación de millo:

Para prender la *cumbiamba* sostiene uno y dos *sones* [...] después que va llegando la gente poquito a poco [...]. Hay veces se forman dos ruedas porque ya es mucha la cantidad de gente que hay bailando dentro de la rueda y ya no se puede bailar. Entonces los mismos parejos forman otra rueda dentro del círculo donde uno está tocando¹⁰⁸.

Algo similar sucede en los conjuntos de tambora, pertenecientes a la dotación de los bailes cantados:

Una pareja baila en medio del *ruedo* en forma pausada y cadenciosa, con desplazamientos generalmente circulares, en una espiral eterna de flirteo. Ella guarda una postura serena, su cuerpo erguido, con el brazo extendido sostiene con la mano la *pollera*. Él, con su sombrero de *ala concha e' jobo*, la persigue balanceándose con el tronco algo inclinado, los brazos abiertos y movimientos libres, brincando o haciendo *morisquetas*, en señal de conquista¹⁰⁹.

Y finalmente, en el formato de bandas se menciona algo similar:

En los clásicos fandangos populares que durante noches amenizan las bandas [...] las parejas bailan al son de los porros tradicionales, alrededor de la banda de músicos, con las velas encendidas 'prendan las velas dicen muchos de los bailadores de fandangos'¹¹⁰.

Igualmente, esta similitud entre conjuntos se puede observar en el tipo de aprendizaje. Inicialmente determinado por los patrones de oralidad y actualmente de oralidad y escritura. Lo cual, en cierta medida, permite tejer redes en cuanto a los procesos de interpretación y composición en las prácticas musicales que conforman los sistemas. Según Arom, es en la transmisión donde está la base de los modelos: "Estos modelos constituyen frecuentemente la base misma de la

¹⁰⁷ Ver ejemplo en el capítulo VII, apartado de ocasiones musicales, *rueda de gaita*.

¹⁰⁸ List, George, *Op. Cit.*, 1964. Entrevista etnográfica.

¹⁰⁹ Carbó, Guillermo, *Op. Cit.*, 2005, p. 3.

¹¹⁰ Buelvas, Hugo "Folclor en el festival del porro", *Periódico Diario el caribe*, regionales, Cartagena, Colombia, 29 de junio, 1989.

transmisión del conocimiento musical: así, los niños se familiarizan con el repertorio tradicional al adquirir de forma directa esas formas simplificadas”¹¹¹.

Un ejemplo de lo anteriormente señalado es lo que sucede en las melodías, donde se puede encontrar un tema musical con el mismo nombre y algunas variaciones melódicas en dotaciones diferentes. Este es el caso del tema *La Ceiba* interpretado en el sistema de bailes cantados¹¹², gaita larga¹¹³, papayera¹¹⁴ y caña de millo¹¹⁵.

También podemos encontrar temas melódicos dentro de una misma dotación con el mismo nombre, tocados por el mismo intérprete, en diferentes géneros, es el caso del *Sábalo Mayero*, para la dotación de gaita larga del maestro Jesús María Sayas: “El *sábalo*, está en *son de porro* [...] pero yo lo que le voy a *tocá en bozá e’ gaita*, también se toca y sale bonito. El maestro Padilla *decía* que era *porro*, pero no me gustaba, en *bozá pa’ mi*, sale más bonito”¹¹⁶. E incluso es posible encontrar un tema con el mismo nombre y con algunas características similares, pero considerado diferente, comparemos la letra del *Sábalo Mayero* cantado en Porro versión Jesús María Sayas “*Sayas*” y el de Encarnación Tovar, “*el diablo*”, versión Sixto Silgado “*Paíto*”, en Merengue, para la dotación de gaita larga:

¹¹¹ Arom, Simha, *Op. Cit.*, 2001, p. 211.

¹¹² Para oír el tema *La ceiba* en grupo de tamboras se sugiere: Carbó, Guillermo, *Op. Cit.*, 2005, Track 1.

¹¹³ Si se desea escuchar *La ceiba* en gaita larga véase: <http://www.youtube.com/watch?v=nh6mxhdDoI4&feature=related> [consultado el 29 de agosto de 2012]; para una versión diferente en el mismo formato se sugiere: <http://www.youtube.com/watch?v=Ehv6eK2b3pE> [consultado el 28 de agosto de 2012].

¹¹⁴ Para escuchar el tema *La ceiba* en papayera se recomienda: http://www.youtube.com/watch?v=Hyf4A0iR-tQ&playnext=1&list=PL57EB9B811CB19B39&feature=results_video [consultado el 29 de agosto de 2012].

¹¹⁵ Para oír *La ceiba* en el conjunto de millo se recomienda: <http://www.youtube.com/watch?v=ViAHPv5Pm-U&feature=related> [consultado el 29 de agosto de 2012].

¹¹⁶ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) - Pita e’ Medio (San Onofre) - Sahagún (Córdoba)*, 2005. Entrevista etnográfica.

LETRA¹¹⁷ SÁBALO SAYAS¹¹⁸

//cantaor: *El sábalo Mayero*
coros: *no tiene é cama*
cantaor: *y la mojarra*
coros: *tampoco é pinal*// (bis)

LETRA SÁBALO PAÍTO¹¹⁹

cantaor: *Cuando yo salía pesca* (bis)
en busca de un trabajito (bis)
yo no lo pude embarcar
por que estaba grandecito

//cantaor: *sábalo mayero*
coros: *no tiene escama*//(bis)//
cantaor: *tiene escama*
coros: *tiene escama*// (bis 4 veces)

Veamos lo que comenta Antonio Palomino Robles, intérprete de arco musical, en la entrevista realizada por List el 2 de agosto de 1968 en Isla grande, sobre el aprendizaje de sus *sones* (el músico llama a su instrumento *marimba*). En la cita se evidencia el intercambio de sones entre los diferentes formatos:

Bueno, esa fue la *Múcura* —¿Dónde la ha aprendido? —Bueno, esa *Múcura*, pues eso es una pieza. Que puedo decirles francamente, que no se quién es el autor. Eso es viejísimo. —¿Dónde la oíste por primera vez? —En Correa, en la música de *vientos*, en la *gaita*, en la *marimba*, en *acordeón* eso es viejísimo. —¿El segundo *son*? —Bueno, ese *son* no tiene nombre, yo le puse el nombre. Bueno, ese *son* se ha oído en *gaita*, en *acordeón* también, eso es viejo, *son* de antes, se decía *son de indios*, *pa'* bailar danzas de indios. —¿Y el cuarto *son* que tocó? —Ese era de tambor *pa'* cantar las mujeres *Bullerengue*. Yo acá es que me he puesto y vi que podía sacar ese *soncito* y lo saqué —¿Pero originalmente es *Bullerengue*? — *Bullerengue*¹²⁰.

Y desde luego, manteniendo estos mismos dialogismos, encontramos la utilización de versos *sabidos*¹²¹, los cuales pueden vincularse a cualquiera de los ritmos y melodías; además de la constante variación, en este caso de versos, como elemento

¹¹⁷ Se canta la letra si está en ritmo de porro, si es *gaita* es instrumental.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ *Ibidem*: 2008.

¹²⁰ List, George, *Op. Cit.*, 1968. Entrevista etnográfica.

¹²¹ Para ver un ejemplo específico de esto remitirse al apartado de los sones en el capítulo V y VI.

fundamental en la interpretación dentro de una ocasión musical y que responde a una cualidad emergente del performance.

2.3 CONSIDERACIÓN FINAL

En suma, podemos decir que en la actualidad los sistemas musicales de la costa Atlántica colombiana presentan el mismo proceso discursivo que pone de manifiesto la distinción entre lo antiguo y lo moderno. Los términos tradicional o antiguo versus proyectivo, libre o moderno, reafirman en distintos discursos las fronteras presentes que evidencian el contacto de dos unidades semióticas diferentes.

De igual forma como se pudo observar a lo largo del capítulo, los sistemas han entrado a la lógica del capital, adaptando a su esfera semiótica los elementos externos a ella. Es decir, el dinero como mediador entre los músicos y el público que los escucha, la música como espectáculo y/o show, lo tradicional como el referente simbólico y legitimante de las prácticas musicales, así como la adaptación de la música al consumo del momento. También se observó en este diálogo sistémico que la papayera constituye un punto de encuentro entre las diversas prácticas. Aquí confluyen todos los conjuntos musicales intercambiando instrumentos, ritmos y ocasiones.

Finalmente, en este capítulo se ha partido de lo general para ir a lo particular. En nuestro caso, por consiguiente, pasaremos al estudio específico de la gaita larga en San Jacinto.

CAPÍTULO III

LA GAITA MUEVE A TODO EL MUNDO

Los sistemas son entidades dinámicas que se mueven y transforman junto con los cambios socio-culturales, es decir, son inherentes a la historia. Por tanto, si pensamos en sistemas musicales, éstos están forzosamente en constante transformación. Esto es lo que se expresa actualmente en el discurso de los músicos gaiteros de la costa Atlántica colombiana, los cuales plantean una clara separación entre lo tradicional¹ o antiguo y lo actual o moderno en la música de gaita larga.

Para comprender el sentido de lo antiguo y lo moderno en la gaita larga fue necesario sistematizar y verificar un corpus de datos que corresponde a toda la región de la costa Atlántica colombiana. La coincidencia de varios datos permite suponer que, de alguna manera, este mismo modelo interpretativo se reprodujo en San Jacinto o por lo menos en parte de él. En este capítulo se sugiere que el municipio de San Jacinto se encuentra inmerso en la lógica discursiva regional que se exhibe en este marco de lo antiguo y lo moderno. Por tanto, este capítulo pretende dar a conocer el escenario del discurso regional y local sobre lo antiguo y lo moderno en el sistema de gaita larga. Es importante señalar que a lo largo del apartado se matizarán los datos de la región con referencias del municipio de San Jacinto específicamente.

Comprender lo regional permite articular procesos aparentemente aislados, como es el caso de la realidad actual en la música de gaita larga en San Jacinto. Este ir y venir constante entre lo regional y lo local nos aproxima a la problemática

¹ Se usa el concepto desde el metalenguaje de los músicos.

específica de San Jacinto. Este proceder permite recordar constantemente que esta localidad no se encuentra aislada sino todo lo contrario, reitera y reafirma que la vivencia actual de la gaita larga en este municipio corresponde a una problemática de toda una región.

Al dar inicio a esta investigación, el sistema de la gaita larga era un conjunto complejo. Éste, fue tomando forma a partir del trabajo de campo, cada dato dio pautas claras de la transformación sistémica y reveló lentamente dos conjuntos: el sistema de la gaita antigua y el de la moderna. Todas las remembranzas y discursos remitían, al parecer por los testimonios recopilados, al concepto de antiguo y a algunos de sus sinónimos como: *viejo, en desuso, de antes*; los cuales transportaban a los músicos inmediatamente a un periodo histórico diferente al actual.

Por lo anterior, el foco de indagación se centró en **qué era para los gaiteros el término antiguo. ¿Qué significados le daban a éste término?** Para ellos, éste no tenía un significado léxico sino asociativo, es decir, se relaciona con sucesos, historias, anécdotas y personas. Fue por ello que al preguntarles sobre lo antiguo, inmediatamente se remitían a ocasiones musicales del pasado como la *rueda de gaita*², así como a recuerdos de una vida diferente a la actual. Al conversar con el gaitero mayor, Antonio García, sobre su definición de la gaita antigua respondió: “En esas cosas [...] cuando las mujeres bailaban en el *ruedo*, habían bailadoras expresamente [...] la que más bailaba y los hombres [...] también el que más bailaba, eso es lo que contenía lo de antes”³. En cuanto al gaitero mayor Nicolás Hernández, al preguntarle por el significado del término antiguo dijo: “en cosas de

² La *rueda de gaitas* es el *performance* que se da entre los músicos y los danzantes. Se denomina *rueda* ya que consiste en bailar junto a los músicos creando un círculo alrededor de ellos. Para más información de esta ocasión musical Ver capítulo VII.

³ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo*, realizado en San Jacinto (Bolívar), 2012. Entrevista etnográfica.

antigüedades, por lo menos mi papá fue un antiguo y no lo conocí, se llamaba Joaquín Hernández”⁴.

La definición de gaita moderna se soporta siempre en lo antiguo y no tiene una definición concreta. Es decir, lo moderno se define en contraste con lo antiguo. Al respecto los músicos nos dicen: “Es todo lo que tenemos hoy. La gaita moderna ya viene mezclada con el avance moderno, ya no se toca igual que antes, sólo los señores mayores conservan esa esencia. Pero tenemos que ir avanzando como lo hace la modernidad”⁵. A diferencia de esta postura que acepta el cambio, tenemos los jóvenes que rechazan por completo estas nuevas prácticas. Ante la misma pregunta, qué significa para usted la gaita moderna, Jesús David Gómez Osorio músico de gaita responde: “Para mí, significa un insulto a los antepasados, ¿cómo vamos a transformar la gaita? sí es bueno experimentar, pero sin salirse de la cultura que nos dejaron nuestros antepasados e indígenas y además nuestros abuelos”⁶.

Para los músicos de gaita, el concepto de antiguo existe siempre en comparación con lo moderno. Al respecto Bruno Latour nos dice:

La modernidad tiene tantos sentidos como pensadores [...] no obstante, todas las definiciones designan de una u otra manera el paso del tiempo. Con el adjetivo moderno se designa un régimen nuevo, una aceleración, una ruptura, una revolución del tiempo. Cuando las palabras “moderno”, “modernización”, “modernidad” aparecen, definimos por contraste un pasado arcaico y estable. Además, la palabra siempre resulta proferida en el curso de una polémica, en una pelea donde hay ganadores y perdedores. Antiguos y Modernos⁷.

Es importante resaltar que, en los recuerdos del pasado, la música está muy ligada a la danza y a las ocasiones musicales. Estas últimas recaladas en los testimonios

⁴ *Idem.*

⁵ Fernández, Laura, *Catálogo de entrevistas*, realizado en Facebook, 2012b. Entrevista etnográfica. Facebook. Músico de San Jacinto.

⁶ *Idem.*

⁷ Latour, Bruno *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Siglo veintiuno, 2007, p. 27.

por el respeto, palabra que aparece en casi todas sus remembranzas hacia lo antiguo, así como a momentos históricos relacionados con la ausencia de la luz eléctrica y la tecnología en general. Asimismo, el término de *viejos gaiteros*, también es usado por parte de los músicos para referirse a la gaita antigua.

Para confrontar la significación del concepto en la práctica gaitera y sus implicaciones se revisaron los discursos de los propios músicos. Fue interesante ver cómo los que actualmente son reconocidos por los músicos *jóvenes y chapados a la antigua*, como *viejos gaiteros*, utilizan estas denominaciones para legitimar un discurso a favor de una práctica en “vía de extinción”. Los músicos de gaita le dan más peso y valor a la práctica denominada como antigua. Actualmente, la industria discográfica maneja estos estereotipos para vender y generar ganancias, lo que ha promocionado el uso de estos términos en las nuevas generaciones.

Es importante señalar que en la actualidad se reconocen una serie de procesos de diversificación de la industria musical. Ana María Ochoa señala que durante los años ochentas se multiplicaron el número de compañías independientes dedicadas a la producción musical. Esto generó diversos tipos de circulación de la música local. Entre estos tipos tenemos las *majors*⁸, compañías independientes de música y la producción discográfica en espacios diferentes como los festivales (los discos que se venden en un festival no se conseguirán en una discoteca). Con lo anterior, se puede establecer que en la actualidad la música local no está exclusivamente asociada a las estructuras de la industria, pues la tecnología ha hecho posible la circulación grabada de músicas⁹. A través de la llamada “música del mundo” o *world music*, la música de gaitas ha entrado en una categoría de mercado que posibilita la movilización de esta práctica a nivel nacional e internacional. Las nuevas maneras de afirmar el localismo y apego al pasado a

⁸ “Hoy día cuatro *majors* – Sony-BMG, EMI, Warner y Universal controlan más del 70% de la música que se vende mundialmente” Yúdice, George *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2007, p. 26.

⁹ Ochoa, Ana María *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá, Colombia: Editorial Norma, 2003, p. 20.

través del surgimiento de patrimonio intangible y las políticas culturales han constituido nuevos ámbitos de articulación sonora¹⁰.



II. 3.1 Anuncios de promoción a Los gaiteros de San Jacinto¹¹



II. 3.2 Poster de promoción¹²

¹⁰ *Ibidem*: 10.

¹¹ De izquierda a Derecha, imágenes tomadas de:

<http://www.google.com.mx/imgres?q=gaiteros+de+san+jacinto+september&um=1&hl=es&client=safari&sa=N&rls=en&biw=1267&bih=601&tbn=isch&tbnid=4Ws5wpZ3WZYWSM:&imgrefurl=http://www.tropicalbass.com/2012/09/los-gaiteros-de-san-jacinto-campo-alegre/&docid=JMQIxloQwDq3KM&imgurl=http://www.tropicalbass.com/wp-content/uploads/2012/09/artworks-000029488567-c91r2t-original.png&w=598&h=532&ei=4KBTULeLCNHuqQHvzoHADw&zoom=1&iact=hc&vpx=289&vpy=97&dur=650&hovh=122&hovw=134&tx=111&ty=120&sig=113259738547016344543&page=1&tbnh=122&tbnw=134&start=0&ndsp=18&ved=1t:429,r:7,s:0,i:92;>
http://www.brooklynvegan.com/archives/2012/07/los_gaiteros_de.html [consultadas el 14 de septiembre de 2012].

En la actualidad, los conceptos asociados a la practica antigua están cargados de una fuerte simbología de poder. Véase las ilustraciones 3.1 y 3.2 donde se utiliza la imagen de los músicos, hoy reconocidos como *viejos gaiteros*, para difundir y promover la música de gaita larga en un mercado musical. Lo anterior se realiza a través de etiquetas o imágenes relacionadas con lo : “tradicional”, “auténtico”, “indio” y “africano”, prototipos adecuados para el consumo musical actual. Los nuevos textos del mundo invaden las músicas locales creando una complejidad semiótica. Ochoa evidencia la complejidad en la relación de los sonidos actuales con sus lugares de origen, percibiendo en estos últimos la transformación de las lógicas sistémicas. Esto genera, a nivel local, una transformación en los valores y usos de la música. Así la relación música- territorio ha dejado de ser un elemento evidente (como ha sido considerado en la folclorología) y se establece cada vez más desde la mediación entre lo local y lo transnacional. De este modo, las músicas locales se están mediando cada vez más desde un orden intercultural de relaciones sociales, políticas, económicas y estéticas¹³.

En cuanto a la transformación en los valores y usos de la música gaita podemos ver el ejemplo en San Jacinto con los *gaiteros mayores* relegados con su música de gaita por el equipo de sonido, denominado en la costa Atlántica como *picó*. Los gaiteros mayores carecen de un grupo fijo y sólo esperan a los músicos *jóvenes chapados a la antigua* que les ofrezcan un toque, a los turistas interesados en la gaita, periodistas o investigadores para recordar sus sonos, vender sus instrumentos y compartir sus memorias de lo que alguna vez fue la música de gaita.

Se ha generado en los viejos gaiteros un nuevo *modus vivendi*. Se puede decir que en la comunidad *sanjacintera*¹⁴ existe un reconocimiento hacia ellos, en tanto que son símbolos nacionales de una tradición musical, pero en el municipio ya no hay

¹² Imagen tomada de: <http://www.vivalaradio.co.uk/?p=2263> [consultado el 14 de septiembre de 2012].

¹³ Ochoa, Ana María, *Op. Cit.*, 2003, p. 43.

¹⁴ Término con el que se denomina a una persona nacida en San Jacinto.

un interés por esta música, comenta Javier Flórez: “reconocimiento sí lo hay, lo que ocurre es que cuando tú tienes las cosas por demás, no le prestas el interés, no les das el valor que merecen”¹⁵. Se ha llegado a perder tanto el interés en San Jacinto que los mismos *gaiteros mayores* reconocen que ahora se oye más esta música en el interior. Al preguntarle a Antonio García por la gaita dice: “La *gaita* mueve a todo el mundo. Y la parte donde se baila más *gaita* es en Bogotá. Ahora sí, bailan, tocan y cantan, hacen de todo, que bailan bastante más que *pa’ acá*”¹⁶.

Con este panorama me di a la tarea de determinar realmente quiénes eran los llamados *viejos gaiteros*, considerados *maestros*, a los cuales se les ha dado un estatus, que finalmente deviene en capital simbólico. Para ello se retomaron los discursos, tanto de los considerados modernos, como de los antiguos. Recordemos que en la introducción se mencionan 3 denominaciones *emic* para la distinción de los músicos en los grupos de gaita larga: los *jóvenes*, los *chapados a la antigua*, y lo *viejos*.

Al preguntarle a los jóvenes y chapados a la antigua por el significado de la palabra *maestro* en la música de gaita, respondieron: “Es un rótulo que se gana con el tiempo, con la experiencia y los años que se le dedique al folclor. La persona con este título es una mezcla de virtuosismo, saber, inspiración, tradición, admiración y respeto que los convierte en un ícono de esta música”¹⁷. Al preguntarles por el término de *viejos gaiteros* respondieron: “Así llamamos a las primeras generaciones”¹⁸, “Son aquellas personas que dejaron huella en la música como juglares de la música de *gaita*, como Toño Fernández, Toño García”¹⁹.

¹⁵ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo*, realizado en San Jacinto (Bolívar), 2011. Entrevista etnográfica.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo*, realizado en San Jacinto (Bolívar), 2012. Entrevista etnográfica.

¹⁹ *Idem.*

También existen los músicos que tocan con los gaiteros mayores, quienes a sí mismos se consideran *chapados a la antigua*: “Chapado a la antigua es que somos jóvenes, pero digamos que tenemos subconsciente de un maestro. Nosotros hemos aprendido mucho del maestro Toño, del maestro Nico, del maestro Juancho”²⁰. Gabriel Torresgrosa, músico de gaita larga, comenta acerca de los músicos chapados a la antigua: “son los que más aprenden, son dedicados e interpretan muy bien los instrumentos y además pueden conservar la esencia de la música.”²¹.

Al preguntarle al gaitero mayor Nicolás Hernández si anteriormente también los gaiteros eran reconocidos o llamados como actualmente se hace. Respondió: “Se conocían por el nombre de *gaiteros*, no más. —¿No de viejos *gaiteros*? —No había quién dijera, fulano el *gaitero*. Pedro Beltrán e Ismael Beltrán, eran *sanjuaneros*, eran aserradores, si les decían maestro por aserrador, pero no como *gaiteros*”²².

En este sentido, podemos ver que la expresión *maestro* está asociada a la de *viejos gaiteros*. En la actualidad, estas categorías tienen todo un contenido de legitimación de lo antiguo sobre lo moderno. Veamos como se da el reconocimiento a los que hoy son considerados *viejos*: “He sido un *tamborero* grande que me han dado mucha fama. No que me la doy yo mismo sino que me la están dando. Vienen personas aquí a mi casa a que les de la clase, los golpes míos *pa’* aprendérselos”²³.

En cuanto al concepto de gaita, puede decirse que en San Jacinto, hay acepciones: la primera, como instrumento²⁴; la segunda, como ritmo musical²⁵ y la tercera,

²⁰ *Idem*.

²¹ Fernández, Laura, 2012b. Entrevista etnográfica.

²² Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

²³ Se desconoce la fecha y el nombre del documental. Entrevista etnográfica a Encarnación Tovar “*el diablo*”, actualmente reconocido como uno de los más grandes tamboreros que han existido en la música de gaita, las preguntas son realizadas por Eduardo Martínez en la Boquilla, Cartagena. En: <http://www.youtube.com/watch?v=EK4cyA9tdbs> [consultado el 4 de septiembre de 2012].

²⁴ Ver con más detalle en el capítulo IV.

²⁵ En el discurso de los sanjacinteros también es equivalente al aire musical.

como una ocasión o *performance*²⁶. Esta multivocidad se presenta de manera regular en las palabras utilizadas por los sanjacinteros y los habitantes de la costa Atlántica en general. Asimismo, se percibió la necesidad de utilizar la denominación de gaita antigua y moderna hecha por los gaiteros de la región de San Jacinto como una *representación social*, es decir: “conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado”²⁷. Ahora bien, en este mismo sentido y complementando esta definición Gilberto Giménez señala:

Se trata de construcciones socio-cognitivas propias del pensamiento ingenuo o del sentido común [...] Así entendidas, las representaciones sociales no son un simple reflejo de la realidad, sino una organización significativa de la misma, que depende, a la vez de circunstancias contingentes y de factores más generales como el contexto social e ideológico, el lugar de los actores sociales en la sociedad, la historia de los individuos y de los grupos, y en fin, los intereses en juego²⁸.

Acto seguido, se ubicó el periodo al cual se referían los habitantes y músicos de San Jacinto en sus remembranzas sobre la gaita antigua. El primer dato que los gaiteros marcaban como una ruptura de diferencia entre lo antiguo y lo moderno fue la llegada de los hermanos Zapata²⁹ a San Jacinto, en busca de los que ahora se reconocen como fundadores del grupo musical *Los Gaiteros de San Jacinto*³⁰.

²⁶ Aquí nos referimos a *performance* como sinónimo de *ocasión musical*. Para profundizar se recomienda ver el capítulo VII, en el apartado de la *rueda de gaita*.

²⁷ Abric, Jean-Claude *Prácticas sociales y representaciones*, México: Ediciones Coyoacán, 2001, p. 18.

²⁸ Giménez, Gilberto “*La frontera norte como representación y referente cultural de México*”, Revista electrónica de ciencias sociales, núm. 3, Año 2, Septiembre, México, 2007, p. 24.

²⁹ Delia Zapata Olivella: investigadora del folkló coreográfico en Colombia y Manuel Zapata Olivella: Escritor colombiano. Para conocer sobre la vida y obra de Manuel Zapata consultar: <http://esteticaennegro.blogspot.com/2011/12/manuel-zapata-olivella-literato.html>; para consultar de la vida de Delia Zapata: www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_65.htm. [Consultado el 11 septiembre de 2011].

³⁰ Egberto Bermúdez señala sobre la historia del conjunto: “Desde 1954 el conjunto estuvo integrado por Miguel Antonio Hernández (1912-88) conocido como Toño Fernández, (gaita macho, maraca y canto), Juan Manuel Lara (19?-1986)(gaita hembra), su hermano José de la Cruz Lara (tambor alegre), todos oriundos de San Jacinto, y Catalino Parra (1925), tambora, de Soplaviento, Bolívar. Estos fueron integrantes del conjunto cuyo apogeo duró más de una década y los que en 1969 hicieron su primera grabación comercial en Colombia, un disco de larga duración (LP) hecho para el sello CBS después de su regreso de México en donde resultaron ganadores de la medalla de oro en las Olimpiadas Culturales allí celebradas. Sin embargo, hay una grabación



Il. 3.3 Manuel Zapata³¹



Il. 3.4 Delia Zapata³²

Con este hecho se inicia en Colombia el movimiento de los conjuntos musicales de una manera más estructurada y no fluctuante, como se hacía en el pasado. No existían los grupos musicales constituidos con un nombre como tal: “(L.F) -¿Cómo se llamaba el grupo de ustedes? (E.M) -No, no tenía nombre el grupo, nos buscábamos a José Lara y nos lo llevábamos (A.G) -Tocaban por ahí, cuando tenían la voluntad de salir”³³.

En cuanto a la fecha del encuentro de los hermanos Zapata con Los gaiteros de San Jacinto existen diferentes datos. Veamos el primer dato que nos brinda Lucía

anterior y fue hecha alrededor de 1958 en París e incluida en el catálogo de sello Vogue [...] El conjunto tuvo un periodo de cierta estabilidad después de la mencionada grabación de 1969 en el que se produjeron cuatro discos LP. Alrededor de 1974 Toño Fernández, por sus disputas con Catalino Parra sobre la propiedad de algunas de sus piezas musicales se distancia del grupo [...] En 1982 un nuevo conjunto reorganizado por Toño Fernández hace una grabación para el sello TROPICAL (LDE2840) [...] esta grabación junto con otra de 1975 (CBS14 487) sin Fernández resultan las más representativas del conjunto [...] Formaron parte del conjunto en sus diferentes épocas, Manuel Eliécer Meléndez y Nicolás Hernández (gaita macho y maraca), Francisco Ramírez y Antonio Rodríguez Miramón (llamador), Juan “Juancho” Hernández (tambora y canto), José Tobías Estrada “Guardían” y Gabriel Torregrosa (tambor alegre) y Gregorio Almeida (guacho). El último conjunto que llevó el antiguo nombre los gaiteros de San Jacinto, actuó hasta aproximadamente 1995 [...]” Bermúdez, Egberto *Los instrumentos musicales en Colombia*, Bogotá, Colombia: Editorial Universidad nacional de Colombia, Colección popular, 1985, pp. 7, 8.

³¹ Fotografía encontrada en: <http://esteticaennegro.blogspot.com/2011/12/manuel-zapata-olivella-literato.html> [consultado el 14 marzo de 2012].

³² Fotografía tomada de: Speiser, Ellen y Julio León *Los gaiteros de San Jacinto* – Gaitero Music, University of California Extension Center for Media and Independent Learning, film arts foundation of San Francisco, 2003.

³³ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

Garzón³⁴: “Por la década del 30, Toño Fernández establece un grupo con el cual empieza a tocar, lo conformaban: Juan Lara-Gaita hembra, Toño Fernández-Gaita macho y Maraca, Peyo Mejía-Tambor llamador, José Lara-Tambor mayor por propuesta de los hermanos Zapata Olivella”³⁵. El segundo, lo brinda Manuel Zapata quien hace mención a la fecha en que inicia sus investigaciones con Delia señala: “cuando por allá en el 1950 iniciamos nuestras investigaciones Delia y yo nos convertimos desde entonces en representantes de la tri-etnicidad”³⁶. Ahora bien, al preguntarle George List a Antonio Hernández, por el inicio del grupo *Los Gaiteros de San Jacinto*, este último menciona: “yo empecé de 14, desde entonces tenemos el conjunto. Juancho se me alejó un tiempo, pero quedamos los demás acá”³⁷. Lo anterior nos indica que a diferencia de Garzón, Hernández marca la fecha de conformación del grupo en 1926, cuatro años antes. Según José Luis Díaz Granados³⁸ entre los años 1948 y 1952 Delia Zapata y Manuel Zapata comienzan un ciclo de giras y de divulgación folclórica por el departamento del Cesar. En el artículo escrito por Juan Carlos Díaz en el dominical del heraldo se dice que los hermanos Zapata Olivella llegan a San Jacinto en mayo de 1954 y es aquí donde les hace la propuesta a los gaiteros para partir a otros continentes. Ahora bien, es importante señalar que Manuel Zapata nace en el año de 1920 y Delia en 1926.

El primer dato que se encontró sobre la gaita, a partir de la información recopilada en documentos y entrevistas etnográficas, corresponde al año de 1886. Por ello, se

³⁴ Se ha decidido retomar la fuente de Garzón ya que en sus artículos realiza un trabajo etnográfico detallado con los músicos del grupo *Los Gaiteros de San Jacinto*. Los datos que proporciona Garzón al respecto de este punto han sido confirmados por la comunidad sanjacintera así como su trabajo en tanto recolección de datos, pues según los gaiteros mayores de San Jacinto Lucía Garzón vivió 1 año en el municipio.

³⁵ Garzón, Lucía “*Gaitas y tambores de San Jacinto*”, Nueva Revista colombiana de folclor, núm. 2, vol 1, Bogotá, 1987, p.86.

³⁶ López, Adelaida “*Manuel Zapata Olivella: Abridor de caminos*”, documental online, 2007 en: <http://eduman-documentales.com/manuel-zapata-olivella-abridor-de-caminos-espanol-documental-online/> [consultado el 3 de mayo de 2012].

³⁷ List, George *Catálogo 65-291-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1964. Entrevista etnográfica.

³⁸ Escrito sobre la vida y obra de Manuel Zapata Olivella en <http://manuelzapataolivella.org/pdf/MZO-SuVidayObra.pdf> [Consultado el 29 de agosto de 2012].

tomará arbitrariamente como un punto de partida. Estimaremos la década del 40 como el primer corte de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, es decir un periodo de transición entre lo llamado hoy día moderno. Y finalmente la década del 90 para evidenciar lo moderno en el sistema de la gaita larga en San Jacinto.

A partir de los datos presentados se ha identificado que el concepto de antiguo siempre ha existido como referente que demarca diferencia entre las personas contemporáneas con respecto a prácticas del pasado, se enfoca a señalar las diferencias entre épocas. Con esto se quiere subrayar que **siempre han existido prácticas antiguas**. Veamos un ejemplo de esto: actualmente se considera a Toño Fernández como referente de la gaita antigua. Ahora bien, él en las entrevistas con List hace referencia a prácticas antiguas, (es decir más antiguas de las que actualmente se recuerdan como antiguas). Con este panorama sólo podemos establecer fechas aproximadas y relativas a los datos sobre lo antiguo.

A partir de la invitación que los hermanos Zapata hicieran al grupo *Los Gaiteros de San Jacinto* para dar giras nacionales e internacionales, dará inicio la promoción de la música de gaita. Se genera así la apertura del registro sonoro de la misma y se incorpora a la industria discográfica. Por lo anterior y por los avances tecnológicos, se marcará un punto significativo a la transformación de este sistema musical.

La música de gaita hacía parte de la praxis campesina por tanto serán muy pocas las personas con el nivel de adquisición a la nueva tecnología, siendo la elite, el primer sector en implementar los avances de la industria. Por tanto, la adquisición paulatina de los equipos electrónicos, tecnológicos e industriales entre otros, serán menos accesibles a la comunidad campesina. Lo anterior ocasionará una transformación pausada del sistema musical. Con este panorama, se debe señalar que los cambios en el sistema se dan a diversas velocidades y según numerosos factores, veamos:

Existen una serie de elementos que inciden de diferente manera en los cambios del sistema. Los medios masivos de comunicación [...] mayor integración cultural de la comunidad al núcleo urbano [...] proceso de migración [...] diferenciación social [...] acceso a los instrumentos utilizados en los “nuevos” géneros [...] cercanía al código musical³⁹.

A continuación veremos una tabla donde se sistematizan los elementos discursivos que diferencian a la gaita larga antigua de la moderna, según los músicos de la región:

Música de gaita antigua	Música de gaita moderna
El aprendizaje se daba por “oído”, es decir, sin enseñanza formalizada (aprendían de prestar atención a otros músicos).	El aprendizaje se da a través de las grabaciones, ya sean comerciales o realizadas por ellos mismos, en festivales o <i>parrandas</i> .
No existía una separación clara de los géneros musicales “auténticos” de <i>gaita</i> , se creaban según la necesidad y requerimiento del público (según la habilidad del <i>gaitero</i> se interpretaban <i>Pasillos</i> , <i>Fandangos</i> , etc.).	A través de los festivales se han estandarizado algunos géneros como el <i>Porro</i> , la <i>Cumbia</i> , la <i>Puya</i> y el <i>Merengue</i> .
Existían <i>sones</i> que eran de carácter ritual.	La música que se toca en su mayoría es “secular”.
No existía un estándar en la dotación instrumental para las ocasiones musicales (se podía hacer una <i>parranda</i> con dos <i>gaitas hembra-macho</i> y un <i>llamador</i>).	La dotación instrumental está claramente acentuada (par de <i>gaitas</i> , juego de tambores y <i>maraca</i>).
Los músicos eran intérpretes creadores (un son nunca se interpretaba de la misma manera 2 veces).	Los intérpretes son “reproductores” de las grabaciones con que aprenden.
La música era de autor desconocido, anónimo.	La música tiene autor (inclusive temas anónimos han sido registrados).

³⁹ Camacho, Gonzalo “*El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla*”, en Jáuregui, Jesús; María Olavarría; Víctor Franco, *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, México: UAM-Ediciones de la Casa Chata, 1996, pp. 514, 516.

Música de gaita antigua	Música de gaita moderna
La música era una elaboración colectiva.	La música puede hacerse de manera independiente.
Los grupos musicales no tenían nombres (eran grupos organizados para la ocasión).	Los grupos están designados por un nombre que les da reconocimiento
La música era indisoluble del baile.	Actualmente se hace música para escucharse solamente.
Intérpretes hombres.	Hay intérpretes: hombres, mujeres y/o mixtos .
No existían uniformes para interpretar la música.	Actualmente se reconoce el traje blanco, pañoleta roja, <i>abaracas</i> y el sombrero <i>vueltaio</i> .
Fabricación artesanal de la <i>gaita</i> .	Actualmente se están implementando tornos para una mejor estética y una afinación temperada.
No existía un canon exterior a los músicos.	Sí existe, incluso se están incorporando a la enseñanza parámetros de notación- musical.
Institución previa a la difusión de los medios electrónicos de comunicación.	Institución a partir de los medios electrónicos de comunicación y que se reproduce en dependencia de ellos.
Músicos analfabetos.	Actualmente los músicos saben leer y escribir.
La música integrada a la vida pre- industrial.	Estilo musical urbano, con apariencia rural asociado a la industrialización.

3.3 II. Tabla de elementos distintivos entre lo antiguo y lo moderno según los músicos

Los anteriores datos son algunos de los tantos parámetros que permiten establecer la comparación entre estas entidades semióticas. Sin embargo, es importante destacar que los sistemas están en constante diálogo y que las separaciones entre las entidades semióticas antiguo-moderno no son abruptas. La transformación no es un cambio inmediato de un sistema antiguo a uno nuevo, sino que requiere de la metamorfosis de muchos de los elementos que están inmersos en los sistemas, convirtiéndose en procesos históricos extensos, configurando un *continuum* de transformaciones.

La intensa búsqueda etnográfica y hemerográfica para contrastar y corroborar los datos de los músicos de gaita sobre lo antiguo y lo moderno ayudó a poner de manifiesto la remembranza constante hacia lo que podríamos llamar *el pasado del pasado*. Capas históricas que dan cuenta de procesos y transformaciones del sistema. Es decir, lo antiguo siempre remitía a algo más antiguo. Los datos obtenidos en las fuentes y testimonios permitieron establecer arbitrariamente tres cortes temporales que dividen el actual sistema de la gaita larga: el primero, desde 1810 hasta la década de 1930; el segundo, de la década de 1930 hasta la década de 1990; y el tercero, de la década de 1990 hasta nuestros días. Es importante mencionar que estas fechas son simples referentes, son una aproximación al proceso del sistema bajo estudio y de ninguna manera se pretende establecer con ella una periodización fija e inamovible. Los periodos se toman como una referencia temporal a partir de los datos obtenidos hasta el momento. Aún así, estos cortes temporales coinciden con puntos significativos de la historia del país. Sin embargo, abordar esta relación ameritaría otro estudio.

A continuación se presenta un panorama general de los cortes históricos de esta práctica musical. Recordemos que este primer modelo fue construido a partir de los datos recopilados correspondientes a toda la región de la costa Atlántica, de la cual hace parte San Jacinto. Para evidenciar los cambios de lo antiguo y lo moderno, se han elaborado los siguientes esquemas de las transformaciones. Advirtiendo que dicha esquematización tiene fines didácticos:

Sistemas de <i>gaita larga</i> a través de la historia		
1810 hasta la década de 1930 modelo de una región	Década de 1930 hasta la década de 1990, San Jacinto	Década de 1990 hasta nuestros días, San Jacinto
La música de gaitas con tendencia a lo divino (asuntos religiosos) y a lo humano (generalmente hablan de asuntos amorosos).	La música de gaitas con tendencia a lo humano, luego a la industria discográfica y a los festivales.	La música de gaitas con tendencia a los festivales y a la industria discográfica.

II. 3.4 Vinculación con dirección de sentido

Ahora bien, el primer elemento del esquema obedece a una tendencia de la vinculación de la música con una dirección de sentido⁴⁰. Antes de dar comienzo al análisis es importante destacar que los conceptos de divino y humano, que se emplean aquí, son tomados del etnomusicólogo Gonzalo Camacho. El autor señala que las conceptualizaciones corresponden a denominaciones *emic* de los músicos mexicanos para distinguir dos tipos de música: “música a lo divino” y “música a lo humano”. Sobre lo divino y lo humano señala:

La distinción entre lo divino y lo humano parte de la dirección de la acción social de las prácticas musicales. En el primer caso, se dirige a las deidades, mientras que en el segundo a los hombres. Las implicaciones de lo anterior llevan a plantear que estamos ante la construcción de tiempos y espacios diferenciados que van a encauzar las conductas sociales de los individuos[...]⁴¹.

Retomando las tendencias de la música ya sean hacia lo divino o a lo humano, veamos: De 1810 hasta la década de 1930 estaba determinada por lo divino y lo humano, predominando el primero. En cuanto a lo humano, la música era pensada en función de la comunidad. Según Jaime Martínez el pensamiento comunal se construye en comunidad, no es el individuo el centro de todo sino es la comunidad la que está en la comida, la fiesta y la decisión⁴².

Para la década de 1930 la tendencia a la vinculación obedece más a un ámbito humano. A partir de este periodo los procesos de industrialización en todos los campos empiezan a tener mayor presencia y con ello las prácticas musicales que antiguamente estaban ligadas a lo divino entran en desuso. Se dará inicio la negociación e intercambio de textos externos al sistema. Al rededor de la década de 1950, gracias a los procesos de cambio que vivía Colombia y que influyeron directamente en la música de gaitas, las transformaciones de esta práctica musical

⁴⁰ Retomado de Camacho, Gonzalo *Canarios: Sones del maíz*, en prensa, S/F.

⁴¹ *Ibidem*: 31.

⁴² Luna, Jaime “*Culturas populares indígenas: comunalidad y desarrollo*” en: *Culturas populares indígenas: comunalidad y desarrollo*, pp. 335-354, 2004. En: <http://trabajaen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/Comunalidad%20y%20desarrollo.PDF> [consultado el 22 de mayo de 2012], p. 345.

se hacen presentes con mayor fuerza. A mediados del siglo XX, Peter Wade muestra cómo las músicas marginadas de la costa colombiana entran en un proceso de adaptación y estilización para el consumo de las elites del interior del país. En la década de 1960 estas músicas comienzan a difundirse con el rótulo de música tropical, lo que llevará a la constitución de la música costeña como estilo musical colombiano⁴³. Este movimiento permitió la difusión de las prácticas musicales de las culturas subalternas, entre ellas la gaita de San Jacinto, que curiosamente tiene su mayor apogeo a nivel nacional entre los años 50 y 70⁴⁴. Con la llegada de los hermanos Zapata Olivella al municipio de San Jacinto se dio inicio a los ciclos de giras y divulgación “folclórica” a partir de 1948. Con su presencia se marcan las pautas para la incursión de la gaita larga en la industria discográfica por medio del grupo *Los Gaiteros de San Jacinto*. Egberto Bermúdez señala que la primera grabación del grupo fue realizada en el año de 1958⁴⁵, fecha en que dará inicio la gran trayectoria discográfica del grupo musical⁴⁶. El anterior panorama contribuyó a que la música de gaita larga transformara sus vínculos comunales y sagrados. Se establece así en este segundo periodo una coincidencia con las políticas del estado. En este periodo el estado estaba apoyado por los *mass media*⁴⁷. Lo anterior llevó a

⁴³ Wade en Bahamón, Marcela *A BULLA NA CIDADE. Uma etnografia da apropriação do bullerengue por músicos da cidade de Bogotá*, Florianópolis, dissertação apresentada como requisito parcial para o Mestrado em Antropologia Social, Centro de filosofia y ciencias humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011, pp. 16, 17.

⁴⁴ Parafraseando a Bermúdez. Bermúdez, Egberto “*Los bajeros de la montaña. La acabación del mundo: música de gaitas de los Montes de María (Bolívar)*”, Colección ‘Oyendo el Caribe’, Vol. 2o., Bogotá: Editora Observatorio del Caribe Colombiano (Cartagena)/ La Fundación de Música, 2006, p. 9.

⁴⁵ *Ibidem*: 7.

⁴⁶ Es importante mencionar que no fue el primer grupo de gaitas en el país que dio inicio a las grabaciones, pues Silvestre Julio, reconocido gaitero, ya había efectuado una grabación anterior con Antonio Fuentes, pionero en la industria discográfica de Colombia y uno de los primeros promotores de radio en Cartagena.

⁴⁷ “La radio estatal oficial, la Radiodifusora Nacional (Páramo, 2003), al igual que la primera etapa de la televisión, de propiedad y operación exclusivamente oficial (Uribe Sánchez, 2004), e incluso las primeras producciones del cine nacional (Santa, 2004) se inscriben, desde el punto de vista cultural y político, dentro del mismo proyecto de nación estatal, como medios que sirven para comunicar al Estado con el pueblo-masa, pero no al revés; al mismo tiempo, son los canales a través de los cuales se promueve la idea de nación ligada al Estado, ante las limitaciones del sistema escolar, y sobre todo se promueve la cultura culta occidental en oposición a la cultura popular, un tanto degradada, según la visión de la élite política, económica y religiosa del país. Los medios operan así como un vehículo de verdadera hegemonía, aunque para ello tengan que hacer

lo que actualmente observamos: una relación más directa de esta práctica musical con los festivales y los *mass media* rebasando al propio Estado. Éste se desdibuja para darle control a las empresas privadas⁴⁸. Sobre este punto se recomienda ver el capítulo de reflexiones finales.

Ahora bien, para comprender estas vinculaciones antes señaladas, es necesario examinar los ciclos festivos comunales⁴⁹, que aquí separaremos de las fiestas ligadas al ciclo de vida de los individuos⁵⁰. Veamos los ciclos comunales en los tres estadios durante un periodo anual. En el esquema que resume el periodo que va de 1810 hasta la década de 1930, se señala en negritas las ocasiones que también se han podido corroborar en San Jacinto para esa época:

las respectivas exclusiones, la más notoria de las cuales sería la omisión de la violencia y sus efectos durante el período de 1948 a 1957, como se resalta en los trabajos de Santa (2003) y Acosta (2004).” Montoya, Ancizar *Educación mediática y proyecto de nación Colombia*, informe parcial, Universidad pedagógica nacional, Facultad de Educación, Maestría en Educación, Bogotá, pp. 2-71, 2007. En:

http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=Educación+mediática+y+proyecto+de+nación+Colombia&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.javeriana.edu.co%2Fedicom%2Fdocuments%2Fancizar-EducacionmediaticayproyectodenacionenColombia-Final.doc&ei=JZ9WUO6LCfPk2wXh1oGgCg&usq=AFQjCNFY8N4Q40ftAO0_809v3QbneTePn

[A](#) [consultado el 22 de mayo de 2012], p. 37.

⁴⁸ “Hoy los medios comerciales dominan el espacio mediático tanto de impresos como de radiodifusión y de televisión abierta a juzgar por la audiencia. Lo que hay que resaltar, sin embargo, es que no son empresas de medios las que dominan sino los grupos económicos a través de ellas [...] Es decir, en Colombia el poder mediático, el poder político y el poder económico son esencialmente los mismos, de tal suerte que los medios están en lo esencial identificados con el mismo proyecto político con el que están identificados los intereses corporativos, proyecto que es el que les ha permitido desarrollarse como grupos económicos monopólicos [...] Estas empresas mediáticas, especialmente las de medios audiovisuales, no pueden cumplir ni con su contribución al proyecto de nación, ni con la función informativa, ni con la función de opinión pública, ni con el derecho a la información, que es un derecho de los sujetos receptores y de los sujetos-objeto de información y no un derecho sólo de los emisores (Ramírez, 1998), por cuanto el concepto de gobernabilidad, acuñado para la democracia restringida, lo que exige es precisamente propaganda para el sistema político y publicidad para el mercado, en términos de reclamo publicitario, según Habermas (1994). Entonces, si el poder económico y el poder mediático son ahora uno y el mismo poder, y si ambos están alineados en el mismo proyecto político, ¿no constituye esto un verdadero Leviatán, es decir, un poder absoluto sobre la sociedad? Los medios del establecimiento han dado una vuelta de péndulo al pasar de ser el lado crítico de la sociedad a ser el lado propagandístico del poder” *Ibidem*: 57, 58, 63.

⁴⁹ La comunidad es quien se encarga de organizar la ocasión musical.

⁵⁰ Es la familia la que se encarga de organizar la ocasión musical.

CICLOS FESTIVOS DE <i>GAITA LARGA</i> A TRAVÉS DE LA HISTORIA		
1810 hasta la década de 1930, modelo de una región	Década de 1930 hasta la década de 1990, San Jacinto	Década de 1990 hasta nuestros días, San Jacinto
ENERO	ENERO	ENERO
20, Fiesta del patrono San Sebastián (Cartagena); Fiesta del patrono San Sebastián (Zambrano); Fiesta del patrono El Santísimo de Jesús (Sincelejo) Carnavales.	- Carnaval (en San Jacinto tocaban a las reinas y en comparsa, en Barranquilla tocaban en casetas no se sabe si les pagaban o no en estas ocasiones).	- Están pendientes de algún contrato pago que salga para los carnavales de Barranquilla (clubes, tabernas, fiestas familiares) (en San Jacinto no tocan comparsas por que no pagan lo que vale el trayecto).
FEBRERO	FEBRERO	FEBRERO
-2, Fiesta de la Candelaria (Magangué); fiesta de la Candelaria (Chimá). Hasta finales de este mes Carnavales.	No se han encontrado datos.	- Están pendientes para algún contrato con pago que salga para los carnavales de Barranquilla.
MARZO	MARZO	MARZO
- SEMANA SANTA. Podía ser en este mes pero suele caer cada 4 años; es más frecuente el mes de abril (Sábado en la media noche y domingo de resurrección. Inicia la pascua (40 días).	-Sábado en la media noche. Para 1965 Antonio Fernández señala esta ocasión como antigua y en extinción. Nicolás dice que el padre Arjona (1965-1993) los invitaba en Semana Santa a tocar a los retiros (Palmas, Arena, Mercedes, Pava).	No se han encontrado datos.
ABRIL	ABRIL	ABRIL
- SEMANA SANTA. Podía ser en este mes o en marzo (Sábado en la media noche y domingo de resurrección. Inicia la pascua (40 días).	-Sábado en la media noche. Para 1965 Antonio Fernández señala esta ocasión como antigua y en extinción. Nicolás dice que el padre Arjona (1965-1993) los invitaba en Semana Santa a tocar a los retiros (Palmas, Arena, Mercedes, Pava).	No se han encontrado datos.

CICLOS FESTIVOS DE <i>GAITA LARGA</i> A TRAVÉS DE LA HISTORIA		
MAYO	MAYO	MAYO
<p>- 3, fiesta de la Santa Cruz (Mompós); Santa Cruz (Lorica). Este mismo día en otros municipios se hacía la Fiesta de la santísima cruz: fecha consagrada al canto organizada por todos los obreros.</p> <p>-16, Fiesta del patrono San Nepomuceno (San Juan Nepomuceno).</p> <p>-30, fiesta Santo Patrono San Basilio (Palenque).</p>	No se han encontrado datos.	No se han encontrado datos.
JUNIO	JUNIO	JUNIO
<p>- 24, fiesta Santo Patrono San Juan Bautista (Villanueva)</p> <p>- 24 y 29, días de San Pedro y San Pablo. Salen los cantores más sobresalientes del pueblo. Felicitan mediante canciones a los que llevan el nombre de pedro, Juan o Pablo.</p>	No se han encontrado datos.	No se han encontrado datos.
JULIO	JULIO	JULIO
<p>- 16, Fiesta Ntra. Sra. del Carmen (Carmen de Bolívar).</p> <p>-25, fiesta Santo Patrono Santiago el Mayor (Tolú).</p>	No se han encontrado datos.	No se han encontrado datos.
AGOSTO	AGOSTO	AGOSTO
<p>-16, fiesta Santo Patrono San Jacinto (San Jacinto), (Fernández, 2011, 2012) fiesta santo patrono San Roque (Ciénaga de Oro).</p>	<p>- 12–16, las fiestas del pueblo (bajaban los campesinos vender el tabaco).</p> <p>- 16, fiesta Santo Patrono San Jacinto (se hacía la rueda de gaitas. Para 1965 en esta ocasión se extingue).</p> <p>- 17, fiesta Santa Ana.</p>	<p>-El festival se realiza en el marco de la fiesta del santo patrono San Jacinto durante 4 días. Si la fecha no cae en fin de semana el festival se realiza el siguiente viernes, a la fecha usualmente (festival).</p>

CICLOS FESTIVOS DE <i>GAITA LARGA</i> A TRAVÉS DE LA HISTORIA		
SEPTIEMBRE	SEPTIEMBRE	SEPTIEMBRE
-24, fiesta de las virgen de las Mercedes (Sincé). -30, fiesta Santo Patrono San Jerónimo (Ayapel), San Jerónimo (Montería).	No se han encontrado datos.	No se han encontrado datos.
OCTUBRE	OCTUBRE	OCTUBRE
- Todos los domingos del mes, Bautizos de muñecas. - 4, fiesta Santo Patrono San Francisco (Ovejas). - 24, fiesta Santo Patrono San Rafael (Chinú).	- Bautizos de muñecas (perduran en los inicios de está década para luego extinguirse) -Festival de Ovejas en el marco de las fiesta del santo patrono. - 1985 primer festival.	-Festival de Ovejas en el marco de las fiesta del santo patrono
NOVIEMBRE	NOVIEMBRE	NOVIEMBRE
- 11, Fiesta patria independencia de Cartagena (vínculos con la corona española) - 13, fiesta Santo Patrono San Estanislao (Arenal) 25, fiesta de Santa Catalina (Turbaco). - 30 fiesta Santo Patrono San Andrés (San Andrés de Sotavento).	- 11 fiesta patria y reinado nacional de la belleza (los gaiteros de toda la región se reunían en el parque aledaño a la plaza del reloj junto con otros conjuntos como vallenatos, millo, cantaoras de bullerengue, etc). -30 fiesta de San Andrés (se realizaban ruedas de gaita).	No se han encontrado datos.

CICLOS FESTIVOS DE <i>GAITA LARGA</i> A TRAVÉS DE LA HISTORIA		
DICIEMBRE	DICIEMBRE	DICIEMBRE
<ul style="list-style-type: none"> - 8, Fiesta del patrono San Simón (Corozal); fiesta de la Concepción (Calamar); fiesta de la Concepción (Soplaviento); Fiesta de la Concepción (Sahagún). - 13, fiesta Santa Lucía (El Guamo). - 17 diciembre calles vestidas. - 20, 21, 22, 23, 24 Fiestas de navidad del Carmen de Bolívar - 24, Para el nacimiento del niño Dios después de la misa de gallo -29, fiesta Santo Patrono San Agatón (Sampué) 	<ul style="list-style-type: none"> -16, 17, 18, Primeros dos festivales de San Jacinto 1988, 1989 (Fernández, 2011, 2012). - Desde el 17 diciembre, calles vestidas - 24, Para el nacimiento del niño Dios después de la misa de gallo (perduran en los inicios de esta década para luego extinguirse según Numas Gil a sus 10 años presencié la última rueda de gaita: “El cura español que llegó al pueblo se convenció de que la gaita recreaba más a los feligreses que la misa de gallo en latín que nadie comprendía. Esa significativa comprobación lo motivó a prohibir la celebración.) Numas Gil nace en 1953, es decir que para el año 1964 ya no habían ruedas de gaita. 	<ul style="list-style-type: none"> -Desde el 17 diciembre calles vestidas tocan si los contratan.

II. 3.5 Tabla de ciclos festivos⁵¹

En el primer periodo, hay que destacar que se ubican todas las fiestas patronales de la región Atlántica que menciona De Lima⁵², ya que en este momento la música de gaita larga era una práctica de toda una región. Los gaiteros acostumbraban viajar a los diferentes municipios, veredas, y hasta ciudades como Cartagena para tocar en fiestas patronales⁵³. En el esquema se ubicaron las ocasiones en un periodo

⁵¹ Los datos utilizados en la tabla son sistematización del trabajo de campo de: Fernández, Laura Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) - Pita e Medio (San Onofre) - Sahagún (Córdoba), 2005.; Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) – San Jacinto (Bolívar) - Pita e Medio (San Onofre) – Islas del Rosario (Cartagena), 2008.; Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) – San Jacinto (Bolívar) - Pita e Medio (San Onofre) – Islas del Rosario (Cartagena), 2009; Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar), 2011; Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar), 2012; De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942; List, George *Op. Cit.*, 1964, 1965, 1968; Gil, Numas Mochuelos cantores de los Montes de María la Alta II: Toño Fernández, la pluma en el aire, Bogotá: Editorial Kimpres Ltda, 2005.

⁵² De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942.

⁵³ Ver capítulo VII.

anual, con el fin de identificar el posible ciclo festivo de la gaita larga. Si se observa el cuadro, vemos que disminuirán notablemente las ocasiones musicales entre los tres cortes históricos. Este desuso en las ocasiones se manifiesta notablemente por el cambio en los sistemas de organización laboral en la comunidad. En el primer corte temporal se tiene una clara articulación con las actividades productivas. Al respecto, De Lima menciona:

Es tal la importancia que le dan a la música los labriegos de Bolívar que en sus labores agrícolas acostumbran llevar consigo un compañero que tenga buena voz para que les cante en las horas de trabajo. En ocasiones no se limita a eso, sino que transportan con la caravana, un tocador de gaita y un improvisador de coplas para que les tornen amables las rudas faenas, con las melodías de la música y el canto⁵⁴.

En este sentido, la Zafra⁵⁵ Agrícola y la gaita estaban articuladas a las actividades productivas. Los cambios climáticos y la incursión de la tecnología ayudará al declive de prácticas musicales como la Zafra. En 1942 De Lima observa: “¡Qué lástima, que con los progresos de la ciencia vayan desapareciendo estos trapiches de madera! Consecuencia de los adelantos de la industria, dicen algunos”⁵⁶.

El efecto de los cambios arriba señalados afectaron de manera distinta a música de gaita, ya que además de ser utilizada en el trabajo agrícola también era usada en el ámbito religioso. Para este primer periodo, la Iglesia junto con la comunidad fungían como ente organizador de los eventos musicales. Para el segundo momento histórico la iglesia tendrá mayor control y por tanto también será responsable de algunos cambios en el sistema musical. La prohibición de los espacios de ejecución, como la rueda de gaita, por parte del cura español que llega

⁵⁴ *Ibidem*: 136.

⁵⁵ La *zafra* es un tipo de canto que se da en la región de la costa atlántica colombiana, en la actualidad el canto de *zafra* es una de las prácticas en vía de “extinción” en San Jacinto. Eliecer Mejía se autodenomina como *el último cantor de zafra en el municipio*. En San Jacinto, era común invitar a un compañero para que cantara *zafra* (agrícola) mientras trabajaba en la agricultura; asimismo, el canto de *zafra* (excavación). Varios pobladores se reunían cuando moría una persona para cavar su tumba, allí cantaban mientras excavaban.

⁵⁶ *Ibidem*: 72.

a San Jacinto en el año de 1964, condena un baile, una música y además violenta simbólicamente todo un sistema de creencias y valores de la comunidad. Cabe anotar que el sacerdote disfrutaba de la música de gaita. El gaitero sanjacintero Nicolás Hernández recuerda que los invitaba a los retiros a tocar el tema de la *Maestranza* dentro de la iglesia en las novenas de Navidad. Pero el sólo hecho de cambiar el espacio de la ejecución de la gaita dio una transformación al sentido de las fiestas⁵⁷.

Antiguamente, la fiesta dependía de la cosecha, se bailaba para dar gracias a Dios por la buena producción y por el nacimiento de Jesús. Diciembre, según De Lima, era el mes de la cosecha y dependiendo de ellas duraban las fiestas (1942). Por tanto, la condena de la iglesia ayudó a modificar la concepción, ejecución y composición en los sones. Veamos el esquema:

⁵⁷ Según Numas Gil, a sus 10 años presencié la última rueda de gaita, cuenta que se suspendió gracias a la prohibición de un cura español: “El cura español que llegó al pueblo se convenció de que la gaita recreaba más a los feligreses que la misa de gallo en latín que nadie comprendía. Esa significativa comprobación lo motivó a prohibir la celebración” Gil, Numas, *Op. Cit*, 2005, p. 109. Basados en este dato para el año 1964 ya no había ruedas de gaita después de la misa de gallo, pues Numas nace en 1953. Por correspondencia de fechas todo indica que fue a causa del sacerdote español Javier Cirujano Arjona, quien llegó a fungir como cura en la parroquia de San Jacinto ese mismo año.

1810 hasta la década de 1930, modelo de una región	Década de 1930 hasta la década de 1990, San Jacinto	Década de 1990 hasta nuestros días, San Jacinto
<ul style="list-style-type: none"> - Sones con los que se designa la melodía: sones por arriba: fuertes, alborotados, febriles y sones por debajo: cantos sosegados y dolientes - Sones floretes que traen muchas notas graciosas y vivarachas. - Sones para danzas: el <i>Son del indio del monte</i> es el mismo que en otras regiones llaman <i>Son goajiro del monte</i>, el <i>Son de la india farota</i> (fogosa melodía), el <i>Son de la novia</i> y el <i>Son de la Maya</i> (tétrica cantinela), <i>Son chácara</i>. - Casi todos los sones de los gaiteros son en medida binaria: el número dos desempeña un papel muy importante en la vida del campesino y del indio costeño. Ellos no conciben nada impar, todo ha de tener compañero, una pequeña unión, Según ellos las cosas han de conectarse, unirse, transmitirse, combinarse, juntarse, mezclarse, trabarse, acercarse, atarse, concertarse, consolidarse; así como Dios hizo el cielo y la tierra, el calor el frío, la luz y la oscuridad, también otras cosas del mundo han de seguir este trazado divino. 	<ul style="list-style-type: none"> -Implementación de géneros musicales puya, merengue, fandango, gaita, cumbia, porro; según la capacidad del intérprete se podían reproducir otros géneros musicales. 	<ul style="list-style-type: none"> -Se reconocen como géneros de gaita: el porro, la cumbia como sinónimo de <i>gaita</i>, y la <i>puya</i> (Festival) -Se utiliza la gaita en diversas fusiones musicales.
<ul style="list-style-type: none"> -La mayoría melodías son cadenciosas y lentas pero al final de cada cuadro aparecen notas fogosas y unos desahogos . -Sones de Pascua dedicados especialmente a los bailadores (las parejas se alistan y los gaiteros entonan). 	<ul style="list-style-type: none"> - Las melodías comienzan a hacer mas rápidas aunque se mantienen ciertos géneros como cadenciosos. -Aún mantiene cierto vínculo con la danza. 	<ul style="list-style-type: none"> - Las melodías se interpretan de acuerdo con requerimientos de terceros, es el caso de las grabaciones que exigen 3 minutos y la interpretación en tarima de los festivales con un tiempo determinado. - La música de gaitas se independiza del baile.

II. 3.6 Tabla de sones, géneros y espacios⁵⁸

⁵⁸ Los datos utilizados en la tabla son sistematización del trabajo de campo de: Fernández, Laura *Op. Cit.*, 2005, 2008, 2009, 2011, 2012; De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942; List, George, *Op. Cit.*, 1964, 1965, 1968; Gil, Numas, *Op. Cit.*, 2005.

En el primer modelo, la música de gaita obedecía a un pensamiento como diría Lévi Strauss, basado en la lógica de la ciencia de lo concreto⁵⁹, en donde la dualidad entre lo femenino y lo masculino estaba presente, pero no sólo como construcciones musicales sino como parte de un pensamiento relacional en todo sentido. La vida era concebida de manera par. Por tanto, las relaciones inter-instrumentales, la fabricación e interpretación estaban pensadas en ese sentido. Un ejemplo de ello es la negación de la tambora⁶⁰ como instrumento del conjunto de la gaita antigua por parte de los gaiteros mayores y es por esto que su incursión en la dotación pone de manifiesto una vez más, la transformación en todo un sistema de creencias y valores en la comunidad.

En la actualidad, la gaita no está presente en las fiestas religiosas, ni en las actividades agrícolas como se hacía antiguamente. La gaita prevalece, pues aunque estaba ligada a las actividades agrícolas y religiosas, también tenía un carácter festivo secular que le permitió mantener su presencia en los ciclos festivos de la vida cotidiana. Además, como pudimos observar en el capítulo II, también está presente el dialogismo que permite las relaciones sistémicas no sólo entre diferentes prácticas, sino con sus mismas transformaciones. Esto posiblemente permitió el intercambio entre ritmos, melodías, instrumentos y ocasiones musicales entre otras.

Los cambios en la economía del país también ocasionaron transformaciones en el sistema musical de la gaita larga, cambiando la lógica de *comunalidad*⁶¹ por la

⁵⁹ Véase Lévi- Strauss, Claude *El pensamiento salvaje*, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1964.

⁶⁰ Existe en la dotación de gaita la siguiente correspondencia dual: En las gaitas: gaita hembra - gaita macho; y en los tambores: tambor alegre o hembra y llamador o macho.

⁶¹ Concepto retomado de Luna, Jaime, *Op. Cit.*, 2004. define al *comunalidad* como el concepto necesario para explicar sencillamente al hombre en su actuar. Lo comunal se manifiesta en forma y contenido en la vida comunitaria.

intromisión de la lógica del capital⁶². Esto también afectó la construcción de los instrumentos:

1810 hasta la década de 1930, modelo de una región	Década de 1930 hasta la década de 1990, San Jacinto	Década de 1990s hasta nuestros días, San Jacinto
<p>- La fabricación ligada a los ciclos agrícolas. La fabricación tiene lugar casi siempre en el mes de diciembre y enero, esto es cuando los campesinos están, como ellos dicen, <i>pajareando</i>, época de alegrías y jolgorios en los cuales los mozos andan de un lado a otro sembrado, asustando a los pájaros llamados <i>galanderas</i> para que no se coman el millo.</p> <p>- Al fabricar estos instrumentos imitan también a ciertos pájaros que para cantar y trinar necesitan hallarse juntos macho y hembra.</p>	<p>- Fabricación ligada a la venta de los instrumentos.</p>	<p>-Fabricación seleccionada para músicos profesionales, músicos aficionados y para su venta como “artesanía”.</p> <p>-Fabricación “artesanal” y fabricación industrializada (gaitas temperadas).</p>

II. 3.7 Tabla de fabricación⁶³

En la actualidad, la concepción imaginaria de una dotación antigua determinada por ciertos instrumentos es construida desde el discurso que señala la diferencia entre lo antiguo y lo moderno. La conformación de una dotación musical específica como un estereotipo borra la diversidad de la gaita en muchas regiones, concentrando en unas pocas zonas el derecho de hacer suya una práctica e institucionaliza los ritmos musicales. El hecho de que en la actualidad la gaita se reapropie en fusiones musicales diversas, es una muestra más de su capacidad para adaptarse a los nuevos sistemas y la habilidad para filtrarse en las estrategias legitimadoras.

⁶² Para tener información ampliada sobre este proceso de intercambio en tanto mercancía se sugiere complementar con el capítulo de discusiones finales.

⁶³ Los datos utilizados en la tabla son sistematización del trabajo de campo de: Fernández, Laura *Op. Cit.*, 2005, 2008, 2009, 2011, 2012; De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942; List, George, *Op. Cit.*, 1964, 1965, 1968; Gil, Numas *Op. Cit.*, 2005.

En los sistemas no sólo se han afectado las dotaciones musicales, sino también el carácter relacional de la música de gaita, así como el orden en la entrada de los instrumentos y los espacios de ejecución, veamos:

1810 hasta la década de 1930, modelo de una región	Década de 1930 hasta la década de 1990, San Jacinto	Década de 1990 hasta nuestros días, San Jacinto
- Música de toda una región.	- Se empieza a legitimar a San Jacinto como municipio de la gaita.	-San Jacinto y Ovejas se disputan el territorio de la gaita por sus festivales.
- Gaiteros reconocidos y famosos.	-Gaiteros reconocidos y famosos.	-Gaiteros mayores reconocidos famosos.
-Dotación para el grupo aleatoria: gaita hembra y 1 cantador - gaita macho, maraca, hembra, 1 cantador - gaita macho, maraca, hembra, 2 cantadores - gaita, tambor, guacharaca - gaita, tambor, maraca - gaita macho, maraca, gaita hembra, 2 tambores - gaita hembra, gaita macho y cascabel.	Se consolida la dotación musical: -gaita hembra, gaita macho, maraca, llamador, alegre. -Gaita hembra, gaita macho, maraca, llamador, alegre y tambora.	-Gaita hembra, gaita macho, maraca, llamador, alegre y tambora. - Actualmente las dotaciones pueden variar para la hora loca vinculando los instrumentos de este sistema musical o otras dotaciones pertenecientes a los diversos sistemas de la región del Atlántico. También para espectáculos o conciertos de muestra musical.
El orden de entrada en los instrumentos: la gaita masculina inicia la frase musical con notas cortas, a los pocos segundos la hembra. Para empezar la ejecución dicen: declarar el son por parejo .	El orden de entrada en los instrumentos se conocen dos: - gaita hembra, llamador, gaita macho, maraca y alegre - gaita hembra, gaita macho, maraca, llamador y alegre.	Determinado por las instituciones como la industria discográfica, los festivales y el montaje de los espectáculos.
- Lugar más común para interpretar la gaita el monte, la plaza principal, las esquinas.	-La plaza principal (en la medida en que el cura permitiera tocar frente a la iglesia). - A partir de la década de 1940, espectáculos, toques en bares o discotecas; festivales pagos.	-Festival (van si hay premio económico). -Discotecas o fiestas privadas; tocan si les pagan la hora o el evento (a no ser que sea de la familia de los músicos, donde tocan gratis).

II. 3.8 Tabla de parámetros variados de cambio⁶⁴

⁶⁴Los datos utilizados en la tabla son sistematización del trabajo de campo de: Fernández, Laura *Op. Cit.*, 2005, 2008, 2009, 2011, 2012; De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942; List, George, *Op. Cit.*

Con lo anterior, se pudo observar de manera muy general el panorama de distinción entre lo antiguo y lo moderno en la gaita larga. Las transformaciones del sistema musical son inherentes a un proceso diacrónico. El discurso regional sobre lo antiguo y lo moderno reafirma el discurso local sobre estas separaciones en la música de gaita larga en San Jacinto.

CAPÍTULO IV

CONSTRUCCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS

Este capítulo pretende explicar la dotación y el procedimiento para construir los instrumentos del sistema de gaita larga antigua. Además evidencia una vez más la relación antiguo-moderno a partir de los cambios en la construcción de los instrumentos.

El trabajo descriptivo que aquí se presenta implicó la reconstrucción del proceso de elaboración antiguo a través de un discurso elaborado en el presente. En primer lugar, debido a que en la actualidad muchos de los materiales no existen y segundo que los jóvenes constructores sanjacinteros manifiestan un rechazo general frente a la solicitud de imitar la construcción denominada como antigua, ya que desconocen el uso de algunas herramientas. Por estas razones se tuvo que comparar la fabricación con la información que brindaron los músicos mayores acerca de las formas “antiguas” de construcción. La reconstrucción se contrastó permanentemente con las entrevistas etnográficas sobre lo antiguo.

Reconstruir en el presente las formas de construcción del pasado implica un ir y venir entre el discurso de los músicos y el hacer de los fabricantes. Por ello en este capítulo se documentan las transformaciones en el momento en que se elaboraron los instrumentos. De esta forma se intenta facilitar al lector la comprensión de los cambios organológicos en el sistema musical. En estos cambios se percibe nuevamente la reiteración constante de lo antiguo y lo moderno.

Este capítulo realiza descripción detallada de cada uno de los instrumentos utilizados en el sistema de la gaita antigua con la finalidad de documentar estos procesos y dejar un testimonio acerca de este saber-hacer. A continuación me

propongo exponer completamente la construcción de cada uno de los instrumentos utilizados para la dotación de gaita larga: Gaitas (hembra-macho), maraca y tambores (alegre – llamador).

4.1 LAS GAITAS

En este segmento se hará una breve descripción de las gaitas (hembra y macho). Paso seguido, se detalla la construcción de dichos instrumentos.

4.1.1 Descripción general del instrumento



Il.4.1 Gaita hembra y Gaita macho¹

En el argot de los sanjacinteros, a las gaitas se les puede llamar de formas diferentes. Para referirse a la gaita hembra o gaita macho pueden usar tanto denominaciones generales como específicas de la gaita sea hembra o macho. Lo anterior se resume en el siguiente cuadro:

Tipo de denominación	Nombre del instrumento	Nombre con el que se designa al intérprete
General	Gaita	Gaitero
	Pito	Pitero
Específica	Hembra	Hembrero
	Macho	Machero
	Gaita hembra	Gaitero hembra
	Gaita macho	Gaitero macho

Il.4.2 Tabla de denominaciones para la gaita y su intérprete

¹ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2012.

El nombre de gaita como instrumento proviene del español: “los instrumentos de los indígenas [...] quedaron bautizados por los españoles, muy mal bautizados, con el nombre de gaitas y ahora hasta los propios indígenas los llaman así”². En el estudio escrito por Bermúdez sobre las características organológicas, uso y función de los instrumentos musicales y objetos sonoros de los grupos indígenas y de la música tradicional colombiana, se menciona:

Las dos gaitas son flautas con aeroducto externo fabricadas con cañas de cardón, con un canal (o aeroducto) externo de un cañón de pluma de ave fijado con una pasta de cera (y a veces asfalto). Una de ellas (la que desempeña el papel melódico) posee cinco orificios digitales y la otra dos. Existe un acuerdo en llamar a la primera gaita hembra y a la otra gaita macho³.

Para los gaiteros de San Jacinto, la gaita es un instrumento de procedencia indígena. Lucía Garzón, recopila de la *Gaceta cultural Sabana*, una leyenda sobre la gaita:

La gaita la hizo un apuesto joven llamado Chuana (gaita larga) que robó la *chúa*, caracol de oro de la tribu para regalárselo a la bella Popuma (gaita corta) y oyendo cantar a la rana *concoya* y el pujo del sapo, sacaron ese baile, pero *carrúa* (*pito atravesao*) su otro admirador, hubo de confesar el secreto ante el mohán de la tribu que indignado los hizo enterrar vivos con los cabellos afuera, siendo que de cada uno nació más tarde una mata de tuna, otra de caña popo y otra de carrizo, de las cuales el indio siempre ha sacado pitos para hacer música⁴.

Escobar menciona un antecedente histórico de este instrumento, tocado por indígenas:

A propósito de este nuevo ‘tipo de música’, de instrumentos y canciones, me he encontrado una narración importantísima, pues así se puede comprobar que desde 1825-26, años del Viaje por Colombia de Carl August Gosselman, ya existía el

² Escobar, Luis *La música precolombina*, Editorial fundación universidad central, intergráficas, Bogotá: Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, 1985. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec15.htm> [consultado el 6 de marzo de 2012].

³ Bermúdez, Egberto *Los instrumentos musicales en Colombia*, Bogotá, Colombia: Editorial Universidad nacional de Colombia, Colección popular, 1985, pp. 86, 87.

⁴ Garzón, Lucía “*Gaitas y tambores de San Jacinto*”, *Nueva Revista colombiana de folclor*, núm. 2, vol 1, Bogotá, 1987, p. 78.

conjunto de las gaitas. Al hablar de su visita a Santa Marta, dice: ‘Por la tarde, segundo día se preparaba gran baile indígena en el pueblo’. ‘La pista era la calle, limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y los bailarines. La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa el sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que sólo usa la mano derecha, pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos. A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. En seguida todos se emparejan y comienzan el baile⁵.

4. 1.2 Construcción de las gaitas

La gaita se construía de diciembre a enero, época en la que cesaban las lluvias y comenzaba la siembra. Como veremos en el apartado de la ocasiones musicales, las fiestas correspondientes a lo antiguo, tenían relación con los meses del año y los ciclos de siembra:

La fabricación de las gaitas tiene lugar casi siempre en los meses de diciembre y enero, esto es, cuando los campesinos están, como ellos dicen, **pajareando**, época de alegrías y jolgorios en los cuales los mozos andan de un lado a otro del campo sembrado, asustando a los pájaros para que no se coman el millo, unas avejillas terrestres muy inquietas y voladoras, llamadas allá galanderas. Como la construcción de las gaitas se hace en los meses antes citados, cuando llegan los carnavales, que en la costa se celebran desde el 20 de enero hasta fines de febrero con pompas y júbilos populares grandiosos, todos los buenos gaiteros se hayan provistos de magníficos ejemplares de gaitas, durante estos festejos tradicionales⁶.

Las gaitas eran construidas “artesanalmente”. Según los datos de los gaiteros mayores, la longitud de estos instrumentos dependía de la medida que diera el

⁵ Escobar, Luis *La música precolombina*, Editorial fundación universidad central, intergráficas, Bogotá: Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, 1985. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec15.htm> [consultado el 6 de marzo de 2012].

⁶ De Lima, Emirto *Folklore colombiano*, Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega, 1942, p. 86.

largo del brazo del fabricante, que por lo general era el dueño del instrumento. Era muy común que cada gaitero construyera su propio par de gaitas, aunque había excepciones, fue el caso de Juan Meléndez. Comenta el gaitero Nicolás: “la primera vez que vi hacer gaitas fue en el 42. El papá de Eliecer Meléndez, Juan Meléndez. No era *gaitero* fijese y las hacía. ¡Pero era curioso!”⁷. La longitud de las gaitas también podía medirse en cuartas, más o menos cuatro cuartas, según el tamaño de los dedos del constructor.



Medida equivalente a una cuarta:
línea que se traza desde el pulgar
hasta el meñique.

II.4.3 Figura Una *cuarta*⁸

Sobre el tamaño, el dato más antiguo que se encontró fue el del musicólogo Emirto De Lima. El autor describe el tamaño que tenían las gaitas antes de 1942 en la costa Atlántica: “He aquí un instrumento musical muy usado por los campesinos de la costa atlántica colombiana. Es de un tamaño bastante mayor que la flauta de millo [...] Pero la gaita es del doble de larga y dos veces más gruesa que su amiga la flauta costeña”⁹. Sobre la longitud comenta Jesús María Sayas: “ Para el largo, le *mete* uno hasta 4 *cuartas*, a veces menos, porque hay veces que *pa’* tocar *porro* abajo, *e’* muy larga, porque tiene que tapar uno el *hueco* de arriba con *cera*, porque hay unos *porros* que salen mejor tapándole el *hueco* de arriba”¹⁰. El comentario de Jesús María Sayas, gaitero de San Onofre, coincide con los de otros gaiteros mayores de San Jacinto, como Pedro Yepes y Antonio García. Esto sugiere primero, que la longitud dependía de los porros tapados y con ello de los temas

⁷ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

⁸ *Idem*.

⁹ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 85.

¹⁰ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) – San Jacinto (Bolívar) – Pita e’ Medio (San Onofre) – Islas del Rosario (Cartagena)*, 2008. Entrevista etnográfica.

musicales que obligaban a tapar el primer orificio de la gaita, haciendo el instrumento mucho más largo. La medida dependía en gran parte por este tipo de distancia. Segundo, que existía una coincidencia en el modo de fabricar gaitas en toda la región.

Las gaitas se fabricaban de varios materiales, entre los mencionados están: *la pitahaya*, el *bleo e' chupa*, el *guamacho* y el *cardón*. *La pitahaya*, más frecuente por la región de San Onofre. El *bleo e' chupa* (bledo de chupa), arbusto espinoso comestible de tallos rastreros y hojas de color verde, es utilizado también para la elaboración del *mote de queso*, que antiguamente se consumía en época de Semana Santa. Según los constructores, al bledo de chupa, cuesta mucho sacarle el corazón y tiene una particularidad: si no se está limpiando constantemente, adquiere una viscosidad que no deja que suene el instrumento. El *guamacho*, madera usada en lugares en donde no se conseguía el *cardón*. Este último es un cactus de tres filos de forma triangular, es el más usado, pues para los gaiteros “es el que mejor sonoridad da”. El *guamacho*, no se puede comparar en sonoridad con el *cardón*.

Antiguamente, en los alrededores de los poblados y las casas, tenían plantas de *cardón* y en las noches éstos perfumaban el ambiente de la comunidad:

[La gaita] La fabrican los hijos del pueblo, con las ramas de una planta espinosa, llamada por ellos *cardón* y compuesta ésta, de arista larga y rígida. El verdadero nombre de esta planta en castellano es *cardencha*. Tiene este arbolito una particularidad: su flor, que es alba y delicada, no perfuma sino de noche. Desearía que vierais vosotros esos caminos y veredas costeros trazados de *cardones*, y sintierais esas suaves fragancias nocturna que tanto embriagan y hechizan; os aseguro que se trata de un verdadero encantamiento, una codiciada delicia para el espíritu ávido de suaves emociones¹¹.

¹¹ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 85.



II.4.4. Cactus de tres filos¹²

En la región existen muchos tipos de cactus como los de cuatro y cinco filos, que no sirven, pues son secos. Este tipo de cardón de cuatro o cinco filos no permite que se produzca sonido. Para poder utilizar un cactus hay que dejarlo crecer y podarlo para que salga recto. Nicolás Hernández comenta: “lo que pasa, es que hay partes en donde no lo dejan crecer, o si se crece, se *enmatoja* [o sea, se voltea al piso], se amarra y no sale recto. Pero por acá, se corta. Él sale *puyón*”¹³. Otro factor importante para elegir el tubo es que la madera no se quiebre, como es el caso del carrizo: “es como el carrizo, el carrizo largo, ese es un tubo que lo hay para la Guajira. A mí me trajeron uno de esos, es recto, tiene que ser uno muy curioso *pa’* trabajarlo, porque se *raja*”¹⁴. El cardón debe cortarse verde, la medida es *a ojo* y depende del grosor del *corazón*, pero aproximadamente mide un poco más de un centímetro.

Luego de cortarlo, se limpia por el exterior con una *macheta* o *machete*. Paso seguido, se le saca el *corazón*. Se podía realizar de dos maneras, comenta Juan Lara:

Si no es de afán, se *echa* a una *poza* de agua y a los ocho días, ya el corazón como

¹² Fernández, Laura, *Op. Cit*, 2012.

¹³ *Idem*. Entrevista etnográfica.

¹⁴ *Idem*.

es viscoso se le ha podrido, se sacude y ya. Con cualquier cosa que se le pase queda limpio. Pero si es de afán, del mismo día, hay que buscar primero una varita, se le va *agujereando*, sacándole la viscosidad y luego se le pasa una rama de *totumo* o una *hoja de lata*, de la *mata de lata*¹⁵.

Es importante mencionar que en la región, al cactus cuando está limpio y listo para ser trabajado, le dicen de varias maneras, entre ellas: *fotuto*, *canuto* o *caña* (Ver. Ilustración Il.4.5). El orden de la fabricación depende de cada constructor, algunos miden primero dos fotutos para que queden de la misma longitud (hembra y macho) con la medida de sus dedos, que varía según el constructor, es el caso del gaitero y constructor Antonio García, quien utiliza el dedo índice sin pasarse de la primera falange, y luego los corta (Ver. Ilustración Il.4.6). Después se limpia el corazón (Ver. Ilustración Il.4.7, Il.4.8). Otros hacen el procedimiento contrario.



Il.4.5 Cactus pelados¹⁶



Il.4.6 Alineando fotuto¹⁷

Cada constructor tiene su técnica, pero los mayores concuerdan en decir que un

¹⁵ List, George *Catálogo 65-291-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1964. Entrevista etnográfica.

¹⁶ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2011.

¹⁷ *Idem*.

fotuto se prueba después de limpiarlo y antes de hacerle los orificios, es en este momento que al soplarlo, se sabe si sirve o no: “El cactus es el del sonido, el que lleva el aire, el que recibe el aire. Yo tuve gaitas que las hacía yo, las silbaba sin cabeza. Yo nunca hice una gaita que no probara. Después que la pulía arriba, la probaba, claro que todo el mundo tiene diferencia en su forma de hacer”¹⁸.



II.4.7. Foto Viscosidad¹⁹



II.4.8 Foto Limpiando cardón²⁰

Según los fabricantes mayores, antes no pulían los cardones para que se vieran

¹⁸ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

¹⁹ Fernández, Laura, *Op. Cit*, 2011.

²⁰ *Idem*.

más estéticos. Ahora les pasan el machete y los lijan para que se vean más rectos y bonitos (Ver. Ilustración II.4.9). Utilizaban la *hoja de lata*, de *la mata e' lata*, para limpiar por dentro el fotuto y que no le quedara *pelusa*. Esta hoja (cumplía la función de lija) se enrollaba en un palo (que ahora es remplazado por la vara corrugada) y se introducía al canuto repetidas veces hasta dejarlo limpio.

Después de este procedimiento, algunos rebanaban el orificio del cardón de manera inclinada, en el lugar donde va la *pluma* (Ver. Ilustración 4.10). El músico Hernández señala: “Habían unos, que yo los veía que tenía el *bordillo* grueso y les ponía *pereque*, el *bordillo* muy grueso o muy alto adelante. Siempre le han quitado para el nivel de la *pluma*, es que la *pluma* va dividida”²¹. Actualmente, importa mucho que el cactus sea derecho o lo más recto posible, antes podían ser *pandos* o un poco curvos, es más, según los gaiteros, los *pandos* tienen mejor sonido que los rectos, aunque están de acuerdo en decir que todo depende de la naturaleza. El cactus es un poco cónico, por lo cual se escoge la parte más gruesa para ubicar la cabeza. Algo de mucha importancia es que todo en la elaboración de las dos gaitas, debe ser del mismo largo y ancho, de lo contrario no puede establecerse el par; aunque se dan casos donde a pesar de tener este cuidado, los pares, al final no corresponden y debe buscarse otro.



II.4.9 Puliendo²²



II.4.10 Adecuando el borde²³

²¹ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

²² Fernández, Laura, *Op. Cit*, 2011.

Luego de limpiar el cardón se pone al sol hasta que esté completamente seco, se le abren los orificios dependiendo de la medida de los dedos del constructor:

Pa' hacer los huecos cuatro dedos el primero, el segundo y el tercero. Todos de a cuatro para que fueran iguales. Por lo menos, si el espacio era pa' los cuatro dedos, los cuatro. Si los dedos eran más delgaditos, tres o más gruesos. Los tres pa' mí, los cuatro quedan muy lejos, me toca ponerle tres. Por eso fue que yo inventé el metro²⁴.

al respecto Juan Lara dice :

Seis dedos [la distancia del borde del cactus al primer orificio], se le hace una marquita, de manera que tenga el mismo derecho aquí, marquita y marquita, tres dedos, cuando uno va a poner e' clavo caliente, tiene uno que darse cuenta, tiene uno que visionar un hoyo, tienen que dí todos iguales, por eso el que va a hacer un par de gaitas, necesita tres o cuatro palos²⁵.

Jesús María Sayas comenta: “Cuatro *deos* abajo e' la punta, entonces el primer *hueco*, después *pa'* el segundo 3 *deos* y ahí hasta llegar a los 5”²⁶. Esto nos indica que las medidas eran *a ojo* y ya luego, como bien lo señala el gaitero Nicolás, se estandariza una medida. De la misma forma el tamaño de los hoyos. Actualmente se usa una vara caliente de más o menos 1 cm para la abertura digital (*Ver. Ilustración 4.11*).

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ List, George, *Op. Cit.*, 1964.

²⁶ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.



II. 4.11 Calentando la vara y perforando²⁷

La gaita hembra tiene cinco orificios y la gaita macho dos, estos últimos tienen que corresponder con los dos orificios finales de la gaita hembra. Antiguamente, el macho tenía un solo orificio. Se dice que la invención del otro orificio se debe a los sanjacinteros, al respecto Nicolás Hernández mencionó que Toño Fernández hizo la invención, pero no se hallaron más datos.

Es importante destacar que en San Jacinto la gaita macho junto con la hembra tenían un excedente de cera que era usado para la ejecución de algunos temas musicales. La cera debía colocarse en el primer orificio superior de ambas gaitas, bajando el tono de las mismas. Este detalle también es importante para determinar la longitud de la gaita, ya que el músico debe alcanzar la nueva postura sin esfuerzo, que evidentemente es a mayor distancia de la normal. Este truco era usado para probar experiencia, habilidad, y destreza entre gaiteros. Además era usual que solamente el macho tapara el orificio superior para machear los temas, pues según los gaiteros mayores, el segundo orificio del macho es para adornar, por tanto cualquier tema de gaitas se puede tocar con un solo orificio. Veamos lo que opinan Jesús María Sayas y Sixto Silgado, de los dos orificios del macho:

²⁷ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

LF: y los dos huecos en el *macho*? **P:** eso es invento de San Jacinto **S:** eso no se ve **P:** Para qué? **S:** un sólo hueco **P:** con un sólo hueco nada más, con todo lo que hace la gaita con ese sólo hueco, contesta el *macho* **S:** claro, yo al principio cuando *encabecé* la primera *gaita* también le ponía dos huecos, pero yo después me di cuenta que eso no necesitaba, yo no lo he hecho más nunca²⁸.

Actualmente, la medida aproximada es de 10 cm del borde inferior del cactus al centro del primer orificio y la distancia entre orificios de 6.5 cm. La cabeza de la gaita es construida de cera de abeja. Se utiliza la de abeja africana, pues esta especie exterminó las abejas que habitaban la región y con las cuales se construía antiguamente, como: la *abeja montuna*, *mosca pico* o *canato*, *mosca grande*, *mosca prieta*, *mosca de Angelita* y la *bungura*. Era muy común que en las casas sanjacinteras se tuviera colmenas; la más usual era la *montuna*. Este tipo de abeja producía una cera blanda, de color negro natural o marrón oscuro.



Il. 4.12 Cera de abeja africana²⁹

La primera construcción de gaita que recuerda haber visto Nicolás Hernández fue hacia de los años 1942-1943. Juan Meléndez la elaboró con sólo cera, sin mezclar el carbón: “era negra natural, era un marrón oscuro, a la *cera* no tenía que *ponéle* carbón, las hacía así. Después fue que ya le pusieron más amor a la *gaita*, le ponían *cera pa'* que se endureciera [...] ¡La *cera* se la lleva la abeja! Comienza

²⁸ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

²⁹ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

por la boca, a *rullir*, cuando ve uno ¡se desapareció la *gaita!*”³⁰.

En la actualidad los jóvenes desconocen la importancia de mezclar la cera con el carbón, por tanto algunos gaiteros jóvenes de las ciudades y en especial del interior, por su afán de innovar y tener un diseño distinto en la gaita, han solicitado construir gaitas sin el carbón vegetal.



II. 4.13 Foto *Gaitas* sin carbón³¹

Al preguntarle al constructor por qué fabricaba las gaitas sin carbón respondió: así las quiere el que las va a comprar. De la fecha en que se empieza a usar el carbón vegetal, no hay recuerdos, pero sí de quién empezó a utilizarlo: “ya con carbón sí, a Leobo le vi, porque él tenía un *saquito* lleno de carbón [...] en la *pata* de un pantalón, ahí metía el carbón. Él lo *aseguraba*, como en esa época todo el mundo trabajaba era con *leña*, no había gas”³². Dada la maleabilidad de la cera de abeja *montuna*, no era necesario derretirla al fuego, como hoy día se hace. Simplemente se trituraba el carbón vegetal con una piedra junto con la cera, de tal manera que juntas se iban mezclando; este trabajo se hacía donde molían el café o la sal. La combinación dejaba algunos grumos, lo cual les manchaba y les molestaba en la barbilla a los gaiteros. El dato más antiguo sobre este tópico lo da De Lima en 1942, donde ya las gaitas eran construidas con cera y carbón vegetal molido. Actualmente el carbón vegetal se introduce en un saco y se macera con un bloque

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

de madera grande, luego se cuela para mezclarlo con la cera, que previamente se ha puesto a derretir al fuego y finalmente se mezclan hasta crear la masa deseada (Ver. Ilustraciones 4.14, 4.15, 4.16, 4.17).



Il. 4.14 Colando carbón³³



Il. 4.15 Cera derretiéndose³⁴



Il.4.16 Foto Mezclando carbón y cera³⁵



Il.4.17 Masa lista³⁶

Además, en la actualidad se usa la *hilaza* en la pluma (Ilustración 4.19) y también en el borde superior del cactus donde se sitúa la cabeza (Ilustración 4.18). Antes

³³ *Idem.* En la foto Mario Fernández.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.* En la foto Jaime Fernández.

³⁶ *Idem.*

no se utilizaba la hilaza, razón por la que las plumas se salían en cualquier momento y las cabezas de las gaitas eran cargadas en los bolsillos de las camisas de los intérpretes (Nolasco Mejía gaitero mayor, era muy recordado por cargar las cabezas de las gaitas en los bolsillos de sus camisas). Algunos gaiteros, para evitar lo anterior, le hacían unas incisiones al cactus, parecidas a la guía que marcan actualmente para delimitar hasta donde debe ir la *hilaza* (Ver. Ilustración 4.20).



Il.4.18 Hilaza en el cactus³⁷



Il.4.19 Hilaza en las plumas³⁸



Il.4.20 Cortes en el cactus³⁹

En cuanto al diseño de la cabeza, esta era menor en relación a como se utilizan ahora. Diferían al igual que en la actualidad, de un constructor a otro. Dos ejemplos de esto son el caso de José Lara, quien no cerraba completamente el

³⁷ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2011. En la foto Antonio García.

³⁸ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

³⁹ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2011. En la foto Antonio García.

cactus con la cera y Manuel Serpa, quien las hacía de tal manera que quedaban completamente cerradas como las actuales (*Ver.* Ilustraciones 4.21, 4.22).



Il.4.21 Cabeza abierta⁴⁰



Il. 4.22 Cabeza cerrada⁴¹

Hoy día las cabezas tienen formas más estéticas con figuras llamativas y grandes (*Ver.* Ilustración 4.22), con decoraciones en el cactus y además algunas buscan la construcción temperada, es el caso del fabricante Elber Álvarez, quien tiene un diseño para seis gaitas afinadas (Ilustración 4.24, 4.23).



Il. 4.22 *Gaitas modernas*⁴²

⁴⁰ Recorte de fotografía obsequiada por el museo arqueológico de San Jacinto. En la foto, Juan Lara.

⁴¹ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2011. En la foto Antonio García.

⁴² Fotografía obsequiada por Elber Álvarez. En la foto gaitas elaboradas por Elber Álvarez.



Il.4.23 Foto Decorado, *gaita corta*⁴³



Il.4.24 Foto seis gaitas⁴⁴

Ahora bien, la manera de ubicar la pluma se hace hoy día igual que antes. Como bien lo señala Nicolás Hernández en una cita arriba, la pluma debe ir dividida, es decir, el aire debe salir mitad fuera y mitad dentro de la gaita. La pluma podía ser de: *guacharaca* o *guaco*, *pava montés* o de *pato silvestre*, aunque de preferencia este último era el mejor, ya que era más resistente. La postura de la pluma se hace por ensayo y error, pues aunque son expertos en su arte, a veces no se produce el sonido correcto. Primero limpian con un palito la parte interior de las dos plumas y las ubican una por una. Un detalle muy importante es que las dos plumas deben tener la misma longitud y, en lo posible, el diámetro muy similar.

Anteriormente se utilizaba la pluma de pato macho (estos animales eran criados en las casas, sin ningún compuesto orgánico, como la *purina*, por lo cual las plumas eran mucho más gruesas y fuertes que en la actualidad). Luego de limpiar la pluma insertan cada pluma en el centro de la cera ayudados de un palito (Ilustraciones 4.33, 4.34), para luego ir probando el sonido e ir ajustando y alineando la pluma (Ilustraciones 4.35, 4.36), si la cera se endurece y no han encontrado el sonido buscado, repiten desde el inicio el procedimiento. Ponen la cera al sol (Ilustración 4.25), amasan (Ilustración 4.25), hacen una bolita (Ilustración 4.26) en forma cilíndrica (Ilustración 4.27), golpean las puntas del cilindro para aplanarlas (Ilustración 4.28), abren una ranura en el centro del cilindro (Ilustración 4.29),

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

presionan con los dedos la parte inferior de la cabeza (Ilustración 4.30), colocan la cabeza en el cactus (Ilustración 4.31), alinean con los orificios de la gaita (Ilustración 4.32), acomodan la pluma (Ilustraciones 4.33, 4.34) y finalmente cierran la cabeza, le ponen el *sombrerito* o la *nariz de la gaita* (Ilustración 4.37) y retocan imperfecciones.



Il.4.25 Amasando cera y carbón⁴⁵



Il.4.26 bolita⁴⁶



Il.4.27 Forma cilíndrica⁴⁷



Il.4.28 Golpeando⁴⁸



Il.4.29 Incisión⁴⁹



Il.4.30 Dando forma⁵⁰

⁴⁵ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2011. En la foto Antonio García.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*



Il.4.31 Ajustando⁵¹



Il.4.32 Alineando⁵²



Il.4.33 Ubicando pluma⁵³



Il.4.34 Alineando pluma⁵⁴



Il. 4.35 Verificando⁵⁵



Il. 4.36 Probando la sonoridad⁵⁶

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Idem.*



Il. 4.37 Nariz de la gaita⁵⁷

En cuanto al dato que proporciona De Lima sobre el diseño de la cabeza y la función de las gaitas menciona:

La familia de las gaitas la integran dos elementos: la hembra y el macho. La primera, que tiene por lo general cinco aberturas lleva siempre la melodía o sea el canto, en tanto que el macho, que no posee sino un solo agujero, da dos o tres notas graves que sirven como bajos o marcantes que van acompañando a la melodía. Ambos instrumentos tienen el extremo más pronunciado cubierto con cera de abeja e incrustada dentro de este aditamento una pluma de pato que sirve al ejecutante como boquilla. En el promontorio que forma la cera mencionada, tienen ambas gaitas una ranura especial. El hecho de cerrar esta ranura sirve en el macho para aumentar los sonidos graves del instrumento. La gaita hembra no utiliza para nada este detalle de su construcción. En cambio, en esta gaita usan los campesinos un pedazo suelto de cera que va adherido independientemente al instrumento cerca de la boquilla, aditamento que suelen emplear para tapar alguno de los agujeros del instrumento con el fin de provocar nuevos sonidos musicales. Al que toca la gaita hembra lo llaman **hembrero**, y al que maneja el macho lo designan con la palabra inelegante de **machero**⁵⁸.

Es importante subrayar que antes de colocar la pluma, algunos, no todos los constructores, emplean para probar la afinación de la gaita hembra una “cabeza de gaita” preparada ex profeso. La usan para saber si al hacerle los orificios al cactus produce los sonidos correctos o *disonantes*. Antonio García ejecuta el *son Jaramillo* para identificar si el primer orificio de la gaita no *disuena*, ya que según él, es el único orificio que puede traer problemas (Ilustración 4.38). García menciona que el difunto Pedro Yepes buscaba precisamente esa sonoridad

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, pp. 85, 86. Subrayado del autor.

disonante en la gaita. Al preguntarle a Nicolás Hernández por la *disonancia* de Pedro Yepes, respondió que no era la gaita la *disonante* sino él, pues no completaba una frase musical.



Il. 4.38 Orificio disonante para Antonio García⁵⁹

En este mismo sentido, cada constructor busca la afinación de diferentes maneras, Nicolás Hernández, afirma que él no necesita tocar un tema para saber si las gaitas están afinadas entre sí; declara que con sólo soplarlas juntas (eso sí, tapando el primer orificio del macho), se sabe si están en correcta afinación o no. Antonio García prueba la hembra primero, buscando las notas correctas para sus melodías, luego prueba el macho. Los hermanos Yepes afinan macho y hembra juntos probando con un sonido, luego van ajustando la hembra y el macho, haciendo varias pruebas con diferentes melodías. Jaime Fernández, quien aprendió de Antonio García, no hace ninguna prueba antes de armar la cabeza de la gaita, la ensambla y hace el mismo procedimiento que su mentor.

Antes de dar paso a la construcción de los demás instrumentos, se dejará claro en este apartado la importancia, tanto para los intérpretes como para los constructores mayores, de la relación de pareja macho y hembra, vínculo que estará presente también en los tambores, los sones, las relaciones inter-instrumentales y en la vida cotidiana de los habitantes desde antes de 1942. De Lima señala:

⁵⁹ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2011. En la foto Antonio García.

He observado que casi todos los sones de los gaiteros se presentan en medida binaria. El número dos desempeña un papel muy importante en la vida del campesino y del indio costeño. Ellos no conciben nada impar. Para su mentalidad todo ha de tener compañero, un eslabón, una pequeña unión. Según ellos las cosas han de conectarse, unirse, transmitirse, combinarse, juntarse, mezclarse, trabarse, acercarse, atarse, concertarse, consolidarse. Piensan ellos que así como Dios hizo el cielo y la tierra, el calor, el frío, la luz y la oscuridad, el hombre y la mujer, también las otras cosas de este mundo han de seguir este trazado divino. Y al fabricar sus instrumentos musicales en esta forma dual, imitan también a ciertos pájaros que para cantar y trinar, necesitan hallarse juntos el macho y la hembra⁶⁰.

Se observa que es a través de los contrarios macho-hembra, cielo-tierra, etc , se complementa este sistema musical. Hembra y macho, ya sea en las gaitas o en los tambores, constituyen la unidad en la diversidad. Ahora bien, es muy común en el discurso de los gaiteros que se refieran a su instrumento como si se refirieran a una persona. En cuanto a la relación musical hembra-macho, veamos lo que comentan Jesús María Sayas y Sixto Silgado:

P: El primo Sayas *coge* la hembra y yo *cojo* el *macho*. Lo que va explicando él en la *hembra* (señala a Sayas), tengo que contestárselo yo en el *macho pa'* que vayan
 S: al compás P: pero hay muchos que me han *macheado* y yo me voy con la *maraca*, no voy tocando con el *macho*. A punta *e'* *maraca* nada más. Porque no saben dar los *consonantes* que un *son* da, que voy dando yo en la *gaita hembra*. S: yo no soy muy *maraquero* pero yo todos los *sones* del *macho* me los sé y me suena el *macho* P: todo el mundo no sabe *machear* S: todo el mundo no P: hay *macheros* que aceleran mucho la *maraca*, no buscan el control⁶¹.



Il. 4.39 Izquierda arriba⁶²



Il.4.40 Derecha arriba⁶³

⁶⁰ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, pp. 87, 88.

⁶¹ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

⁶² *Idem*. En la foto Jesús María Sayas

En cuanto a la postura de las manos, izquierda arriba o derecha arriba, no existía un parámetro definido: dentro de lo que se ha podido observar. Antiguamente era muy común que la mano derecha estuviera en la parte superior de la gaita, actualmente es lo contrario.

4.2 EL MARACÓN

En este segmento se hará una breve descripción del maracón. Paso seguido se detalla la construcción de dicho instrumento.

4.2.1 Descripción general del instrumento



Il.4.41 *Maracón* elaborado por Nicolás Hernández⁶⁴

Idiófono de sacudimiento que acompaña a la gaita macho. En la región se le conoce con el nombre de *maracón* y para los gaiteros, este instrumento es de origen indígena. Al respecto, Tayler menciona:

The maracas or rattle which accompanies the flutes and which according to Preuss (1926:13) is used at religious dances, is held and shaken by the macho player. It is the smallest of all the maracas we saw among the Indian tribes we visited — approximately eight inches long, and made from a round shaped gourd or calabash (*Crescentia cujete*) which is punctured with multiple holes and filled with dried fruit seeds. The stem or handle made of wood is placed through the gourd and

⁶³ *Idem*. En la foto Sixto Silgado

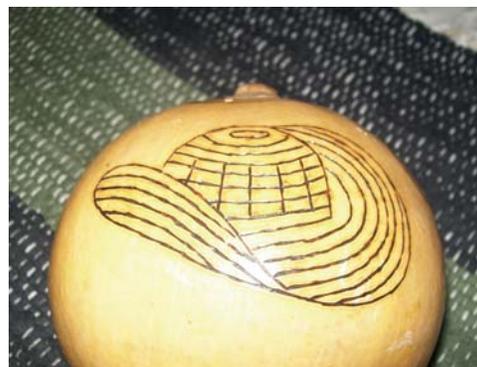
⁶⁴ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

prevented from sliding out by the thick handle and by a wad of beeswax at the other end⁶⁵.

George List establece una comparación con la cita mencionada anteriormente por Tayler: ve en la maraca de San Jacinto tocada por Antonio Fernández una similitud con el diseño de los indígenas de Atánquez, pero menciona como diferencia el tamaño más pequeño. El diseño similar consiste en utilizar agujeros abiertos al azar por todo el calabazo⁶⁶. Es importante señalar que en los registros audiovisuales que se encontraron no se halló ninguna maraca con orificios tal y como la menciona List, al parecer cambiaron los diseños con el tiempo y sólo se hallaron lisas (sin ningún adorno) o como se hace actualmente con diseños de flores y grabados especiales.



Il.4.42 Diseño Nicolás⁶⁷



Il.4.43 Diseño Elber⁶⁸

De la forma en que se interpreta el instrumento, List menciona: “Cuando se toca con gaitas, la maraca se mantiene erguida en la mano derecha del que toca la ‘gaita macho’. Se sacude adelante y atrás, y se producen sacudidas sostenidas girando el instrumento”. Según Nicolás Henández sanjacintero, al preguntarle cuál es la

⁶⁵ Tayler, Donald *The music of some indian tribes of Colombia*, London: Ed. The British Institute of Recorded Sound, 1972, p. 14.

⁶⁶ List, George *Música y poesía de un pueblo colombiano*, Bogotá, Colombia: Editorial Presencia, 1994, p.76.

⁶⁷ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

⁶⁸ *Idem.*

manera correcta de tocar la maraca, responde: “A José Tobias Estrada le conocí, tenía un estilo de *machear* bonito, recto. Tocaba la *maraca* de arriba para abajo, no tocaba la *maraca regá* [...] empiezan es de abajo *pa’* arriba [...]”⁶⁹. Vale la pena señalar que se hace diferencia aquí, al modo de tocar el maracón de los sanjacinteros, con respecto al de los indígenas de Atánquez. Los primeros tocan de arriba para abajo y los Segundos de adelante para atrás.

4. 2.2 Construcción del maracón

De la construcción se puede decir que no ha cambiado mucho, con excepción de los grabados y las figuras que hoy son mucho más elaboradas. El material que se usa es el *totumo cimarrón*, fruto que nace de un arbusto en la región del Caribe colombiano. La producción de este árbol es abundante y suelen sembrarse en los patios de las casas sanjacinteras.



II.4.44 Arbusto de totumo cimarrón⁷⁰

En el pasado, no sólo el que la maraca fuera construida con totumo cimarrón era garantía de buen sonido: “hay que *buscá* un *totumo* especial para esto. Todos los

⁶⁹ *Idem*. Entrevista etnográfica.

⁷⁰ *Idem*.

totumos no sirven, no grandes, sino de este pequeño [...] hay un *totumo* que aunque quede muy bien limpio, nunca da buen sonido”⁷¹.

El totumo se corta verde del árbol. En cuanto al diámetro los testimonios mencionan lo siguiente. Según List: “Una maraca que se consiguió en San Jacinto mide aproximadamente 27 cm de largo y 14 centímetros de diámetro”⁷²; Lucía Garzón: “un diámetro de aproximadamente 12 a 15 cm”⁷³. Ahora bien, en la elección del diámetro del fruto sucedía lo mismo que en la longitud de las gaitas, éste era o es, del gusto del machero, ya sea grande o pequeña, porque aún no existe una medida estándar (actualmente hay una tendencia mayor al uso de *maracones* grandes).

Después de cortar el totumo se coloca una vasija con agua en la zona de trabajo, en la cual el constructor puede ir lavando sus manos para evitar que el totumo se le deslice (ya que la *tripa* del totumo es bastante babosa). Luego se perforan dos huequitos en el sitio que atraviesa el mango y para este procedimiento se usaba una tijera, un cuchillo, una hojita aguda (una latica cortante) o el machete. Acto seguido se le saca la *tripa*, para ello antiguamente ponían el calabazo a cocinar para que la viscosidad se fuera desprendiendo, luego lo limpiaban con un palito. Ahora simplemente utilizan una lija de metal en forma de palo y van sacando lentamente el contenido (Ilustraciones 4.45 y 4.46), debe quedar completamente limpio. Los constructores actuales prefieren graficar o diseñar en el totumo cuando está verde, luego de haberle sacado el *corazón*. Anteriormente, primero se secaba el totumo y se ponía al sol enganchado a una varillita, este proceso podía durar de uno a tres días, dependiendo de la intensidad de sol que hubiera (Ilustración 4.47). Posteriormente se le abrían huecos a todo el totumo, tal como lo señala List⁷⁴.

⁷¹ List, George, *Op. Cit.*, 1964. Entrevista etnográfica.

⁷² List, George, *Op. Cit.*, 1994, p. 75.

⁷³ Garzón, Lucía, *Op. Cit.*, 1987, p. 82.

⁷⁴ List, George *Catálogo 68-063-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1965.



Il.4.45 Limpiando⁷⁵



Il.4.46 Orificio mango⁷⁶



Il.4.47 Totumos al sol⁷⁷



Il.4.48 Llenando totumo⁷⁸



Il.4.49 Foto Mango⁷⁹

⁷⁵ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012. En la foto Rafael Fernández.

⁷⁶ *Idem.* En la foto Rafael Fernández.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*



II.4.50 Totumo⁸⁰



II.4.51 Insertando el mango⁸¹



II.4.52 Colocación de la tranca⁸²

Las semillas que se usaban y aún se usan para la maraca son las de *chuiras* o *cascabel*, una mata de flor roja. Se desgranaba para sacar la semilla de color negro y ya estando seco el totumo se le echaban las *chuiras* y se le hacían los orificios, según Antonio Fernández, para que sonaran mejor. Se debe decir que en la

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

⁸² Las dos primeras fotografías fueron tomadas de Triana, Gloria *Serie Yuruparí*, Bogotá: copia realizada por el Patrimonio filmico colombiano, 1983. En la foto aparece Juan Lara hijo; la tercera Fernández, Laura, *Op, Cit.*, 2012.

construcción de la maraca se pudo ver que es muy importante el sonido, el cual se produce por la cantidad de *chuiras* que tenga el totumo. Al igual que la fabricación de la pluma, éste se hace por ensayo y error, se echan *chuiras* y luego se toca la maraca sintiendo el peso y el sonido del instrumento, de igual forma sucede con el *mango* el cual debe estar a la medida de quién va a tocar la maraca. Un constructor podía tardar hasta un día en elaborar una maraca.



Il.4.53. Foto Mata de chuiras⁸³



Il. 4.54. Chuiras⁸⁴

Anteriormente, la madera con la cual se hacía el mango tenía que tener ciertas particularidades: “Se busca un *palillo* siempre adecuado. *Po’que* si es con una madera muy firme, se calienta la mano y da *vejiga* [...] se buscan unas especies que sean más frías, que no sea de *carreto*, *guayacán*, un palo más suave”⁸⁵, la madera que se usaba se llamaba *frutica e’ pava* o también conocida con el nombre de *chocolatillo*. Al palo se le da la forma para que se pueda introducir en las perforaciones que tiene el totumo. Hoy en día, la madera que lleva el mango de la maraca puede ser de cualquier especie local.

⁸³ Triana, Gloria, *Op. Cit.*, 1983. En la foto aparece Juan Lara hijo.

⁸⁴ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

⁸⁵ List, George, *Op. Cit.*, 1964. Entrevista etnográfica.

4.3 TAMBORES: Alegre- Llamador

En este segmento se hará una breve descripción de los tambores (Alegre y llamador). Paso seguido se detalla la construcción de dichos instrumentos.

4.3.1 Descripción general



Il. 4.55 Foto Alegre y llamador⁸⁶



Il.4.56 Foto Alegre y llamador⁸⁷

Para los sanjacinteros, los tambores provienen del África. Al hablar de la dotación siempre se refieren a ellos como “no son nuestros”, a diferencia de lo que ocurre

⁸⁶ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

⁸⁷ *Idem.*

con las gaitas y las maracas.

El *tambor alegre* en la región puede ser llamado *Tambor Mayor*, *Tambor Hembra*, *Alegre* o simplemente *Tambor*. Recibe estas connotaciones ya que su función en la música de gaitas, al igual que la gaita hembra, es la de *alegrar* y llevar el liderazgo en la parte rítmica. En cuanto a las relaciones musicales, el tambor mayor y la gaita hembra deben estar en constante comunicación e interacción. En las entrevistas se observan un poco las relaciones en esta música de gaitas, veamos un ejemplo:

La *gaita* llama el *tambolero* y a veces el *tambolero* llama la *gaita* S: cuando el *tambolero* repica, la *gaita* ahí LF: ¿y cuándo la *gaita* está en el *bajoneo*? S: *asienta* el *tambor*, la *bozá* P: el *tambor* debe *asentar*, *pa'* que el que lleva se acomode, se acomoda el *gaitero* con el bailador S: sí cómo no P: cada cual tiene su parte, el *tamborero* mete sus *revuelos* [imita *revuelos de tambor* con la boca] y bajo S: el cantante sigue a la *gaita* P: eso es como también otra cosa hay cantantes... lo que va cantando el cantante, tiene la *gaita* que explicárselo S: tiene que explicárselo, sí⁸⁸.

Para referirse a los músicos que tocan el tambor alegre se utilizan varias denominaciones: *tamborero*, *tambolidero*, *tambolero* o *alegrero*.

Tipo de denominación	Nombre del instrumento	Nombre con el que se designa al intérprete
Específica	Tambor Mayor	No tiene
	Tambor Hembra	No tiene
	Alegre	Alegrero
General	Tambor	Tamborero, tambolero, tambolidero

II.4.57 Tabla de denominaciones para el alegre y su intérprete

Según los músicos de la región el llamador, también conocido con los nombres de *tambor menor* o *tambor macho*, es considerado como el que *amarra* o *marca* el tiempo, al igual que la maraca con la cual está íntimamente relacionado.

⁸⁸ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica a los gaiteros Jesús María Sayas (S) y Sixto Silgado (P).

Tipo de denominación	Nombre del instrumento	Nombre con el que se designa al intérprete
Específica	Tambor Menor	No tiene
	Tambor Macho	No tiene
General	Tambor	Tamborero, tambolero, tambolidero

II.4.58 Tabla de denominaciones para el llamador y su intérprete

El llamador se considera de gran importancia, pues así su golpe sea un patrón rítmico constante, para los gaiteros el llamador es el que permite unificar las relaciones entre los demás instrumentos. A pesar de que existe un consenso actual en que el llamador rítmicamente lleva el *destiempo* o el contratiempo, se ha encontrado una que otra grabación antigua que el llamador va a tiempo o lleva el tiempo fuerte y el contratiempo a la vez. En los archivos de List⁸⁹ se escucha a la gente bailando y disfrutando. Esto a pesar de que el llamador toca a tiempo. Ningún músico suspende el tema o intenta acomodarse. Lo anterior lleva a pensar que el llamador no necesariamente debía mantener el destiempo como sucedía con las bases rítmicas del tambor mayor. Las cuales se perciben diferentes a lo que ahora se dice que es cada base rítmica. Cada músico tenía su forma específica de acompañar un son.

Por los datos que brinda De Lima con respecto a los tambores observados en todas las agrupaciones musicales de la región Atlántica da la impresión de que estos instrumentos de percusión usados con las gaitas no eran de forma cilíndrica. Cuando describe los tambores en la música de gaitas, no hace observaciones de asombro en todo el libro, hasta mencionar un tambor de forma cónica en la danza del *Lazo Rojo* dentro de los festejos del carnaval:

Compuesta de 25 personas (entre hombres y mujeres) La Danza del lazo Rojo, fue uno de los números más graciosos de la temporada. Primero recitaban, luego bailaban, al son de un tambor cónico especial, la flauta de millo y unas tabletas que golpeaban insistentemente. Al empezar el baile desfilaban una por una las

⁸⁹ List, George *Op. Cit.*, 1964, 1968.

parejas en medio de la calle de honor que les hacían sus compañeros⁹⁰.

Esta aclaración del tambor cónico hace pensar que los tambores utilizados en gaita no tenían esta forma, ya que cuando los cita en sus apartados, no hace ninguna alusión a la forma como algo especial. Los tambores a los que hace referencia en el uso del pueblo costeño, es decir, en todas las dotaciones de los diferentes sistemas musicales de la costa Atlántica son tres. Es interesante la cita que se va a mencionar pues se explica el por qué de la denominación del llamador:

Los tambores se dividen en bombo que es un inmenso tambor, tambora y tamborito, que tienen pequeñas dimensiones. Al músico que ejecuta este último lo designan con la palabra llamador, y es porque su oficio consiste en redoblar en una forma intensa y llamativa, a fin de que concurra al sitio donde se celebra la fiesta, la mayor cantidad de gente posible⁹¹.

4.3.2 Construcción de los tambores

En cuanto a la fabricación de los tambores hablaremos indistintamente del llamador y el alegre, ya que se construyen de la misma manera y utilizan los mismos materiales, la única diferencia radica, en las proporciones de tamaño entre uno y otro. En los testimonios recopilados, la importancia en el tamaño de la fabricación de un instrumento está básicamente en el sonido que éste produzca. Para el llamador, el sonido, debe ser alto o agudo (en palabras de los gaiteros) y el del alegre, debe tener *fondeo* (sonido grave producido en el centro del tambor). Con respecto a las medidas del llamador, Lucía Garzón menciona:

El llamador es de forma cónica, aproximadamente 35 cm de largo. Las proporciones en San Jacinto son las siguientes: largo: de una cuarta y un jeme; boca: una cuarta; base: un jeme... El tambor alegre es de forma cónica, aproximadamente 70cm. Las proporciones para la construcción son de largo: dos

⁹⁰ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 194.

⁹¹ *Ibidem*: 93.

cuartas y un jeme; de boca: una cuarta y cuatro dedos; de base una cuarta⁹².

Es importante destacar que el uso de las maderas se ha ido modificando en la medida en que se han ido agotando. De los troncos que se mencionan en el pasado están: la *balsa o balso*, el *banco*, el *carito*, el *orejero*, la *ceiba* y la *palma sará*. Actualmente se trae madera de una montaña cerca de Sincelejo. Aunque esta práctica está prohibida, la gente continúa talando los árboles. De las maderas anteriores, las preferidas son: el *balso* o el *banco*, troncos bastante livianos. La última actualmente en vía de extinción.

Con respecto a las medidas que debía tener el tronco, sucedía lo mismo que con el totumo o el cactus, no habían parámetros establecidos para su construcción, era *a ojo* y por la estatura del intérprete. En una entrevista realizada por Delia Zapata a los gaiteros, responden: “**DZ:** ¿Sabes más o menos que ancho debe tener? **G:** Bueno, ahí si no tenemos nosotros medido **DZ:** ¿y la altura? **G:** Bueno, como yo soy mediano, uso de tres cuartas **DZ:** ¿tres cuartas? ¿los hay más largos también? **G:** Hay. Hay más corticos también”⁹³.

La elaboración de un tambor podía durar días y hasta meses pues se trabajaba por ratos. La construcción de instrumentos se hacía por placer. Hoy día, a diferencia de lo anterior, es una profesión. El árbol se talaba con machete o hacha si fuera muy grueso, luego de tener el tronco macizo se iniciaba la perforación, a lo cual en la región le llaman *covar*. Este procedimiento se realizaba con una barra y un cavador o con el machete hasta *fondarlo* (crear hueco), para luego ir puliendo las paredes. Eso sí, se tenía en cuenta que la parte en donde se iba a colocar el cuero fuera más ancha que la de abajo: “haciéndolo parejo suena como un *bombo*, porque si el *tambor* es muy recogido de la boca de arriba, igual al de abajo, da un

⁹² Garzón, Lucía, *Op. Cit.*, 1987, pp. 83, 84.

⁹³ List, George, *Op. Cit.*, 1964. Entrevista etnográfica.

solo sonido, no da fondo, no da *fondeo*”⁹⁴. Aquí se refiere a *bombo* como sinónimo de tambora y en cuanto al término *fondeo* se usa para llamar al sonido grave, que se produce al tocar el tambor en el centro del parche. De los parches o cueros que usaban para forrar el vaso del tambor alegre, el más común era el de *venao hembra* o *chivo hembra*: “Nosotros usamos allá el *venao*, la piel del *venao po’ que* de *carnero* no sirve, porque es muy frío, de *sahino* no sirve *po’ que* es muy frío, de *chivo* sí, pero *chiva hembra* para que suene”⁹⁵. Sin embargo, dadas algunas referencias, podría decirse que se usaba la piel de cualquier animal. Al preguntarle a Nicolás Hernández por la primera vez que vio hacer un tambor, nos dice: “Como en el 44 [...] Toño Díaz delante de mí [...] mató un *mico pa’* forrarlo. Yo recuerdo que mató un *mico coloráo*, eso es duro, lo tocaba Esiderio Leonel, le decían *Yeyo*”⁹⁶. Además, en las entrevistas realizadas por List en otras regiones y otras dotaciones, estos tambores cónicos, los podían forrar con cuero de *babilla* o de *ternero*.

El cuero del animal se humedece con todo y pelaje, se deja una hora aproximadamente, ya que la piel que se utiliza debe ser delgada/fina. Luego se monta (se pone) sobre el vaso de madera y se espera a que esté seco. Dependiendo de la prisa que se tenga en la elaboración de los tambores se podía recurrir a acelerar el procedimiento: mojar el cuero e inmediatamente montarlo y ponerlo sobre el vaso para luego llevarlo al calor, ya fuera en el fogón o al sol. Paso seguido, se le untaba a la piel ceniza húmeda (para ablandar el pelo) y se le quitaba el pelaje con un cuchillo o una cuchilla.

Para templar el cuero sobre el tambor, se usaba cuerda, no como la que ahora se encuentra en supermercados, sino que era elaborada en casa: “Pasa que nosotros hacíamos las *cabuyas de majagua*, la *majagua colorá* uno la coge y la saca en

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

tiritas, *hilacita*, *hilacita* y la va *corchando* se iba bajando al lado del rancho hasta ponerla por lo menos de 30 m y después en un palito la va enrollando⁹⁷. Este tipo de planta se encuentra en la región, aunque ahora con más escasez que antes, existen tres tipos: la *bonga*, la *majagua melá* y la *majagua colorá* a la que algunos también llaman *chubuluto*.

Teniendo lista la *cabuya* comenzaba el ensamblaje del tambor. Antiguamente ponían dos bejucos: el primero de *peinecillo*, que no se desbarataba tan fácilmente al golpearlo para afinar el cuero; y el segundo de *malibu* o *catabre*, que servía para la parte de abajo del cuero. En la actualidad se usa alambre.

Del bejuco que sobresale se amarra la *majagua colorá*, para poder insertar las *cuñas* (pedacitos de madera que ayudan a templar el tambor). Se recomiendan cinco cuñas, aunque se podían usar seis. Dependiendo del número de cuñas se hacen los *senos* o los *amarres* del *bejuco* con la *majagua colorá*. Al tipo de nudo que usaba para el amarre se le conoce en la región, como *nudo de perro*.



Il.4.59 Figura Amarre con *nudo de perro*⁹⁸

Ahora bien, algunas fotografías de tambores en el trabajo de List sobre toda la región y diversas dotaciones, nos llevan a pensar que el tipo de amarre que se usaba era indistinto, es decir, cada intérprete amarraba de acuerdo a su costumbre o su parecer. Veamos algunas fotografías:

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Dibujo realizado por Mercedes Suarez para uso exclusivo de esta tesis.



Il.4.60 Alegre⁹⁹



Il.4.61 Alegre¹⁰⁰



Il.4.61 Llamador¹⁰¹



Il.4.62 Alegre¹⁰²

Como el cuero del tambor después de construido se *destiempla*, se debe ir estirando la piel, esto se hace golpeando ya sea las cuñas (Ilustración 4.66) o el borde del tambor sobre el bejuco que lo rodea (para que el cuero no se rompa, se usa una cuña que es la que se golpea. Esta se ubica sobre el *bejuco* y el *cuero*).

⁹⁹ List, George, *Catálogo 69-145-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, 1968. Foto Col 68 (2). Foto editada.

¹⁰⁰ List, George, *Op. Cit.*, 1964. Foto B-2.3. Foto editada.

¹⁰¹ *Idem.* Foto B-4.20. Foto editada.

¹⁰² *Idem.* Foto B-1.16. Foto editada. En la foto el tambor alegre del grupo *Los gaiteros de San Jacinto*.



Il.4.63 Covando¹⁰³



Il.4.64 Dando forma¹⁰⁴



Il.4.65 Ajustando cuero¹⁰⁵



Il.4.66 Amarrando¹⁰⁶



Il.4.67 Cuña¹⁰⁷



Il.4.68 Bejuco y amarre¹⁰⁸

¹⁰³ Triana, Gloria, *Op. Cit.*, 1982. En la foto Gabriel Torresgrossa.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

¹⁰⁸ *Idem.*

En la actualidad los tambores se tallan cual obra de arte, entre más elaborado sea el dibujo más costoso puede ser el tambor. Además al igual que en las gaitas o las maracas los constructores acostumbran marcar su nombre para distinguirse unos a otros. Veamos a continuación algunos de los diseños que se tallan hoy día.



II.4.69 Tambores construidos por Federman Rodríguez “el palomo”¹⁰⁹



II.4.70 Tambor pintado¹¹⁰

¹⁰⁹ De izquierda a derecha, fotos tomadas de:
[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=291138444305853&set=a.151114224974943.40408.10002290995590&type=3](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=291138444305853&set=a.151114224974943.40408.10002290995590&type=3;);
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=166850903401275&set=a.151114224974943.40408.10002290995590&type=3&theater> [consultado el 15 de septiembre de 2012].

¹¹⁰ Fotografía tomada de:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=144278499012857&set=a.144277745679599.31389.10002921222793&type=3&theater> [consultado el 15 de septiembre de 2012].

CONSIDERACIONES CAPITULARES

En resumidas cuentas, la construcción de los instrumentos evidencia una vez más la relación: antiguo-moderno. A partir de todo lo anterior se puede señalar la necesidad actual de una estética visual. Ésta con el fin de comercializar y entrar en la dinámica actual de mercado. Es necesario resaltar aquí que los símbolos tallados en las gaitas y los tambores tratan de emular lo considerado “antiguo” o “tradicional” con figuras similares al africano o indio, entre otras. Así como a los estereotipos asociados al *costeño*: *sombrero vueltiao*, *abarcas tre’ puntá*, *mochilas* y los mismos instrumentos “tradicionales de la música costeña”.



II.4.71 Estereotipos costeños¹¹¹

Es tan importante actualmente la estética visual que muchas veces prima sobre la sonoridad del instrumento. En esta misma lógica los fabricantes distinguen entre un instrumento construido para un músico aficionado o profesional, ya sea del interior o de la costa (recordemos que no es lo mismo un músico de gaita del interior que uno de la costa), un no músico y una mujer o un hombre. Es decir, según sea el cliente se fabrica y se cobra el instrumento. También en este sentido comercial los constructores han insertado etiquetas que les permiten hoy día distinguirse unos a otros, tallando ya sea el nombre de cada constructor o un

¹¹¹ Imagen tomada de: https://sphotos-b.xx.fbcdn.net/hphotos-snc6/252911_10150332924698154_5572418_n.jpg [consultado el 15 de septiembre del 2012].

símbolo que los identifique.

De igual forma, el impacto de los *mass media* ha generado una adecuación en la construcción de los instrumentos con el fin de insertarse en las nuevas formas de mercado. Es el caso de la afinación temperada o los nuevos diseños que proponen distintos registros de las gaitas para dar posibilidad a una tesitura amplia que permita hacer formatos instrumentales diversos. Así como la incursión de la tambora al incursionar la música de gaita con la industria discográfica. Sobre la vinculación tardía de este instrumento mencionan los músicos Sixto Silgado y Jesús María Sayas:

Ahora ha sido que han puesto esta *tambora* antes por aquí tocaban sin *tambora* P. Tocaban sin *tambora*, cuatro músicos nada más S: sí, cuatro músicos P: eso lo inventó fue San Jacinto S: la primera vez que yo lo vi en Ovejas a Victorio Cassiani que venía de Palenque con este Manuel Zúñiga. Bueno esa fue la primera vez que yo vi de meterle *tambora* y ahora todo el mundo pura *tambora* P: pura *tambora* S: y eso tapa el *tambor* P: si porque es mucho el que *repica* S. De modo del *redoblante* P: y eso así no es¹¹².

Además los constructores han tenido que modificar el tamaño de las cabezas, plumas y orificios de la gaita con la incursión de los equipos de sonido o *picos*. Los instrumentos actualmente se fabrican pensando en un sonido más potente, según los *jóvenes* constructores. Lo anterior se replica en la fabricación del maracón. Actualmente son más populares los maracones contruidos con totumos grandes y vistosos. En suma, lo anterior reitera la transformación de los instrumentos musicales de la música de gaita así como la puesta en escena del contacto de dos entidades semióticas diferentes: lo antiguo y lo moderno.

¹¹² Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

CAPÍTULO V

DEL APRENDIZAJE Y LOS MÚSICOS

El objetivo de este capítulo es mostrar el contacto semiótico: antiguo-moderno en los procesos de enseñanza y aprendizaje. En este marco se resaltarán la relación de género: hombre-mujer en la participación de los eventos musicales desde la relación antiguo-moderno.

La música gaita fue una práctica activa en la región de la costa Atlántica colombiana. Los gaiteros iban de pueblo en pueblo, de fiesta en fiesta, en busca de una ocasión de ejecución, o como ellos dirían en busca de “la gaita”. Esa era la escuela. En la práctica era donde se aprendía y se ganaba experiencia, respeto y reconocimiento. El aprendizaje implicaba una inmersión directa en las ocasiones de ejecución, es decir, se aprendía en el performance mismo. La interacción en el medio permitía la incorporación e interiorización de los códigos musicales, de un saber-hacer. En palabras de Camacho, es un aprendizaje inscrito en la memoria colectiva, que no está escrito en manuales o tratados y que por supuesto no se aprende en las escuelas. Es un aprendizaje que se materializa en cada ocasión musical y en la práctica constante¹.

Nuestros músicos de gaita larga son *interpretes-creadores*. Ellos como sujetos dentro de una tradición oral, son depósitos de su propia cultura. Serán vistos aquí como lo menciona el etnomusicólogo Gonzalo Camacho:

El modelo de un músico *intérprete-creador*, presente en las culturas musicales vinculadas fuertemente con la oralidad, va más allá del ámbito musical, ya que en

¹ Camacho, Gonzalo “*Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal*” en Híjar, Fernando, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/DGCP, 2009 pp. 25-38.

muchos casos este individuo encarna la figura del poeta, del historiador, del bailarín, siendo un profundo conocedor de su propia cultura. El concepto de músico utilizado comúnmente en el ámbito de las instituciones culturales, para referirse al especialista en el campo de la música sin conocimiento e integración de otros campos en su hacer es insuficiente para aproximarnos a esta concepción particular del músico como personaje conformado por la articulación de distintos saberes, los cuales son desplegados en las prácticas musicales. Incluso, existen algunos casos en donde el músico se desdibuja al ser parte, al mismo tiempo, de un público que también hace música. Dicho de otra manera, en algunas culturas y en algunos casos, la diferencia entre músicos y audiencia se desvanece bajo un hacer musical colectivo, en donde todos, de acuerdo a sus propias capacidades e intereses, participan en la creación y ejecución de una obra asombrosamente comunal².

Los *intérpretes - creadores* que se mencionan en este capítulo pertenecen o pertenecieron a las siguientes comunidades : San Jacinto, Bajo Grande, Saltones de Mesa, Arenas, Alto Guayabal, Cartagena, San Onofre, San Basilio de Palenque, Paraíso, San Juan, María la Baja, Haya, Repelón, Carmen de Bolívar, Guadita, Ovejas, Soplaviento, Las Mercedes, San Antonio, Flamenco, Plato, Yucal y el Guamo, entre otras. Podemos afirmar que fue una práctica presente en muchos municipios de la costa Atlántica por tanto, se puede hablar de una práctica regional, lo cual evitará caer en la disputa acerca del origen de esta música. Veamos los comentarios de dos sanjacinteros al respecto:

OM: La *gaita* nació aquí, no es como dicen, que nació en Ovejas, cuando yo abrí los ojos ya había *gaiteros* aquí. MA: Sí, es que en Ovejas no nos han podido ganar nunca en un festival de *gaitas*, aquí, se le da el festival a otro *pa'* que no digan. El problema es de ellos, se hacen dueños, pero cuando los *gaiteros* de aquí abren el *pito* eso...³.

Y ahora de los músicos mayores de otras regiones:

Eso es como San Jacinto, que tiene el don, no teniéndolo, porque San Jacinto fue la cuna de la *gaita*, ¡mentira!, no, no señor, San Jacinto no fue la cuna de la *gaita*, la cuna de la *gaita* esta en todas partes, en Bolívar, María la Baja, San Onofre, el Níspero, Flamenco, La Sabana de Angola, todos esos pueblos fueron de *gaita*⁴.

² *Ibidem*: 32, 33.

³ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2012. Entrevista etnográfica.

⁴ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) – San Jacinto (Bolívar) - Pita e' Medio (San Onofre) – Islas del Rosario (Cartagena)*, 2008. Entrevista etnográfica.

Muchos gaiteros mayores aprendieron por herencia, fue el caso de: Juan, José, Pedro y Manuel Yepes, Manuel de Jesús del Águila Mendoza, Reducindo Mariota, Teófilo Mendoza, Sixto Silgado, Román Silgado, Eliecer Meléndez, Juan Bautista Meléndez, Félix Mejía, Nolasco Mejía, Eliecer Mejía, Pedro Mejía, Emeterio Mejía, Juan Lara, José Lara, Federico Díaz, Medardo Julio, Silvestre Julio, Paulino Salgado Valdés y Batata, su padre. Al respecto un músico de gaita *cartagenero*⁵ menciona: “Antes los viejos, eran por lo menos por descendencia, el papá de tal familia sabía tocar instrumento y ahí le enseñaba a los hijos”⁶; pero además, otros aprendían por inclinación: José Tobías Estrada, Antonio Hernández Vásquez, Enrique Arias, Jesús María Sayas, Juan Alberto Fernández Polo, Nicolás Joaquín Hernández Pacheco y Mariano Julio.

A continuación se ubicará a los gaiteros considerados como mayores. Posteriormente se observará en qué lugares se practicaba la música de gaitas y rastrear someramente los periodos históricos de ella. Se sugiere consultar el *Anexo 2* si se quiere ver con detalle los datos que aquí se presentan, ya que fueron la base sobre la cual se desarrolla esta aproximación sobre los intérpretes - creadores de la región de la costa Atlántica colombiana.

Los intérpretes- creadores de gaita, fueron considerados hombres de la vida bohemia, personajes llenos de vida y alegría, enamorados de sus mujeres y su gaita, viajeros errantes en busca de otros músicos de su misma afición:

Por lo menos, en un pueblo vivía un tipo allí, al frente, que sabía *tocá*. Por lo menos el *macho*, se iba buscando, entonces conocía otro, e iba buscando el conjunto de *gaitas*, así como para formar un baile, sacaban de *cumbia* en una plaza, allí se avisaban de un pueblo a otro que había un baile. En caso del sábado, si acaso domingo, le avisábamos y de un pueblo le pasa aviso a el otro, le avisaba, necesito un *tambolero*, se iba el *tambolero* con él”⁷.

⁵ Forma como se designa a una persona oriunda de Cartagena.

⁶ List, George *Catálogo 69-145-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1968. Entrevista etnográfica.

⁷ List, George, *Op. Cit.*, 1968. Entrevista etnográfica.

Aprendieron también gracias a su curiosidad, ganas y disposición hacía la música, es decir, por inculcación y disposición, además de familiarización y práctica:

-¿Cómo aprendió a tocar *gaita*? -Bueno, eso fue inclinación. Yo tenía unos hermanos que tocaban *gaita* y con ellos aprendí. Ahora toco con cualquiera, un compañero que consiga por ahí. Yo no fui a escuela para *aprendé* a tocar *gaita*. Yo principié a tocar desde que tenía quince años, desde que estaba de pantaloncitos cortos. Yo nací en 1915⁸.



Il.5.1 Niños imitando gaitas y tambor⁹

Un aprendizaje a través de la observación, la escucha, la repetición y la acción.
Comenta Jesús María Sayas:

Mire, yo principié con un hermano, yo no tenía *gaita*. Nosotros le pagamos a un señor ahí, un hermano de una tía mía y allí en el caserío me encabezó las primeras *gaitas*. *Entón*, él con el *macho* y yo con la *hembra*, a *soná* lo que pudiéramos. Ahí, no sabíamos *na' toavía*, a *machucar* ahí, entonces ya *merenguito*. Entonces, yo me iba *puallá* a Aguas Negras, en donde vivía Mariano. El hermano mío casi no quiso coger el *pito*, yo me iba *pa'llá* y tocaba con Saturnino Barón, un señor más grande que yo. Yo era jovencito, tenía 19 años, *vamo* a ver que yo me fui y cuando llegué, a donde *Sio Baron*, ahí *taba* Emeterio Mendoza, un *gaitero* de por allá arriba; dice *hombe*, yo no conocía a Emeterio, pero a *Sio Barón* sí lo conocía. Mira, aquí esta

⁸ Arias en Acosta, Martiniano “*Enrique Arias: un hombre que pretende ser eterno*”, *Periódico Herald* *Dominical*, Barranquilla, Colombia, 22 de octubre, 1995.

⁹ Sarmiento, Urian y Pablo Burgos *Son de gaita*, Documental, Fondo para el desarrollo cinematográfico, Colombia, 2008. Foto tomada del documental *Son de gaita*, se ven los niños familiares de Paíto (Sixto Silgado), en las Islas del Rosario. En el video se encuentra Paíto tocando y los niños al escucharlo toman palitos e imitan las gaitas y el tambor.

este señor, este muchacho quiere a *aprendé a tocá gaita*, Saya quiere *tocá gaita*, *échate la gaita* ahí. Ahí la *eché* y le toqué el *son de Guacharaca*¹⁰.

Algunos no tuvieron enseñanza y sólo a través de la práctica llegaron a dominar los instrumentos: “No me enseñaron, he sido un tipo inteligente. La primera vez que cogí la flauta, enseguida tocaba piezas. Tocaba mi padre y no le enseñaba a nadie, así que de oído y de entendimiento de uno y la práctica”¹¹. En contraposición a lo anterior, Sixto Silgado o más conocido como “Paíto”, menciona que él si tuvo enseñanza por parte de su padre:

Bueno, él le enseñó a varios, a mí me provocaba el arte ese. El *machero* de él cuando se emborrachaba, le partía el *macho*, así que entonces, él me hacía las *flauticas* mías *pa’ yo dime*, así es que cuando ya supe tocarla, porque como no alcanzaba primero en los *tiros* de él ¿no? Así es que yo fui ahí, ahí hasta que alcancé a pegar el lugar de las notas que pisa él. Cuando ya llegué al lugar de las notas que pisa él, ya fui yo aprendiendo más, a según la voluntad que le ve al niño ¿no? Uno puede cogerlo, ven acá tú, puedes servir *pa’* esto, porque tienes oído, ya uno entonces lo va dedicando¹².



Il.5.2 José Lara enseñándole a su nieto Francis Lara¹³

El dato mas antiguo sobre la enseñanza lo menciona María de los Reyes, habitante de Ovejas, al recordar con quién aprendió a tocar la gaita su tío José Ángel Tovar:

¹⁰ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

¹¹ List, George, *Op. Cit.*, 1968. Entrevista etnográfica.

¹² *Idem.*

¹³ Triana, Gloria *Tierra de gaitas, Serie Aluna*, Colombia: Colcultura, 1989.

-Con quién aprendió gaita su tío? -Con los indios de la Ceiba, Chalán, de Almagra y Vilú, que bajaban de compra a Ovejas los domingos. Eso me contaba. Yo recuerdo todavía niña a uno que tenía el cabello mocho a pico de oreja. La mata de pelo no le dejaba ver la cara, era el bambuquero (cajero), tocaba con palitos y palitiaba el porro.-¿No tocaba caja con las manos? -No. Con palitos. Cuando paraba la pieza, daba un brinco alzando la cabeza y echaba pa' tras la mata de pelo y solo así se le podía ver la cara de indio enjoscado. -Pero hoy día se toca la caja con las manos... - Sí pero eso fue después. Eso lo hacía el Llire, que lo aprendió quizás con los negros de Macayepo y Aguacate, que subían a la fiesta de San Pachito con tambora y caja. -¿Ellos tocaban gaita? -No. Tambora y caja. Baile cantao, tocando palmas. -¿Usted bailó en ovejas con conjuntos de gaitas que tuvieran tambor macho, tambor hembra y tambora? - Ates sólo se bailaba con las gaitas largas, macho y hembra y el bambuque”¹⁴.

De niños, estaban presentes “neceando”, “siendo inquietos”, observando e interactuando, actitud que aún podemos observar, no de la misma manera que antes, pues el contexto de las ocasiones musicales ha cambiado, pero aún se puede apreciar la permanencia de ciertos códigos por medio de la inculcación y la disposición. La música era enseñada y memorizada oralmente, ella cumplía una función social, su transmisión dependía de su ejecución y conservación en la memoria. En cuanto al cambio en el modo de aprendizaje, Toño Fernández dijo:

Con esto de que la *gaita* la aprendíamos nosotros en el *monte*, que da en el campo. Y en las horas de descanso, era cuando nos poníamos a practicar, en cambio hoy con tanta música de *picó*, de *acordeones*, de mucho lujo, *nadien* quiere tocar un *pito* de esto, les parece *insignificativo*¹⁵.

En la cita anterior se puede observar dos lógicas musicales distintas. Hernández señala el aprendizaje de la gaita en un contexto diferente al que para 1965 incursionaba en la comunidad a partir de la música de *picó* y de *acordeones*. Con la incursión del equipo de sonido o el *picó costeño*, los músicos tuvieron que compartir sus espacios con la nueva tecnología. Se observa una nueva dinámica musical que elimina al intérprete. He aquí nuestro binomio, músicos vs no músicos. El equipo de sonido o *picó* ha llegado a desplazar los grupos musicales

¹⁴ Reyes en Huertas, Manuel “!Ya vista María de los Reyes!: entrevista en chuana”, en: *La gaita de la América indígena*, Ovejas, Colombia: Editorial Festival Nacional de gaitas “Francisco Llirene”, primera edición, 2009, pp.79-88.

¹⁵ List, George *Catálogo 68-063-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1965. Entrevista etnográfica.

en las ocasiones. Esto se ve reflejado en el discurso de Hernández cuando dice: “con tanta música de *picó*, de *acordeones*, de mucho lujo, *nadien* quiere tocar un *pito* de esto, les parece *insignificativo*”. Esto a su vez refleja en la comunidad un cambio en tanto el *sensorium* mismo de lo sonoro.

En la actualidad se ven pequeñas replicas del aprendizaje mencionado como antiguo, este es el caso que se dio en casa de Juan Lara hijo, en donde su nieto toma la gaita macho y sin alcanzar con los dedos, daba los primeros toques junto con la maraca, veamos la fotografía:



II.5.3 Foto Niño *macheando*¹⁶

También en casa del esposo de la hija del gaitero Antonio García, se pudieron observar niños aprendiendo el arte de la construcción:

¹⁶ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012. En la foto Francis Lara con su hijo Juan José Lara.



II.5.4 En el proceso de construcción¹⁷

O cuando llegaban niños de manera curiosa a las entrevistas, para escuchar la música de los gaiteros mayores.



II.5.5 Observando al gaitero mayor

Para aprender a tocar se necesitaba: práctica, inteligencia, buen oído, gusto y memoria:

DZ: Puede cualquier persona tocar estos instrumentos?

TF: Eso lo da la práctica ¿no? Si el individuo es algo inteligente y de buen oído, sí puede.

¹⁷ *Idem.* En las fotos familia Fernández.

¹⁸ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2011. En la Foto niño al que le dicen “el *indio*”, vecino de Antonio García.

JL: Es que ahora a los muchachos no les gusta, por eso, no es que no puedan aprender, pero si unos les dice que aprendan con uno, dicen: ay no, yo no aprendo eso. Bueno y a nosotros nos gustó¹⁹.

LF: ¿En esa época no existían grabaciones?

PY: No eso no lo había, no había grabaciones, entonces ahí le decían esto es así, así, así y tiene uno que tener...

LF: Buena memoria.

PY: Memoria sí, porque si no tiene memoria no aprende²⁰.

Debido a que la memoria no les permitía reproducir un son de igual forma que otro intérprete, cada interpretación era una versión distinta. Sobre la memoria en la música tradicional es fundamental recordar a Brailoiu:

Para mantenerse en la memoria, la música popular tiene que utilizar esquemas inflexibles; pero para ser un arte “de todos”, debe permitir la adaptación de esos esquemas, forzosamente simples, a una infinidad de temperamentos individuales: es la variación, que la escritura elimina. Por otra parte, la variación nos permite comprender a través de qué medios la música popular extrae sus grandes efectos de medios relativamente reducidos: su intensa explotación o, [...] hablando con propiedad, sistemática, es lo que produce su riqueza²¹.

De ahí la importancia de aprender en el monte, alejados del ruido, como estrategia para la memorización. Por tanto, la práctica individual será recurrente en todas las narraciones de los aprendizajes. La repetición un mecanismo para la retención de la memoria. Eliecer Meléndez habla del aprendizaje de sus hijos:

Bueno, sucede de que yo me los llevé *pa'* el *monte*, para enseñarles la *gaita*, porque en el monte se necesita estar solo. En el pueblo no se puede enseñar, porque hay mucha *bullá*, si es en la casa, los vienen a buscar, entonces en el monte están pensando de que sí van a aprenderse ese *son*. Se queda en la mente porque no oyen ruido, nada más que el de los pájaros, los cantos de los pájaros. Todo compositor necesita estar netamente solo para componer los versos que se necesita de componer²².

¹⁹ List, George, *Op. Cit.*, 1965. Entrevista etnográfica.

²⁰ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

²¹ Brailoiu citado por Arom, Simha “*Modelización y modelos en las músicas de Tradición oral*”, en: Francisco, Cruces, *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trota, 2001, p. 207.

²² Triana, Gloria *Serie Yuruparí*, Bogotá: copia realizada por el Patrimonio fílmico colombiano, 1983.

De la anterior cita es importante resaltar la manera de *hacer los versos* mencionada por Meléndez atributo de lo que significa la transmisión oral. El aprendizaje de los códigos es un mecanismo de la oralidad. Según Havelock, para que exista una retención exitosa es necesaria la repetición:

El niño que prefiere que se le repita la misma historia desea ser capaz de recordarla, de contarla él mismo, entera o en parte, y así saborearla mejor. La repetición se asocia a una sensación de placer, factor de primera importancia para entender la fascinación de la poesía oral. Pero con la mera repetición de contenidos idénticos no se llegará muy lejos. El conocimiento oral así obtenido será de alcance limitado. Lo que requiere es un método de lenguaje repetible que, sin embargo, sea capaz de cambiar de contenido para expresar significados diversos²³.

Por tanto era una práctica en busca de un estilo propio, a través de la ejecución y la creación musical individual. De ahí que anteriormente cada músico de gaita y cada constructor tuvieran su estilo individual. Al respecto comenta Antonio García: “Porque todos no podemos aprender igual, cada uno tiene su experiencia, su distinto, yo tengo un distinto, Nicolás tiene otro, cada *gaitero* que venga, tiene su modo”²⁴.

La edad promedio para considerarse gaiteros fue entre los 14 y los 16 años de edad, era la época propicia para entrar a formar parte de las ocasiones musicales en las que se daba la gaita²⁵. La “escuela”²⁶ no existía, era tocando y en la interacción con otros músicos que se aprendía. El colegio era la parranda:

PY: Yo toco la *gaita hembra*, el *macho* y el *llamador*, entonces después que ya uno va aprendiendo, entonces se viene a *parranda*...

LF: ¿Y tocar es como en fiestas?

PY: ¡Eh... claro! Eso es una *parranda*. Ahí va todo el que quiera oír, se llama *parranda*. Ya después de que uno *parrandió*, vuelve y sigue y así ya está completo, ya uno hizo la carrera, todo el conjunto, por eso es que todo músico tiene que *parrandiar*

²³ Havelock, Eric *La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós, 1996, pp. 104, 105.

²⁴ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

²⁵ Véase en más detalle en el capítulo VII, las ocasiones musicales.

²⁶ En el sentido de hoy.

LF: ¿Y todos los músicos aprenden entre sí? ¿Uno va cogiendo música de otro?
¿Uno realmente aprende en parranda?
PY: Claro. Esa es la escuela²⁷.

Fue por este contacto festivo que en la memoria colectiva de San Jacinto, se recuerdan nombres de gaiteros de otros municipios y corregimientos. Los músicos se conocían en las fiestas de los pueblos. Al respecto Jesús María Sayas cuenta como conoció a Toño Fernández y a Juan Lara:

La *primerita* vez que yo estuve allá, en la plaza *e'* Majagual, me conocí con Antonio Fernández y Juan Lara. Ellos estaban tocando, entonces yo llegué ahí, en una *fonda* donde estaban unas *palenqueras*, entonces viene un señor de llamarse Eladio Días, dice: *hombre* Saya, quítele la *gaita* a ese *hombre pa' ve*. Dije: ¡présteme la *gaita*! y toqué *La Morena*, me dijo: ¿te sabes *La Mica Prieta*? Tóquela, me la toqué, entonces me dijo Antonio Fernández, dice: usted sí se sabe las cuatro notas con los cuatro huecos [se ríe], toqué con ellos, allá en la plaza *e'* Majagual el 20 de enero²⁸.

Para los músicos mayores era muy importante ser reconocidos por otros músicos y su comunidad, era significativo dejar huella y ser recordados como buenos intérpretes.

5.1 La incorporación de las mujeres

En contraste a la falta de mujeres intérpretes en la *gaita* antigua hoy día se observa la incursión de ellas en la práctica musical. Se reitera aquí nuevamente la confrontación antiguo-moderno, pero ahora en el género. Amparo Rodríguez, sanjacintera y actualmente músico de *gaita*, nos cuenta su experiencia como mujer:

Me acuerdo que me decían *María macho*. Que eso era para los hombres. Que no iba a llegar a ninguna parte. Que me diera cuenta como estaban *los viejos*, o sea *Los gaiteros de San Jacinto*, todos *jodidos*, sin un peso. Me acuerdo que mi hermano Antonio me decía que me iba a quedar sin dientes porque la *pluma* de la *gaita* disque tumbaba los dientes. A mi mamá nunca le gustó, porque ya tenía de ejemplo a mi hermano Gualber y la *gaita* lo inducía mucho a tomar. Porque anteriormente en los pueblos pagaban era con *ron*. Para tocar mi primera *gaita*

²⁷ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

²⁸ *Idem*.

macho tuve que meterme al patio de un vecino en las Mercedes [Matuya]. Allí, tomé sin permiso unas *chuiras* para cambiárselas a Toño García por la *gaita macho*. Después de tenerla quería recibir clases pero no tenía recursos para pagarle a Nicolás. Aunque él me decía que fuera. Pero de todas formas me daba pena. Me acuerdo que mi papá mandaba la *vitualla* [comida] de las Mercedes, para la semana, entonces venía yo y sacaba un *ñame*, *plátanos* y se los llevaba a Nicolás para que me diera clases. Me escapaba del colegio porque ni modos de decirle a Nicolás que no podía y tampoco quería dejar de ir. Mis compañeros y compañeras de clases me decían que iba perder el año por andar detrás de ese *viejo*, que ya iba a *chupar palo*. Ver una mujer tocando en San Jacinto era lo peor. Decían que era una pérdida porque cuando habían viajes a otros pueblos se tomaba mucho. Que no había quién pudiera cohibir a nadie y era cierto. Se tenía libertad. Cosa que yo siempre respeté. Me acuerdo que Antonio mi hermano me decía: un día de estos te apareces con una *barriga*. Yo me acuerdo que los *gaiteros* no dejaban tocar porque eso era para los hombres. Que a una mujer se le veía muy feo estar ahí con borrachos. Me acuerdo cuando hacían esas *parrandas*. Comenzaban como a las 6 de tarde y allí estaba yo en primera fila. Cuando eran las 7 ya tenía la fiscalía encima, mi mamá²⁹.



Il.5.6 Gaitera³⁰

Jorge Morales Gómez a partir de un trabajo riguroso de observación en el festival de Ovejas en los años: 1987-1988, comenta sobre el género en la música de gaitas:

²⁹ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

³⁰ *Idem*. Fotografía facilitada por Amparo Rodríguez. En la foto ella misma.

Los conjuntos de gaita están compuestos exclusivamente por hombres; las mujeres desempeñan un rol no protagonista, pues no tocan ni beben sino que observan. En este sentido aparecen las bebidas alcohólicas (ron, aguardiente y cerveza) como identificadoras del género masculino. Los músicos y los asistentes del mismo sexo de ellos, tienen que beber. Nadie concibe a un gaitero (en el sentido de músico integrante de un conjunto de gaitas) que no bebe, tanto dentro de las presentaciones como en su vida cotidiana. Aún en los ensayos previos a las actuaciones ante el jurado, los gaiteros toman aguardiente. Ellos manifiestan que con el alcohol, cada parte del cuerpo se estimula y aumenta su sensibilidad, especialmente las manos y la boca que son las que más directamente tienen que ver con la música. Eso significa que un músico aumenta su calidad en la medida en que haya tomado licor, siempre y cuando no se duerma. Existen maestros que pueden tocar con gran destreza y experiencia en condiciones de abstinencia, pero con alcohol, especialmente con aguardiente o ron, “logramos más recursos que se nos ocurren en el mismo momento en que tocamos”. Así mismo, gaiteros y muchos asistentes consideran que a las mujeres el licor les quita su condición genérica de complemento del hombre pues se vuelven como hombres y no cumplen con su papel de espectadoras y animadoras de los músicos. Una mujer puede tomarse una cerveza o un ron, siempre y cuando se lo ofrezcan; en cambio el hombre toma más de un trago, y puede llevar la iniciativa de pedir y exigir bebida especialmente si es músico y sobretodo maestro o músico viejo. Además sólo en estado sobrio una mujer puede dedicarse a cuidar de los hijos pequeños que muchas veces acompañan a los gaiteros o a atender los negocios de venta de comida. En realidad, las anteriores son razones que confirman el rol complementario y opuesto de la mujer con respecto al del hombre. Ese valor dado a las relaciones de género queda muy bien resumido en lo dicho por un gaitero de Ovejas: “Las mujeres no beben ni tocan gaita. La que lo hiciera no tendría marido ni hogar. Si yo bebo y mi mujer quién también va a trabajar y a ver los pelaos. Si yo toco y me jumo ella no puede hacer lo mismo porque es mal visto. Ella puede traer unas hamacas o unos bollos para vender porque ella no viene a tocar. Eso pasará en otras partes, pero no por aquí”³¹.

Es necesario destacar que en la actualidad, existen ya, mujeres que se han apropiado de los instrumentos y la cultura de gaitas. Se evidencia la reincidencia en lo antiguo y lo moderno. La mujer en tanto modernidad contrasta con el hombre en la interpretación de la música de gaita antigua.

³¹ Morales, Jorge “*Algunas consideraciones sobre caracterización de los conjuntos de gaita de la costa Atlántica de Colombia*”, *Revista colombiana de Antropología*, Vol. XXVII, Bogotá, Colombia, 1989, p. 162.

La vinculación de la mujer a esta práctica musical pone de manifiesto la transformación de la gaita antigua a la moderna. Su aceptación hoy día dentro de los intérpretes implica nuevas reglas en el conjunto de gaita. La transformación de todo un sistema comunicativo permite introducir nuevos elementos al sistema, en este caso la mujer. La negociación de género hoy, por parte de los músicos gaiteros, se da en parte para producir mayor capital. Los músicos de la costa ven en las mujeres del interior un medio de generar capital. Recordemos que las personas del interior llegan a estos municipios e incentivan recursos a través del turismo cultural y en este caso también musical. Esto lo corroboré con mi propia experiencia, como mujer, cachaca y gaitera. Los músicos de gaita hombres nunca asumieron en mi presencia que una mujer no pudiera o se le viera mal tocar la música de gaita.

En lo que pude observar, casi ninguna mujer que tenga relación familiar con un músico de gaita aprende a tocar. En la actualidad las mujeres costeñas que se han atrevido a desafiar el esquema cultural de género en la gaita, son por lo general, jóvenes universitarias y ciudadinas (de Barranquilla o Cartagena).

De igual forma, cada vez hay más apertura hacia las mujeres. Podemos ver hoy día grupos mixtos. Hace unos 14 años era menos frecuente ver una mujer tocar. Para tener una proporción entre hombres y mujeres intérpretes se podría decir que si eran treinta conjuntos aprobados para el festival, sólo uno era de mujeres.

Recuerdo que mi primera participación como ejecutante en un festival de gaita, en el año de 1990, fue percibida entre mujeres y hombres como un “exotismo”, pues era yo una intérprete de gaita larga mujer, blanca y cachaca. Lo anterior no era nada común en el festival nacional de gaitas en Ovejas. Me llamaban *La Virgen tocando gaita*.

Un dato que marca la ruptura evidente entre la diferencia que existía sobre el género en este sistema musical es el reciente premio al mejor tamborero en Ovejas. Otorgado por primera vez a una mujer:



II.5.7 Tamborera³²

5.2 La música como espacio de lucha y poder

Los músicos de gaita, como se había mencionado, buscaban un reconocimiento y un status a través de su música, por ello eran muy frecuentes las prácticas relacionadas con la brujería. En la interpretación de la música de gaita eran comunes los trucos. Estos servían para retar al contrincante ya fuera en conocimiento o destreza. En cuanto al los trucos entre músicos, primero tenemos

³² Foto tomada de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3617106590799&set=t.100003132201089&type=3&theater> [consultado el 26 de agosto de 2012]. En la foto Jennifer Meza de Barrancabermeja, Santander.

el caso de los *sones tapados* o *destapados*, en donde el gaitero tenía que saber si debía o no tapar con cera el primer orificio de la gaita; al respecto comentan Jesús María Sayas y Sixto Silgado:

S: Estoy diciéndole a Laura que *pa'* el asunto del *porro* de la *gaita*. Yo me sé varios *porros* abajo tapando el hueco de arriba con *cera*. P: Exactamente. S: Porque hay *son* que no sale bien arriba, *pa' tocálo* con los cuatro dedos, *pa'* ejercitar no. Yo me *echo* un *son* que llaman *La callejera*, ese no sale arriba. LF: ¿Pero eso es dependiendo del cantante? S: No. P: No. S: No tiene que ver con cantante. P: El *gaitero*. S: ese sale es abajo, ese otro que llaman *Cleto*, ese es abajo también, el *muchachito* este llorando, sale bien abajo, si lo toca arriba cualquiera puede *dí marcándole*. P: Es mejor abajo, ahí esta el *bajón*, *pa'* mí la *gaita* esta *e' abajo*³³.

Y segundo, en las piquerías³⁴. Estas prácticas de reconocimiento no sólo se daban en los músicos, sino también en las bailadoras reconocidas por su fama en los distintos pueblos:

(1912)...También vino un bailaror de Tolú, que sabía de mi fama como bailadora. Él me pretendió creyendo que yo era una mujer suelta. Se equivocó. Yo bailaba por elegancia, no por vagabundería. Esa noche de *gaita* Pola Berté bailó los *sones Golpe 'e chácara* y *Faroto* y yo, mi *porro*, con botellas de cerveza sobre la cabeza. Amanecimos con la esperma derretida hasta los codos a pleno sol y con los tobillos hinchados³⁵.

5.3 La institucionalización de la enseñanza de la gaita

Los procesos de enseñanza de la música de gaita en la actualidad están siendo filtrados por las instituciones. Es muy común en los colegios y las universidades, de la costa y del interior país, la promoción de cursos o talleres sobre las culturas musicales de la costa Atlántica. Muchos de estos aprendizajes han sido promocionados por las políticas de estado, como es el caso de las escuelas de música apoyadas por el ministerio de cultura en Colombia.

³³ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

³⁴ Ver en el capítulo VII, ocasiones musicales.

³⁵ Reyes en Huertas, Manuel, *Op. Cit.*, 1986, pp. 86, 87.



II.5.8 Escuela de gaiteros en Guacamayal³⁶

La mayor parte de gaiteros antiguos vivían en el monte, eran campesinos. La soledad y el vínculo con la naturaleza hacían parte de su entorno. En el discurso de los gaiteros mayores sobre el proceso de aprendizaje, se hizo evidente que al hablar sobre dicho proceso no sabían el momento exacto en que aprendieron. Eric A. Havelock, menciona sobre la enseñanza en la tradición:

La tradición se enseña mediante la acción y no mediante ideas o principios. Para su enseñanza las sociedades orales deben procurarse un contexto adecuado para la actuación, a la que asisten oyentes invitados o que se hayan invitado ellos mismos a fin de participar en lo que es, por un lado, un lenguaje de especialistas pero, por otro, un lenguaje en el cual participan en mayor o menor grado todos. La inclinación natural de los seres humanos a divertirse —y aquí entra de nuevo en acción el principio de placer para socorrer a la necesidad social— suscita fiestas comunes y sentimientos comunes, sentimientos compartidos por todas las sociedades orales y centrales para su funcionamiento exitoso, en cuanto proporcionan las necesarias situaciones de instrucción. La fiesta se convirtió en ocasión para la recitación épica, el canto coral y la danza. La fiesta ritual puede adquirir la forma de simposio, de una asociación colectiva más pequeña [...] El auditorio oral participaba no sólo escuchando pasivamente y memorizando sino participando activamente en el lenguaje usado. Palmeaban, bailaban y cantaban colectivamente como respuesta al canto del cantor³⁷.

³⁶ Se desconoce la fuente, aunque es un pdf realizado para la información de las escuelas de música apoyadas por el ministerio de cultura. El título del documento es: *Guacamayal: gaitas en la tierra de Macondo*, Escuela de música Filemón Quiroz.

³⁷ Havelock, Eric, *Op. Cit.*, 1996, pp. 111, 112.

En la actualidad existe mucho migrante³⁸ de la costa en el interior del país. En el caso específico de la gaita, muchos de ellos son músicos que se han ido de la costa al interior, para intentar vivir de la música. Entre ellos se pueden mencionar: Fredy Arrieta, Jorge Aguilar, Damian Bossio, Edwin Hernández, Juan Carlos Puello, Gualber Rodríguez (fallecido), Jhon Fuentes, Gabriel Torresgrossa, Francis Lara, Joche Plata, Dionisio Yepes, Orlando Yepes, entre otros. Sobre este proceso de migración de gaiteros en Bogotá, comenta Jéssica Rosalba Villamil Ruiz:

En el proceso de migración de los músicos gaiteros a Bogotá se identifican tres tipos de población, que corresponden a determinadas épocas de migración y a características similares en la reproducción de prácticas musicales [...] La primera población de gaiteros que vino a Bogotá, fue el grupo Los Gaiteros de San Jacinto, que desde los años cincuenta comienzan un proceso de difusión de la música tradicional de gaitas [...] El segundo tipo de población proveniente de San Jacinto es la mayoría de alumnos de los viejos gaiteros, portadores de la tradición sanjacintera, quienes reproducen la música en sus formas tradicionales, pero fortaleciendo un lenguaje de calidad que permite copar espacios de la ciudad, a nivel nacional e internacional [...] Por otro lado, los músicos cartageneros, de proveniencia mucho más reciente son la mayoría de los músicos que actualmente viven en la ciudad, y aunque cada uno tiene sus propias razones de migración, se caracterizan por la búsqueda de oportunidades económicas y laborales [...]³⁹.

El segundo y el tercer tipo de músicos migrantes de gaita, al que hace mención la cita anterior, se han encargado, en parte, de promocionar, gestionar y enseñar esta música en la ciudad de Bogotá. Actualmente muchos de ellos viven sólo de la

³⁸ “El proceso migratorio en Colombia se ha caracterizado, en su primera etapa, por el éxodo masivo de los habitantes de las zonas rurales o pequeñas ciudades ‘a las áreas urbanas en busca de empleo, vivienda y educación’ (Martínez, 2006:31), aquí la migración es voluntaria porque las personas tienen la oportunidad de elegir y salir de su territorio de manera opcional; la segunda etapa surgió a raíz del conflicto armado y se denomina <<desplazamiento forzado>>, ya que las posibilidades de trabajo se ven amenazadas por masacres, secuestros y cuotas de guerra hechas por grupos al margen de la ley. En los dos casos, la migración implica una ruptura con las relaciones dadas en el lugar de origen, pues el contacto con la tierra y la gente se ve afectado por la distancia.” Fayad, Vanessa *Imaginario costeños en Bogotá: la región Caribe vivida desde la capital*, Tesis de licenciatura, Facultad de comunicación y lenguaje, Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, Colombia, 2008, p. 24.

³⁹ Villamil, Jéssica “ *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*, No 18, pp. 129 -142, Bogotá, Colombia, 2009, p. 137.

música⁴⁰, cosa que es un privilegio en Colombia. Esto debido a lo que señala Villamil:

En principio, hay que resaltar que hay una buena receptividad de estas manifestaciones musicales en Bogotá, que se da gracias a que en la ciudad se han propiciado políticas de apoyo, espacios de difusión de la música tradicional y a que, desde décadas atrás, la música costeña ha penetrado en las pautas de consumo de los bogotanos (Rojas 2009), lo que ha generado un público urbano que empieza reconocer estas tradiciones como parte de su legado, valorándolas en el sentido cultural, pero también económico⁴¹.

Estos músicos de gaita, migrantes, han sido bienvenidos por lo jóvenes Bogotanos universitarios, investigadores. La presencia de los músicos gaiteros ha generado una apertura a la fusión, ya que estos conforman un puente para aprender la cultura de la costa. Veamos lo que cuenta Oscar Hernández sobre la trayectoria de Urián Sarmiento joven bogotano:

Urián Sarmiento es un músico nacido en Bogotá en 1976 [...] su primera actividad musical constante se dio como baterista, a través del rock y el punk [...] Paralelamente recibió formación en percusión en la escuela de la Orquesta Sinfónica Juvenil [...] conoció a Alejandro Montaña, integrante de *la Mojarra Eléctrica*, y a Juan David Castaño, fundador del grupo *La Revuelta*. Un poco más tarde, en 1992, conoció a Juan Sebastián Monsalve a través de un familiar y con él formó una banda de rock llamada *Presagio*, que funcionó durante un tiempo en forma paralela con *María Sabina*, el grupo de la madre de Monsalve. Hacia 1995 [...] se empezó a interesar por el jazz e hizo parte del ensamble de Antonio Arnedo en la Universidad Javeriana [...] A raíz de esta experiencia Sarmiento volvió a interesarse por las músicas tradicionales.... el músico Arturo Suescún le recomendó que buscara a Joche Plata, uno de los percusionistas sanjacinteros más reconocidos en Bogotá para comprarle un alegre (tambor pequeño usado en la música de gaitas): “Cuando fui a comprar el alegre, al ver tocar a Joche Plata que fue el que me lo vendió... pues empecé como a... qué será... me sorprendió como ver algo que no conocía, que era totalmente ajeno a lo que yo tenía en mi cabeza... los golpes del porro, no sé qué, yo no tenía ni idea de la gaita todavía, ni nada, absolutamente, pues sabía que las gaitas eran gaitas y tal pero hasta ahí. Pero ahí me atrapó que fuera algo que yo no conocía y que había estado ahí todo el tiempo, como que había estado por ahí todo el tiempo” (Sarmiento, 2009). A partir de este punto Sarmiento se sintió atraído por la dificultad de comprender los patrones

⁴⁰ Estos músicos de gaita, en la actualidad tocan con *Toto la Momposina*, *Petrona Martínez*, *María Mulata*, grupos de gran prestigio a nivel nacional e internacional. Además de esto, tienen sus grupos independientes, muy conocidos en la ciudad de Bogotá entre ellos, *Gaiteros de San Jacinto* y *Sigibunci*, entre otros.

⁴¹ *Idem*.

rítmicos de la música de gaitas [...] Sarmiento señala que desarrolló un interés particular por la música más “primitiva”, la que tuviera menos mediaciones, la que se interpretaba “con instrumentos hechos a mano”. Esto se debía, según él, a la sensación de asombro ante lo desconocido que sentía cuando no podía seguir el rastro histórico de una determinada música. Por esa razón empezó a interesarse en la música de gaitas del sur de Bolívar y más adelante en la música de marimba [...] ⁴².

Con lo anterior se puede decir que el aprendizaje de la música de gaita ha generado otros sistemas de transmisión y enseñanza. Actualmente, se generan propuestas pedagógicas aptas para los requerimientos institucionales, así como la elaboración de materiales pedagógicos para la enseñanza de esta música ⁴³, menciona Jéssica Villamil:

La amplia receptividad de los músicos bogotanos hacia la música de gaita ha generado procesos de adaptación muy particulares, en los que se unen los lenguajes tradicionales con los académicos, consolidando diversos procesos, tales como la elaboración de materiales de estudio y manuales de enseñanza, y propuestas sonoras mucho más firmes, en grupos integrados por costeños y bogotanos, que buscan la inclusión de nuevos componentes musicales, como afinación, letras urbanas y patrones rítmicos más definidos ⁴⁴.

Para finalizar este capítulo quisiera dejar presente que el contraste de lo antiguo y lo moderno se evidencia a partir de dos lógicas de aprendizaje distintas por un lado la enseñanza antigua mediante la acción y participación en contraste con la forma institucionalizada. Esta distinción entre los mecanismos propios del aprendizaje de la música de tradición oral sugiere una reflexión rigurosa y crítica a las políticas de salvaguarda promovidas por las instituciones culturales. Es necesario replantear de manera inmediata la orientación de los procesos actuales de educación musical para niños y jóvenes de las culturas musicales orales colombianas.

⁴² Hernández, Oscar *Músicos blanco, sonidos negros: trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá*, Tesis de maestría, Facultad de ciencias sociales, Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, 2009, pp. 104, 105.

⁴³ Véase: <http://gaitazo.com/>; <http://es.scribd.com/doc/24909013/Cartilla-Potos-y-Tamboras>; http://www.lalibriadelau.com/catalog/product_info.php/products_id/10569 [consultado el 30 de agosto de 2012].

⁴⁴ Villamil, Jéssica, *Op. Cit.*, 2009, p. 137.

CAPÍTULO VI

DE LOS SONES Y LA CREACIÓN

Este capítulo pretende mostrar la relación y contraste entre lo antiguo y lo moderno en los sones y la creación. La distinción entre estos elementos del sistema se fundamenta principalmente en la diferencia entre la lógica de la oralidad y la repercusión que los *mass media* han tenido a la misma. Este capítulo también muestra la diferencia entre creación colectiva e individual como argumentos que resaltan lo antiguo y lo moderno.

6.1 DE LOS SONES

Se refiere aquí como *son* a la categoría *emic* de la costa para denominar cualquier tipo de canción sin importar ritmo. Por lo que respecta al acto de creación que genera un son, tendremos en cuenta el postulado de Roman Jakobson:

Pasemos a la cuestión de la “concepción” de tal o cual innovación lingüística. Podemos aceptar casos en que el cambio lingüístico se debe a una especie de socialización, de generalización de los yerros individuales (*lapsus*), de los afectos o deformaciones estéticas individuales. También pueden introducirse de otro modo alteraciones lingüísticas, a saber, si se presentan como consecuencia inevitable y regular de modificaciones previas del lenguaje y se realizan inmediatamente en la lengua (la nomogénesis de los biólogos). Pero sean las que fueren las condiciones de una alteración lingüística, sólo podemos hablar del “nacimiento” de la innovación a partir del momento en que se presenta como hecho social, o sea, cuando la comunidad lingüística se la ha apropiado¹.

¹ Jakobson, Roman *Ensayos de poética*, México: Editorial Fondo de cultura económica, 1977, p. 8.

Del mismo modo que en la lingüística, la música de tradición oral sólo podrá considerar el “origen” o “nacimiento” de un son a partir del momento en que la comunidad lo haya aceptado y apropiado, pues de lo contrario el son estaría condenado a desaparecer. Bien lo diría Jakobson: “En el folclor perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada”². Por tanto, es necesario que exista un acogimiento y una sanción por parte del grupo, recordemos nuevamente lo que decía Jakobson sobre la censura:

La existencia de una obra folklórica presupone un grupo que la acoja y sancione. En el estudio del folklore hay que tener siempre presente, como concepto fundamental, la *censura preventiva de la comunidad*. Usamos a propósito la expresión “preventiva”, pues la consideración de un hecho folklórico no se ocupa de los momentos anteriores a su nacimiento, ni de su “concepción”, ni de su vida embrionaria, sino del “nacimiento” del hecho folklórico como tal y de su destino ulterior³.

La creación de la música de gaita antigua requería de una colectividad que diera cuenta de los límites de la creación a través de la censura como bien lo menciona Jakobson. En la medida en que un son se diera a conocer y fuera recordado se aseguraba su permanencia. En la creación moderna, el registro sonoro en fonogramas permite la perduración de una melodía, así no exista comunidad que *censure preventivamente*. Es importante señalar que aún hoy en la gaita moderna existen rastros de la lógica antigua.

Ahora bien, la característica más común en el discurso de los sones antiguos de gaita es que muchos de ellos son de autor anónimo:

Los sustentadores de la tesis del carácter individual de la creación folklórica se inclinan a poner en lugar del concepto de “colectividad” el de “anonimato”. Así, en un conocido manual de poesía oral rusa se afirma lo siguiente: “Está claro que, si en el caso de un canto ritual desconocemos quién fue el creador del rito, quién compuso el primer canto, esto no contradice la creación individual, sino que muestra sólo que el rito es tan viejo que no podemos determinar ni el autor ni las circunstancias en las que aparece el canto más antiguo y más estrechamente

² *Ibidem*: 10.

³ *Ibidem*: 11.

vinculado a aquél, y, además, que surgió en un medio en el que la personalidad del autor no despertó el menor interés, ya que no perdura su recuerdo. De esta suerte, la idea de creación ‘colectiva’ no tiene nada que hacer aquí.” (M. Speranskyj.) En este caso no se ha tenido en cuenta que no puede haber un rito sin sanción de la comunidad, que sería una *contradictio in adiecto* y que, aun cuando en el germen de tal o cual rito hubiera una expresión individual, el camino desde ésta hasta el rito es tan largo como el que va de la modificación individual del lenguaje a su mutación gramatical⁴.

Veamos el ejemplo del son de *María e’ los Reyes* compuesto, según María Huertas, por su tío Tovar en honor a ella y del cual dice que Toño Fernández lo tocaba como suyo. Comenta: “-¿Dónde oiría Toño Fernández su porro?- Quién sabe. La música rueda mucho... Mi tío pasaba tocando bailes y velatorios por los lados de Bajo Grande y Bombacho, de allí pasaría a el Carmen y San Jacinto”⁵.

Aquí es importante subrayar que muchos de estos sones que antiguamente eran de autor desconocido fueron registrados a nombre de músicos, gracias a la industria discográfica; es el caso de *El son de la Maestranza* y *El son de María e’ los Reyes* que actualmente figuran de autoría del gaitero mayor Toño Fernández. (**Ver Anexo 3**)

La necesidad de otorgarle derechos de autor a las obras en la música de gaita se dio gracias a la incursión de esta práctica musical en la industria discográfica. Con esto se marca una ruptura importante en el sistema que evidencia una supremacía de lo individual sobre lo colectivo. En esta misma lógica el dinero entra a ser parte fundamental de la distinción entre músicos “compositores” o “intérpretes” separación que antiguamente no era demarcada.

De los sones antiguos se dice que la mayoría de ellos eran sin letra, es decir, sólo eran instrumentales. Nicolás Hernández comenta:

⁴ *Ibidem*: 12.

⁵ Reyes citado por Huertas, Manuel “*!Ya vista María de los Reyes!: entrevista en chuana*”, en: *La gaita de la América indígena*, Ovejas, Colombia: Editorial Festival Nacional de gaitas “Francisco Llirene”, primera edición, 2009, p. 86.

La mayor parte era sin letra, instrumental, dos *gaitas* y dos *tambores*: *tambor alegre* y *tambor llamador*, no más [...] habían letras pero muy difícil, muy poquitas. Con Toño llega la música con letra. Fue diferente porque eran los *porros* muy diferentes y les tocaba mucho a los *gaiteros* buscar música de la fauna [...] Tocaban muy bonito. Era una gaita bajoneada toda, clara, sin ninguna clase de desvío en las letras. En la nota *gritaban* bien [...] y eran un poco *calladones* no eran escandalosos⁶.

Por su parte, Catalino Parra señala:

Tampoco se usaba el canto. Eran los *sones* todos instrumentales. Porque yo conocí allá en mi pueblo, Soplaviento, iban unos señores de Repelón, era *gaita*, porque decían *gaita* y eso era todo instrumental sin nada de canto. Después oí al difunto Silvestre Julio sonando una melodía que fue muy famosa *Tomate el trago silvestre* y *La ceiba*. Aquí entonces Toño Fernández también él era *gaitero*, él era *decimero*, pero entonces, un hombre inquieto por la cultura y la música. Se pegó entonces con Juan Lara y José Lara y ahí fue Toño aprendiendo con ellos y le fue poniendo letra a las melodías, así que entonces de ahí empezó la música ésta a tener letra⁷.

Toño Fernández es conocido entre los *gaiteros* mayores como el pionero en incorporar la letra a la música de *gaita*. Al parecer ya existían algunas letras y cantadores como Teófilo Crespo, de quien Toño Fernández aprende el son *La chispa e' Candela*. Ahora bien, existe evidencia de que ya había *sones* cantados en San Jacinto antes de que Toño Fernández comenzará a cantar: “Aquí antes de Toño habían bastantes que cantaban la *gaita*, pero había uno por un lado y otro por otro y ahí había la pugna, porque no se podían comprender, pero cuando Juan salió y Toño, se ponían de acuerdo”⁸. Tomaremos como ejemplo el son *La Chispa* (que actualmente se conoce como *Chispa e' candela*, en ritmo de merengue⁹ y antiguamente era una danza), con el fin de mostrar que antes de Toño Fernández ya existía el canto en la música de *gaita*. Veamos:

San Juan de Nepomuceno es una simpática población muy amante de las tradiciones folklóricas. Allí conservan todavía un antiguo baile que se llama la *Chispa*, para cuya ejecución emplean tambor, *gaita* y *guacharaca*. Al danzar este

⁶ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2012. Entrevista etnográfica.

⁷ Triana, Gloria *Serie Yuruparí*, Bogotá: copia realizada por el Patrimonio fílmico colombiano, 1983.

⁸ Triana, Gloria *Tierra de gaitas, Serie Aluna*, Colombia: Colcultura, 1989.

⁹ Antes el merengue era otro tipo de danza que se bailaba en San Basilio de Palenque, no como actualmente que se considera un género.

número, las mujeres van cantando y llevan un paquete de velas cogido y levantado en una mano. En La chispa, las parejas giran formando círculos y van siguiendo una detrás de otra. Presentamos aquí una de esas chispas que hemos copiado¹⁰:



Asimismo, se ha podido verificar que en los cantos se daban¹¹ dos tipos de versos: los *tradicionales*¹² y los *improvisados*. Los primeros, son versos que pueden ser utilizados y reacomodados en diversos sonos sin importar el ritmo. En este trabajo usaremos la denominación *sabidos*¹³ para evitar las connotaciones del término tradicional y los *improvisados*, aquellos que se crean en el momento. Ahora bien, algunos de los *versos sabidos* podían usarse en cualquier otra dotación instrumental o integrar un mismo verso en dos temas con melodías diferentes. Es el caso del son grabado por Toño Fernández que se titula *Cinco notas*, el son *Quedarás llorando* grabado por Antonio García, o este mismo tema grabado por Antonio Hernández en donde utilizan un verso *sabido*, veamos:

Verso de tema cinco notas:¹⁴

Florecita de cerezo (bis)
capullito de alelí (bis)
Te acuerdas del primer beso
y el último que te di (bis).
 CORO: *Yo me voy, yo me voy*
yo me voy con mi morena.

¹⁰ De Lima, Emirto *Folklore colombiano*, Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega, 1942, p. 131.

¹¹ Actualmente también funciona así en muchas prácticas musicales de la costa Atlántica.

¹² Llamados así por los sanjacinteros.

¹³ Concepto referido por el Etnomusicólogo Camacho en clase de etnomusicología, 2010.

¹⁴ Información y audio otorgado por Jorge Aguilar, tema: *Cinco notas*, disco: *Cinco notas*, disquera: Tropical, Barranquilla, 1982.

Verso del tema *Quedarás llorando*,¹⁵, Antonio García:

*Florecita de cerezo
Florecita de cerezo (bis)
capullito de alelí (bis)
Te acuerdas del primer beso
y el último que te di.
CORO: Ay Ay déjala que llore
hombre quedará llorando
Ay mi vida quedará llorando
hombre déjala llorando
Mi vida déjala que llore
hombre quedará llorando.*

Verso del tema *Quedarás llorando*¹⁶, Toño Fernández:

*Mi memoria es muy sencilla (bis)
Yo hago versos especiales
Después de los carnavales
Yo me voy de Barranquilla.
Coro:
Ahí ahí déjala que llore
Hombre quedará llorando
Ay mi vida quedará llorando
Hombre déjala que llore.*

También se integraban los versos de las vaquerías o zafras a la música de gaita. Un ejemplo de esto es la vaquería, ejemplo registrado por List el 8 de marzo de 1965, que hoy día es un tema de gaita llamado *El Buey*¹⁷. Éste se puede tocar instrumental o cantado, es decir, en ritmo de Gaita o en Porro, veamos los versos:

Antonio: *O y el toro llama la vaca
e y el novillo se retira;
o y así se retira el hombre
e cuando la mujer lo olvida o-e-e-je
José: ja-jau-üe -üe-üe
Juan: ja-ja-ja-je-ju
José: E de la pinta de ganao*

¹⁵ Se desconoce la fuente de la grabación, al parecer hace parte de los registros que hacían en los talleres folclóricos de la generación reconocida con el nombre de *Los Auténticos gaiteros de San Jacinto*, en ella interpretan las gaitas Antonio García y Nicolás Hernández, se desconoce la voz pero al parecer es de Pascual Castro.

¹⁶ Información y audio otorgado por Jorge Aguilar, tema: “Quedarás llorando”, disco: *Negrito cabeza e’ cera*, disquera: CBS, 1980.

¹⁷ Si se desea escuchar el son de *El buey* en gaita vea el siguiente enlace: www.youtube.com/watch?v=r6XauqViJlw[consultado el 18 de septiembre]

*e dime cual es la bonita e-e-je
¿e la berrenda colorado e
e o de la franja mapurita? e-eu*

*Juan: E cuando yo tenía ganao
e-je cantaba la vaquería; e- le-lli
e y ahora que no lo tengo
e-je cantaré la vida mía e-le-lli...¹⁸*

Existían antiguamente los cantos a lo divino y a lo humano dentro de la música de gaita. Observemos:

Nuestros campesinos tienen dos estilos para cantar; cantar a lo divino y cantar a lo humano, dicen ellos. Cantar a lo divino quiere decir entonar cantos que se refieren a asuntos religiosos, y, a lo humano, el improvisar aquellas trovas que generalmente hablan de asuntos amorosos. He aquí dos ejemplos tomados de labios de cantadores de las sabanas de Bolívar

Cantar a lo divino:
Domingo por la mañana
Decían la misa en Roma
La decía un padre santo
Y la oía una paloma

Cantar a lo humano:
El día que yo muriera
Llorarán campos de flores
Y llorarán todas las mujeres
Con quien tuve mis amores

A veces estos grupos de gaiteros llevan dos cantores. Mientras el primero improvisa su canto, el otro se prepara para contestarle con otra improvisación llena de calor y de gracia¹⁹.

En la actualidad el carácter ritual de la gaita se ha perdido. Hoy día no se hace referencia a la distinción entre sones divinos y humanos en las creaciones musicales. Otra distinción la marca De Lima. Según este autor antiguamente los gaiteros dividían los sones en dos categorías: los de *por arriba* y los de *por debajo* integrando los *sones de floretes* a la primera clase:

¹⁸ List, George *Cantos Costeños: Folksongs of the atlantic Coastal Region of Colombia*, Indiana University archives of traditional music folklore institute, Bloomington, 1973a.

¹⁹ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, pp. 75, 76.

Poseen su repertorio especial los músicos manejadores de la Gaita. Este repertorio lo integran los más variados sonos, que es con la palabra como designan los campesinos las melodías. Hay los sonos que llaman **por arriba**. Son fuertes, alborotados, febriles. Existen sonos **por debajo**. Ahora se trata de cantos sosegados y dolientes. Suelen tocar los sonos **floretes** que traen muchas notas en forma de graciosa y vivaracha²⁰.

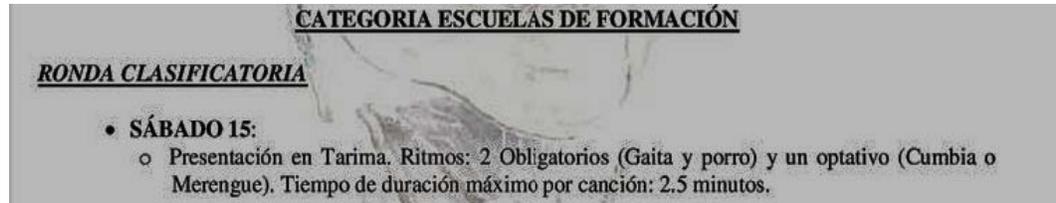
Este carácter doliente y sosegado de los temas musicales en gaita ha dejado de tener vigencia, ya que en la actualidad la música de gaita se asocia semánticamente con alegría, jolgorio, rumba o parranda. Se ha eliminado de la memoria de los músicos lo referente a lo divino en el repertorio. Dentro de los sonos considerados como antiguos en San Jacinto los gaiteros mayores recordaron:

- *La maestranza*
- *La mica prieta*
- *Son de la maya*
- *La acabación*
- *El Pondito*
- *Sabor a gaita*
- *María e' los Reyes*
- *Boza y media*
- *Las 7 palomas*
- *Las 3 palomas*
- *La chispa*
- *El buey*
- *El porro manguelero o porro maganguelero*
- *Chácara o son de la chácara que era el final del mundo*
- *El gusto e' las viejas*
- *Zoila*
- *Juanita*
- *Rosita*
- *Jaramillo*
- *Son de la India Farota*
- *Son de la culebra*
- *El loro*
- *El guacamayo*
- *El Gonzalo*
- *La guacharaca*
- *La paloma torcaz*
- *El guacabo*
- *La jaba*
- *El corcovado*
- *El paujé*

²⁰ *Ibidem*: 87.

- Rogelio

Estos sones antiguamente podían durar horas: “sones largos, no había medida *pa’* un *son*, eso podía pasar casi una hora, dos horas tocando”²¹. Al parecer todo cambio con la industria discográfica y con los festivales de gaita. Veamos uno de los ítems en el reglamento actual del festival nacional de gaitas en Ovejas:



II. 6.3 Duración temas en festival²²

Es importante remarcar aquí la distinción del tiempo en los sones, que pone nuevamente de manifiesto la diferencia de lo antiguo y lo moderno en tanto que los intérpretes han tenido que negociar la forma de los sones para adecuarse a un mercado de la industria discográfica y a normas impuestas por las instituciones culturales con el fin de participar, ya sea en un festival y/o concurso.

Dentro de los sones había otra distinción: los que se consideraban *tapaos* y que por lo general eran Porros. Para poder tocar este son, se debía tapar o condenar el primer orificio de las gaita con cera: “Hay otra clase de música. Nosotros tenemos de todo. Hay unos que se llaman *porro* y se tocan tapados arriba, entonces, ya se utiliza este también, pero ya hay que condenar uno acá con *cera*”²³. La razón que mencionaron para condenar fue:

La razón es que poniéndole la cera a esa *gaita hembra* en el primer orificio me da un *bajón* mas grueso. Entonces, éste tiene que emparejar el *bajón* con ella. Ellas se contestan con la misma voz [habla del macho y la hembra], entonces *pa’* que me dé

²¹ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

²² Extracto tomado de la reglamento para el festival nacional de gaitas, en: www.youblisher.com/p/154210-Reglamento-del-Festival-2011/ [consultado el 25 de mayo del 2012].

²³ List, George *Catálogo 68-063-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1965. Entrevista etnográfica.

la misma sonoridad gruesa el mismo bajón, tengo que *tapalo*. Hay dos tipos de porros en la gaita. Hay una trampa. Juan me toca un porro y usted no lo ve, pone un pedacito *e' cera*. Tiene el *deo* que casi no lo mueve, esta sirviendo de cera²⁴.

Sobre las trampas con estos sones comenta Nicolás Hernández:

[...] y en esa época *na' más* utilizaba un orificio el *macho*. Ya después había música que se tocaba con todos dos. *Rosita* había que trabajarlo con todos dos. Por ahí se coge uno a los *macheros*. Esas eran las *trampas*. Eran las *trampas* que ponían los *gaiteros*, *maestros viejos*. Le tocaba a ver si manejaba esto con los dos porque con un solo orificio no daba y lo mismo *Zoila*, no tiene que tapar la *gaita hembra*, si no, no da con el *macho* (risas). Todo eso eran *trampas* que tenían ellos *pa' probar* si el *machero* sabía. Porque era que no se confiaban en los dedos entonces tapaban el de arriba, no dos, uno solo. Los dos porque aquí inventaron muchos *sones* que se trabajaban con los dos. Era por eso. *Rosita* y *Zoila* se trabajaban con los dos porque uno solo no. Cuando hicieron las letras, la música, Toño que fue el que hizo a *Zoila* y uno apellido Luna, fueron los que hicieron a *Zoila*. Ellos hicieron la prueba con los dos pero que los *macheros* no aprendieron, todos los *macheros* no aprendieron. Había un poco *e' macheros*, por lo menos ese Eliecer Meléndez era *machero viejo*, nunca pudo, Eliecer Mejía nunca pudo²⁵.

Entre los sones que se mencionaron como *tapados* están:

- *Rogelio*
- *Chácara o Son de la Chácara que era el final del mundo*

Entre los sones *destapados* están:

- *La Mica Prieta*
- *El Gusto e' Las Viejas*
- *Juanita*

El son de *La Maya* genera cierta contradicción entre los gaiteros de San Jacinto. Algunos dicen que era un son que se utilizaba para los entierros, es decir con una carga ritual, mientras que otros plantean que era un son como cualquier otro. Las referencias que a continuación se señalan sobre el son *La Maya* marcan la transformación de la regla en las ocasiones musicales. Diferencia entre lo antiguo y lo moderno:

(A.G) –Si, la *Maya* se tocaba era cuando se moría una persona.

²⁴ List, George *Catálogo 65-291-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1964. Entrevista etnográfica.

²⁵ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

(L. F) -¿eso no se tocaba ni en festivales, ni en *parranda*?

(A.G) -No, hasta ahora sí, porque cualquiera tócame una *Maya* y ya, es distinto sí, pero antes no, antes se tenía dispuestamente cuando se moría²⁶.

Nicolás Hernández comenta:

LF: ¿*La Maya* se usa sólo para velorio?

N: No, lo que más les gustara, lo que más le agradara y *La Maya* era por lo cadencioso, porque da para una marcha, no es un son *arrebatao*, que tenga la música *estrafalaria*, por eso.

LF: ¿Hay otros temas como *La Maya*?

N: Como ese no, yo lo aprendí a *machear* diferente, yo lo aprendí a *machear marcao*, con la maraca *tirá*, así todo lento y lento²⁷.

Pascual Castro (cantante de la generación intermedia entre jóvenes y mayores de músicos de gaita larga, sanjacintero) menciona sobre *La Maya*:

Acá entre los *gaiteros* se escogió un tema que se llama *La maya*, que se le toca a la persona cuando se muere, que se le va a enterrar. Es la única parte en que se toca ese tema, *La maya*, cuando se muere una persona. Un músico, un *gaitero*. Se va a enterrar con música, con *La Maya*, por eso casi nunca se graba²⁸.

Toño Fernández refiere: “para *parranda*, toca uno lo que es *La maya* que es un *porro*, eso es un *son monótono* allá, es *Maya*”²⁹.

El son de *La Maya* era especial por su carácter nostálgico, triste y emocionante. De Lima, registró:

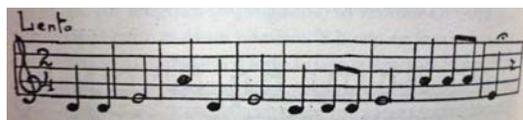
En el centro del departamento entona el pueblo, generalmente en la madrugada y al terminarse los jolgorios, un canto triste, sentimental, de una suavidad y emoción realmente cautivadora [...] El **Son de la Maya**, que parece mas bien una nostálgica y tétrica cantinela. La ejecutan en las horas de la madrugada cuando se sienten con el alma apesadumbrada. Cualquiera se entristece y se emociona oyendo el **Son de la Maya**. Tal es la pena que destila, el dolor que sangra [...] voy a probar si alcanzo a daros una pálida idea del este Son. Es la gaita masculina la que principia como siempre:

²⁶ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2011. Entrevista etnográfica.

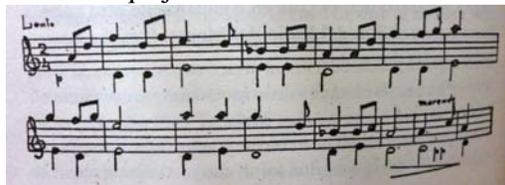
²⁷ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

²⁸ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

²⁹ List, George, *Op. Cit.*, 1965. Entrevista etnográfica.



Ahora se queja la hembra³⁰:



Si se observa esta transcripción y se compara con *La Maya* del maestro Manuel Mendoza, tocada por Antonio García, realmente no se parecen a pesar de llamarse igual. Dado que el extracto melódico transcrito por De Lima es muy corto, no se puede establecer una comparación total del tema. Además de la complejidad en interpretación estilística, los ejemplos plantean otra dificultad: la transcripción de un son que siempre presenta variaciones. Como lo hemos hecho notar antes, la necesidad de creación en la interpretación era inherente al aprendizaje. Es por esto que cada versión tocada por un mismo músico nunca sonaría igual dos veces. Más difícil sería aún distinguir dos versiones de dos músicos distintos en diferente época de un mismo tema:

Como los indígenas que ejecutan las flautas entre nosotros no tienen idea exacta de lo que son melodías, alteración, tiempo, aspiraciones y pausas, sus giros melódicos son siempre caprichosos; queremos decir, que el indio no toca exactamente igual dos veces una misma melodía de su cosecha. Por esta razón resulta difícil la tarea de pasar al papel pautado los cantos indígenas [...] En el repertorio musical de ellos figura una gran cantidad de melodías que designan con el nombre de sones³¹.

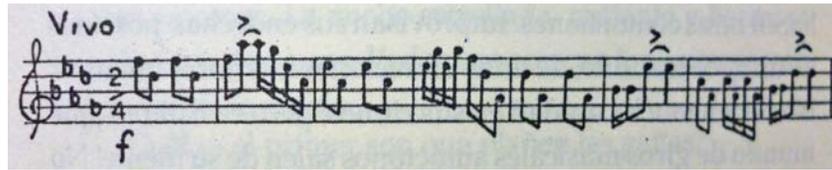
Entre las transcripciones de sones que hizo este musicólogo están:

El son de la culebra

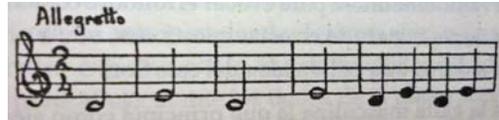
Este son está dedicado especialmente a los bailadores, y lo tocan con esa dicha inmensa que trae a la mente, el recuerdo de las cosas íntimas y familiares del lar nativo. Las parejas se alistan y los gaiteros entonan su fogosa melodía:

³⁰ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, pp. 87, 132.

³¹ *Ibidem*: 125.



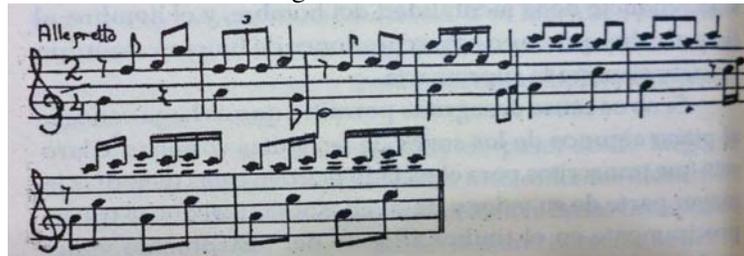
He aquí el son de la Chácara:
Comienza la gaita masculina con estas notas:



En estos instantes interviene la hembra:



Ahora es el viejo y famoso gaitero de Galapa, Juan Diego Cabrera, quien ejecuta en compañía de otro gaitero de esa región el **Son de Indio del Monte**. Escuchad cómo se trenzan las dos gaitas³²:



Entre los sones que más se bailaban antiguamente en Ovejas (Sucre) comenta María:

-Y qué bailaban entonces? -El son indígena, la *gaita*, el *porro* -¿Qué piezas bailaban mas? -El *Faroto*, *Golpe 'e chácara*, la *Pigua*, la *Laura*, *El pájaro Macúa*, y otras que hicieron después como *La langosta*, cuando llegó ese grillo (1912) que acabó con las cosechas. -¿Recuerda quiénes eran los autores de esas piezas? - ¡Sus!, muchacho. Eran tan viejinas. Sólo recuerdo la mía. *María de los Reyes*. - Quién la hizo? -Me la hizo mi tío, el *gaitero*, el mono Tovar, pero el famoso gaitero, Toño Fernández, de San Jacinto, la tocaba como suya³³.

³² *Ibidem*: 80, 89, 90.

³³ Reyes en Huertas, Manuel, *Op. Cit.*, 2009, p. 85.

La mayoría de cantos y sones aludían a los pájaros, escenas campestres, animales, oficios como la siembra y la cacería, etc. Algunas descripciones que nos pueden aproximar a las melodías de estos sones las proporciona De Lima:

Allá en mis constantes romerías por los campos costeros les he oído ejecutar también el son del **Indio del Monte**, que es el mismo que en otras regiones de los departamentos de la costa llaman **Son del Goajiro del Monte**; poseen igualmente el **Son de la India Farota**, fogosa melodía tocada en movimiento sumamente vivo; el **Son de la Novia** y el **Son de la Maya** [...] Posee el pueblo otros cantos llenos de tristezas, especie de lamentos, de origen completamente indígena, que los tocan en las gaitas acompañadas de cascabel. Muchos de estos cantares son suaves quejas de amor, sollozos intensos. Otros se refieren a ciertas aves montaraces tales como el loro, el guacamayo, el Gonzalo, la guacharaca, la paloma torcaz, etc³⁴.

Tomando en consideración la opinión de otros gaiteros y las fuentes escritas se elabora la siguiente lista de los temas considerados como antiguos:

- *La Mica Prieta*
- *La Maestranza*
- *Son de la Maya*
- *La Acabación*
- *El Pondito*
- *El Faroto*
- *La Pigua*
- *La Laura*
- *El pájaro Macúa,*
- *Sabor a Gaita*
- *María e' los Reyes*
- *Boza y Media*
- *Las 7 Palomas*
- *Las 3 Palomas*
- *La Chispa*
- *La Morenita*
- *El Porro Mangueleño o Porro Magangueleño*
- *Torobé*
- *Chácara o Son de la Chácara*
- *El Gusto e' Las Viejas*
- *Zoila*
- *Rosita*
- *Jaramillo*
- *Son del Indio del Monte*
- *Son de la India Farota*

³⁴ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, pp. 87, 132.

- *Son de la Novia*
- *Son de la culebra*
- *Sones de Pascua*
- *El Loro*
- *El Guacamayo*
- *El Gonzalo*
- *La Guacharaca*
- *La Paloma Torcaz*
- *El Guacabo*
- *La Jaba*
- *El Corcovado*
- *Son del Goajiro del Monte*
- *El Pauji*
- *Bajando el Magdalena*
- *El Son de la Callejera*
- *El Son Cleto*

Ahora bien, de los sones que se consideran *tapaos*, es decir que debían tapan el primer orificio de las gaitas con cera, mencionaron:

- *El Son de la Callejera*
- *El Son Cleto*

Al preguntar List a Los gaiteros de San Jacinto sobre las formas más comunes en la gaita ellos contestaron:

Lo que se utilizaba más para la costumbre de los bailes antiguos era lo que uno dice *porro* y *gaita corrida*. Pero como hoy todo va muy... uno toca ahí *merengues*, *valse*, *pasillos* lo que quiera. Porque los instrumentos dan lo que hay es que ensayarlos. Él le saca a la gaita el son que quiera tiene la habilidad. Yo empecé de 14 años, todavía se utilizaba nada mas era la *gaita corrida* y el *porro* era muy raro el individuo que cantaba y que hacía otras cosas, sino *gaita corrida* y el *porro*. Pero ya ahora nosotros, desde que yo entré a eso con los compañeros Lara, hemos modificado mucho la cosa le tenemos de *toa* clase de música³⁵.

Actualmente gracias a la industria discográfica y los festivales, los músicos han establecido algunos aires como sanjacinteros: “por lo que tiene que haber tres aires, *pa’* hacer la grabación, había que ponerle los tres aires, había que ponerle la *puya*, la *gaita corrida* y había que ponerle un *porro*, de ahí viene, por el asunto de grabación, si yo tenía que tener esos tres aires”³⁶. Veamos el artículo 5 del

³⁵ List, George, *Op. Cit.*, 1965. Entrevista etnográfica.

³⁶ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

reglamento que se usa en la actualidad para festival de San Jacinto sobre los ritmos por ejecutar:

ARTICULO. 5.- Ritmos que interpretaran: los aires que se interpretan en este evento, son: Gaita, Porro, Cumbia y Puya, en el orden o circunstancia que se señalen, tres de ellos son libres, y un tema que debe ser inédito, que no esté concursando como canción inédita.

Ilustración 5.19. Ritmos para festival³⁷

Estos estamentos fueron modificando y estandarizando los “géneros” musicales. Observemos el primer reglamento del festival en San Jacinto. En el apartado de los ritmos menciona:

Ritmos a ejecutar:
Gaita corrida: Se ejecuta sin ningún canto
Son: Se ejecuta como gaita corrida pero cantada
Puya: Puede ser cantada o muda
Porro: Puede ser cantado o mudo³⁸.

Al igual que en los otros sistemas musicales de la costa Atlántica, cada ritmo maneja cierta complejidad en cuanto a denominación se refiere. Al preguntarle a Jesús María Sayas por el son de gaita, nos refiere:

Mire, lo que es el asunto del *Son de chacará* es un *son de gaita corrido* ¡oyó! y ese *Torobe* esos son *sones de gaita* LF: ¿Qué otros ritmos hay? S: *Merengue, porro, La mica prieta*, el *Porro mangueleño* LF: Y *son corrido* ¿es el mismo *merengue*? S: No. *el son corrido* es como decir el *golpe chácara* y *torobé* la *acabación* esa es *gaita corrida* LF: ¿Y el *son de gaita* que llaman? S: Lo que digo *torobé* es un *son de gaita*³⁹.

Con lo anterior se puede ver que las denominaciones *son de gaita*, *gaita corrida*, *son corrido*, son sinónimos. La multivocidad implica comprender a qué se refieren los músicos con ciertos términos o denominaciones, pues cada concepto puede variar para cada músico, región y subregión. En este caso, Sayas hace la asociación del ritmo con el nombre del tema musical.

³⁷ Revista cultural corporación folclórica y artesanal San Jacinto 2008.

³⁸ Bustillo, Alfredo *Monografía del municipio de San Jacinto*, trabajo realizado para la biblioteca pública del municipio de San Jacinto, San Jacinto, Colombia: Alcaldía municipal, 1970, pp. 179, 180.

³⁹ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

Los ritmos que los músicos mencionaron como antiguos, fueron: el *porro* y el *son de gaita*. En menor medida también estuvieron mencionados en algunos testimonios: el *merengue* en María la Baja y la *puya* en San Jacinto. En este punto se mostrarán los primeros estatutos del festival en San Jacinto donde se mencionan los parámetros de selección entre los grupos. En la cita podemos visualizar la transformación tanto de los sones como de los niveles entre grupos de músicos: profesional – aficionado, distinciones que se fueron acentuando con la participación de los conjuntos en los festivales. Se evidencia una vez más la distinción entre lo antiguo y lo moderno:

Bases del concurso

- Podrán participar todos los **conjuntos autóctonos** de *gaita larga*, de cualquier región del país, en las siguientes categorías:
 - **Profesional:** Los conjuntos cuyos integrantes han concursado en eventos de ésta categoría y realizado contratos con casa-disquera
 - **Aficionados:** Los conjuntos cuyos integrantes no han participado en la categoría profesional, ni hayan grabado con casas disqueras
 - **Infantil:** Los conjuntos cuyos integrantes sean menores de 14 años de edad y tengan la gaita como afición
- **Ritmos a ejecutar:**
 - Gaita corrida : Se ejecuta sin ningún canto
 - Son: Se ejecuta como *gaita corrida* pero cantada
 - Puya: Puede ser cantada o muda
 - Porro: Puede ser cantado o mudo
- **Instrumentos a ejecutar:**
 - Gaita macho, gaita hembra, maraca, llamador corto, tambor alegre* o mayor
 - Observación: El jurado calificador tendrá en cuenta, además de la **apariencia externa de los instrumentos, la autenticidad de los materiales**, o sea que **no se aceptarán instrumentos contruidos con materiales diferentes a los tradicionales**. Se tendrá en cuenta también, la **ubicación de los músicos de acuerdo con el instrumento que ejecutan**.
- Participantes:
 - El jurado tendrá en cuenta la **presentación personal de los participantes**, los cuales deben ir vestidos con el **atuendo tradicional:** pantalón y camisa blanca, pañolón rojo, *sombrero vultiao* y *abarcas tres puntás*.
 - Si por fuerza mayor hay cambio de algún participante de un grupo se debe informar a la junta organizadora
 - Un quinto **integrante** puede presentarse en calidad de cantante o de **director del conjunto**
 - No podrán participar las personas que forman parte de la junta organizadora con el jurado o quienes sean objeto de homenaje durante el festival

- **Ningún integrante de un conjunto podrá dedicar piezas musicales** al jurado o al público, como tampoco anunciar el ritmo que se interpretará
- Cualquier interpretación musical por parte de extraños o propios durante la presentación de los grupos en el festival será considerada sabotaje
- La junta organizadora suministrará una credencial a cada uno de los participantes, la cual deberá ser presentada en el momento de la interpretación
- **Ningún integrante de un grupo profesional puede participar o acompañar a grupos de otras categorías**
- Serán **descalificados los conjuntos** que presenten algún integrante en **estado de embriaguez**, quienes se llaman 3 veces y no se presenten y quienes no se rijan por estos reglamentos⁴⁰.

En el anterior discurso se puede observar cómo a través de los festivales se fueron dando estructuras de poder entre los grupos, con categorías como *profesional* y *aficionado*. La industria discográfica se constituyó como el garante para determinar el nivel de “musicalidad” o de “excelencia musical”. Además, da inicio la estandarización de los ritmos, la dotación, los grupos y la apariencia con el “traje típico” siendo elementos fundamentales para poder concursar. La adaptación de los músicos al cambio produjo en los gaiteros mayores mediaciones que les permitieron adecuarse a las nuevas reglas impuestas tanto por las instituciones como por los festivales. Un ejemplo de esto lo señala Jesús María Sayas cuando habla de la necesidad de tener grupo fijo para tocar en un festival. Debemos recordar aquí que la idea de grupo fue una imposición reciente, pues antiguamente no existían grupos constituidos como tal. Comenta Sayas:

¡Vea! Yo por eso no fui a ninguna parte, por eso, porque yo nunca tuve conjunto de propiedad, siempre que iba a tocar fue con conjunto ajeno. Pedro Alcázar fue un buen *tambolero*, pero *antonces* vivía de aquel lado, allá de San Onofre, aquí nos mandaban invitar allá de Ovejas, le mandaban la carta a él y *antonces* la traía aquí, yo la mandaba leer, nos poníamos de acuerdo y nos íbamos y *antonces* allá nos juntábamos, había veces que... allá estaba el padre Laureano que era de Ovejas, él es de Ovejas, pero él trabajaba allí en la iglesia de San Onofre, él tenía el carro, ahí de la parroquia, el carro nos llevaba allá, fuimos varias veces a Ovejas⁴¹.

De la interpretación de los sonos comentan los gaiteros:

⁴⁰ Bustillo, Alfredo, *Op. Cit.*, 1970, pp. 179, 180.

⁴¹ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

También damos los registros en el cuerpo vamos gozando la pieza con la *maraca*. Yo le hago maravillas y el *gaitero* lo mismo y se mece, se agacha y levanta la *gaita*. Se oye mucho más lejos, es decir, tiene que ir uno gozándose la música. También el *llamador* tiene sus ritmos aparte no es solamente con el sólo golpe, sino hay tipos que tienen habilidad⁴².

----- 0 -----

Al buscar en los archivos sobre los sones y la manera de interpretarlos se halló referencia a la identidad dual de los instrumentos en esta música de gaita. El machero representa el papel del hombre y el ejecutante de gaita hembra, el de la mujer, papeles que hoy se han ido modificando. Se evidencia, una vez más, la transformación de un sistema de creencias y valores en la comunidad. La música antiguamente hacía parte de la cosmovisión del mundo y actualmente de un lógica de mercado. Un ejemplo de esto es el cambio en los inicios de los temas musicales. Antiguamente eran realizados por el macho, quien declaraba el son para que su hembra lo siguiera. Actualmente esto se ha modificado siendo la hembra la que inicia para que el macho la siga. Veamos cómo era antes:

El lenguaje musical de estos campesinos es también curioso. Por ejemplo, para expresar que van a empezar sus ejecuciones dicen: declarar el són (sic) por parejo. Esta escena se verifica de la forma en que váis a ver. El tocador de la gaita masculina inicia la frase musical con unas notas cortas y marcando el compás con el pié. A los pocos segundos lanza la gaita hembra al aire sus quejumbrosas notas⁴³.

Estas pautas de diálogo entre los instrumentos, han variado en cuanto a la relación de los tambores con las gaitas:

S: El *llamador e'* el que tiene que llamar. **P:** Sí señor es el que primero habla. **S:** Cuando uno marca el *son, pim pim, antonces el tambolero*. **P:** Sí señor el *llamador e'* el que llama. **S:** El *llamador* llama y el *machero* sigue porque ya uno marcó el *son*. **P:** Sí. **S:** *pim, pim, pim ¡oyó!* **LF:** ¿Y la *tambora*? **S:** Yo me gané el premio en Ovejas llevando el *tambor* y el *llamador*. Ahora ha sido que le han puesto esa *tambora* antes por aquí se tocaban era sin *tambora*. **P:** Cuatro músicos nada más. **LF:** Y el *llamador* hacía. **P:** Todo eso lo inventó fue San Jacinto. **S:** Sí allá. Primeramente yo lo vi en Ovejas a Victorio Cassiani que venía de Palenque

⁴² List, George, *Op. Cit.*, 1965. Entrevista etnográfica.

⁴³ Subrayado del autor. De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 86.

con Manuel Zúñiga. Esa fue la primera vez que yo vi de meterle *tambora* y ahora todo el mundo. **P:** Pura *tambora*. **S:** Eso es *comerse* al *tambor*. **P:** Sí, porque es mucho lo que *repica*. **S:** Como modo de *redoblante* y eso no es. **LF:** ¿Dónde tiene que repicar el *alegre*? **P:** Vea la *gaita* llama el *tambolero*. **S:** Sí. **P:** Y a veces el *tambolero* llama a la *gaita*. **S:** Sí, pendiente, cuando el *tambolero* repica viene la *gaita*, ahí. **P:** Claro **LF:** ¿Cuándo la *gaita* está en el *bajoneo*? **S:** Asienta el *tambor* ahí en la *bozá*, eso es lo que pasa... **P:** Hay muchos *tamboleros* que se aguantan (hace ruidos con la boca) eso no es tocar. *Asiente, asiente pa'* que el *gaitero* se acomode, el *gaitero* con el bailador. **S:** Sí, como no. **LF:** ¿El *alegre* debe seguir a la *gaita*? **P:** Cada cual tiene su parte cuando el primo Sayas sale el *tamborero* mete sus *revuelos* (hace ruidos con la boca), bajo. **LF:** ¿Y cuando hay cantante quién sigue? **S:** El cantante sigue a la *gaita*. **P:** Eso es como también otra cosa hay cantantes que tienen que esperar lo que va cantando el cantante, la *gaita* tiene que explicárselo. **S:** Tiene que explicárselo, sí... **P:** El *macho*, si el primo Sayas coge la *hembra* y yo cojo el *macho*, lo que va explicando él en la *hembra* tengo que contestárselo yo en el *macho pa'* que vayan (muestra parejo). **S:** El par. **P:** Pero hay muchos que me han *macheado* y yo me voy con la *maraca*, pero no voy tocando con el *macho* a punta *e' maraca*... Todo el mundo no sabe *machear*. Hay *macheros* que aceleran mucho la *maraca*. *Buscá* el control. **S:** Yo a Urian le enseñé a *machear* un bajo *tapado* y otro *destapao* y ya sabe *machear*⁴⁴.

En el discurso de los gaiteros mayores se utilizan varios conceptos *emic* al hablar de sonos y su interpretación, entre ellos mencionan ciertos términos como el de *florete*, que lo utilizan para referirse a los adornos de las melodías; así como también, a la palabra *grito*, para referirse al registro agudo de la gaita hembra. De igual forma, el término *bajoneo* que se emplea para las melodías en el registro grave de la gaita. El *asunto* para referirse a la correcta forma de interpretar, respetando los momentos de cada instrumento. Y el de *son*, para referirse a un tema musical de cualquier ritmo.

6.2 DEL PROCESO DE CREACIÓN

El proceso creativo de la música de gaita larga se desarrolla a partir de la tradición oral.⁴⁵ La composición como elemento que se inserta en la memoria colectiva a

⁴⁴ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

⁴⁵ “La tradición oral es una memoria colectiva que emana de la necesidad que las sociedades tienen de transmitir mitos, leyendas, gestos o sucesos de una comunidad; se transmite de generación en generación con la finalidad de mantener la cohesión social y una autoconciencia colectiva Garay

través de los sentidos. Para las culturas orales Walter. J. Ong señala: “la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente”⁴⁶. De igual forma como lo señala Ong, en el estudio de la oralidad, la composición en la música de gaitas tiene que ver con la remembranza a cantos escuchados:

La mayoría de estos poetas narrativos esclavos [...] son analfabetos. Lord descubrió que aprender a leer y escribir incapacita al poeta oral: introduce en su mente el concepto de un texto que gobierna la narración y por lo tanto interfiere en los procesos orales de composición, los cuales no tienen ninguna relación con textos sino que consisten en “la remembranza de cantos escuchados” (Peabody, 1975: 216). El recuerdo que tienen los poetas orales de los cantos que han escuchado es inmediato [...] Básicamente se repetían las mismas fórmulas y temas, pero eran hilados o “poetizados” de modo distinto en cada interpretación, incluso por el mismo poeta, según la reacción del público, la disposición del poeta o la ocasión, así como otros factores sociales y psicológicos [...] La originalidad no consiste en la introducción de elementos nuevos, sino en la adaptación eficaz de los materiales tradicionales a cada situación o público único e individual⁴⁷.

Veamos cómo componían antiguamente, según la entrevista que le hace List a Los gaiteros de San Jacinto en 1964:

GL: Cuando compone una pieza ¿qué hace?

TF: Me pongo a pensarla y después a silbarla, le voy *acotejando* algo de letra para que nos se me olvide.

JL: Bueno yo lo que hago, como no sé hacer música con letra, me doy la mala vida en la cabeza, que si es de noche me acuesto, me despierto en la madrugada, ahí estoy *chiflando*, hay veces se me olvida y cojo rabia y me *alevanto*, me voy *pa'* el patio y hecho mi *caminá*, cuando de pronto ¡*pran!* Y así voy haciendo mi música. Cuando improviso un son también pasa la misma cosa, tengo que trabajar en el momento que se me viene *cualquiera* música, pero entonces tengo que ponerle letra, cosa que no se me olvide, tengo que ponerle cualquier letra, *allegada* a la música. Para que no se me olvide.

TF: La gaita no rinde mucho, es decir, el producido de música, porque se nos va, a mí me ha dado dolor de cabeza por estar meditando *acostao*, estoy como quien estuviera silbando, pero estoy silbando en la mente.

citado por Reynoso, Cecilia *El proceso creativo de la pirekua: un estudio de caso*, Tesis de maestría, Universidad UNAM, México, 2011, p. 18.

⁴⁶ Ong, Walter *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 42.

⁴⁷ *Ibidem*: 64, 65.

JL: Yo por eso me he dejado de estar haciendo sonos, por que me trasnocho y me da rabia⁴⁸.

Con lo anterior podemos observar que la mente activa los dispositivos de la creatividad musical⁴⁹. Asimismo, se denota la dificultad que presenta la retentiva de un son en la memoria. Dado lo anterior, los músicos utilizaban como estrategia para recordar la inserción de letras conocidas o inventadas a la melodía. Utilizando como mecanismo la repetición. Eric A. Havelock comprende la retención mediante un ejemplo que puede ser aplicable a lo que sucedía en la música de gaita larga, veamos:

La retención exitosa en la memoria se forma por repetición. El niño que prefiere que se le repita la misma historia desea ser capaz de recordarla, de contarla él mismo, entera o en parte, y así saborearla mejor. La repetición se asocia a una sensación de placer, factor de primera importancia para entender la fascinación de la poesía oral. Pero con la mera repetición de contenidos idénticos no se llegará muy lejos. El conocimiento oral así obtenido será de alcance limitado. Lo que se requiere es un método de lenguaje repetible (es decir, unas estructuras de sonido acústicamente idénticas) que, sin embargo, sea capaz de cambiar de contenido para expresar significados diversos... así unos enunciados variables se podían entretejer en unas estructuras de sonido idénticas, para construir un sistema especial de lenguaje que no sólo era repetible sino que se podía recordar para su uso ulterior, y que podía tentar la memoria a pasar de un enunciado particular a otro diferente que sin embargo, parecía familiar a causa de la semejanza acústica⁵⁰.

----- O -----

Para la música de gaita larga antigua entenderemos la interpretación, la composición y la improvisación íntimamente relacionadas.

⁴⁸ En la entrevista las siglas significan: GL: George List; TF: Antonio Fernández; JL: Juan Lara. List, George, *Op. Cit.*, 1964. Entrevista etnográfica.

⁴⁹ Reynoso plantea para el proceso creativo de la *pirekua*, establecer el concepto de *composición* y el de *improvisación* como sinónimos, de igual forma que lo establecen en la entrevista los gaiteros. Véase: Reynoso, Cecilia *El proceso creativo de la pirekua: un estudio de caso*, Tesis de maestría, Universidad UNAM, México, 2011.

⁵⁰ Havelock, Erick, *Op. Cit.*, 1942, p. 104.

La creación presente en los procesos de repetición desarrolla la capacidad de improvisación de una manera particular. Veamos la descripción que hace De Lima con respecto a la interpretación de la gaita:

Las músicas que ejecutan los gaiteros están en medida binaria. La mayoría son cadenciosas y lentas, pero al final de cada cuadro aparecen unas notas fogosas, unos desahogos frenéticos, unos sollozos comprimidos que estallan en giros de brillantes coloridos. La gaita tiene un sonido pastoril, indígena, melancólico. Los gaiteros al llevarla a sus labios gesticulan, se mueven y hacen raras contorciones. Improvisan sus endechas, poseídos de un goce inaudito, de unas vibraciones interiores intensas. No tienen mucha unidad en sus ritmos; pero en cambio ¡qué mundo de giros musicales autóctonos salen de su mente! No observan ninguna de las reglas trazadas por los tratadistas; pero, a pesar de esto, ¡qué de efluvios mágicos brotan de sus fluidos sonoros! En un instante crean la angustia y la pena y el encanto, el amor, y la pena. Es una música que no miente jamás⁵¹.

A pesar de tener los referentes melódicos en las ocasiones musicales, los procesos de retención y repetición les proporcionaron el afianzamiento de los códigos musicales, puesto que la memoria no les permitía reproducir un son de igual forma que otro intérprete. Cada interpretación de un son, era una versión distinta: “sabemos que una pieza de música tradicional nunca se interpreta dos veces de forma exactamente igual. Cuando pedimos a un músico que repita un enunciado que acaba de interpretar, el resultado acústico puede percibirse como sensiblemente diferente en relación con su primera ejecución”⁵².

Recordemos que en gaita, los sones viajaban de pueblo en pueblo junto con sus intérpretes errantes. Los músicos hacían de los sones versiones de los diferentes tocadores autóctonos de la región. Se utiliza el concepto *emic* de tocadores autóctonos, retomando el discurso del gaitero Jesús María Sayas. Al preguntarle sobre los sones de su autoría y el proceso de composición, respondió:

⁵¹ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p.79.

⁵² Arom, Simha “*Modelización y modelos en las músicas de Tradición oral*”, en: Francisco, Cruces, *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trota, 2001, p. 215.

Bueno, hice el *porro* de Manuel Zúñiga, *La Negra Quiere*, *Mariluz*, *El Alto Pino*, todo eso lo he practicado yo [...] Yo no soy tanto un compositor yo lo que soy e' un *tocador autóctono*. Yo lo que quiere decir ¡la mente! yo lo toco (se ríe), sí, porque yo sé ejercitar los cuatro dedos de la *gaita*⁵³.

Quisiera terminar este apartado con la reflexión sobre la preocupación actual de preservar por parte de las instituciones culturales. Con la esperanza de que este afán no ocasione el desuso de la música de gaita. Convirtiendo las melodías y los ritmos en canones intocables a través de los manuales pedagógicos, grabaciones y documentales. Meditemos sobre lo que menciona Jakobson:

Sólo en una circunstancia sale de su marco la poesía oral, por su esencia misma, y deja de ser creación colectiva: cuando un grupo muy acorde de profesionales, dueños de una tradición sólida, recibe determinadas producciones poéticas con tal devoción, que se afana por todos los medios en preservarlas sin la menor modificación. Toda una serie de ejemplo históricos muestra que esto es más o menos posible. Así, a través de los siglos, los sacerdotes transmitieron himnos védico – de boca a boca, “a cestos”, según la terminología budista. Todos los esfuerzos apuntaban a impedir la deformación de aquellos textos, y lo lograron, si dejamos aparte innovaciones ínfimas. Allí donde le papel de la comunidad se reduce a la preservación de una obra poética elevada a la categoría de canon intocable, se acabó la censura creadora, la improvisación y la creación colectiva⁵⁴.

Lo moderno trajo consigo reglas impuestas por las instituciones culturales y la industria discográfica. En este intercambio dialógico entre lo antiguo y lo moderno los sonos y el proceso de creación también se modificaron. En el capítulo vimos como en la actualidad existe una tendencia mayor al individualismo a diferencia de la necesidad colectiva indispensable en lo antiguo para la creación. De la mano aparecen los derechos de autor que reafirman una vez más este carácter individual.

⁵³ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.

⁵⁴ Jakobson, Roman *Ensayos de poética*, México: Editorial Fondo de cultura económica, 1977, p. 22.

CAPÍTULO VII

LAS OCASIONES MUSICALES¹

Este capítulo pretende mostrar la relación y contraste entre las ocasiones musicales antiguas y modernas en las cuales se utilizaba la música de gaita larga. A través de la descripción general de los eventos musicales se propone visibilizar la relación antiguo – moderno en las ocasiones de ejecución. La participación como ejecutante, las fuentes documentales y los testimonios de los músicos constituyeron la base para la descripción de las ocasiones musicales aquí señaladas.

Se comprenderá la ocasión musical como evento y proceso cultural. Gerard Béhague, en su artículo *Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical*, retoma varios conceptos propuestos por estudiosos del *performance*, entre ellos: el de Milton Singer, quien define ejecución cultural como un marco de tiempo, con un comienzo y un fin, un lugar, una ocasión o motivo determinado para la ejecución, un programa organizado de actividades, un grupo de ejecutantes y un público; y el concepto de “ocasión musical” desarrollado por Norma McLeod, definido en un sentido contextual, como una ejecución cultural de la música². Siguiendo esta línea, Camacho y Tiedje, sugieren el concepto de ocasión musical,

¹ El concepto de ocasión musical proviene de los estudiosos del *performance*. “El término ‘ocasión musical’ fue presentado por Norma McLeod en su tesis de doctorado (1966) y usado en un sentido contextual, o sea, como una ejecución cultural de la música. Para ella ‘la ocasión puede ser considerada como una expresión encasillada de las formas cognitivas y los valores compartidos de una sociedad; expresión que incluye no solamente la música en sí, pero la totalidad de comportamiento a ella asociado y a otros conceptos subyacentes’” Béhague, Gerard “*Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical*”, en Chamorro, Arturo, *Sabiduría Popular*, México: Editorial Colegio de Michoacán, 1997, pp. 96, 97.

² *Ibidem*: 95, 96.

como elemento de análisis, que lleva al estudio de la relación entre música y contexto³.

Entre las ocasiones musicales que se describirán a continuación tenemos:

- *Rueda de gaitas*
- *Fiesta de toros*
- *Piqueria*
- *Riña de gallos*
- *Parranda*
- *Bautizos de muñecas*
- *Entierros*
- *Semana Santa*
- *Pascua*
- *Misa de gallos*
- *Fiestas a los santos*
- *Calles vestidas*
- *Fiestas patrias*
- *Festival*

Antes de dar comienzo es importante destacar que para el caso de la música de gaita larga antigua, las ejecuciones musicales estaban íntimamente relacionadas con la fiesta, Camacho define la fiesta como:

El espacio festivo da sentido a la producción y al consumo ritual musical. Además de que en dicho momento se logra la interiorización de los códigos musicales conformando a los individuos que participan en la fiesta. Genera la posibilidad de la motivación para el aprendizaje de los instrumentos y la música. La interpretación musical adquiere su sentido. La música se produce en y por la fiesta. El intérprete y el público participan de los mismos códigos conceptuales y afectivos con lo cual se logra construir una sólida comunicación en ambos niveles, que asegura el intercambio de mensajes y estados emocionales⁴.

³ Camacho Gonzalo y Kristina Tiedje “*La música de arpa entre los nahuas: Simbolismo y aspectos performativos*”, en *Anales de Antropología UNAM/IIA*, Vol, 39-II, México, 2005, p. 121.

⁴ Camacho, Gonzalo “*El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla*”, en Jáuregui, Jesús; María Olavarría; Víctor Franco, *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, México: UAM-Ediciones de la Casa Chata, 1996, pp. 513, 514.

Veamos lo que para la sociedad *costeña*⁵ significaban los eventos festivos. A continuación, un texto escrito en 1919 donde se hace mención al comportamiento de los individuos, en épocas de fiesta:

Por no haber podido designar un reportero que tomara notas de las fiestas celebradas, no ha sido posible dar una reseña, ni aún incompleta de ellas. Aquí en Cartagena cuando se habla de fiestas conmemorativas, todo el mundo pierde la chaveta y no se puede contar con nadie para nada. Parece que una fuerza poderosa los arrastrara, sin darles tiempo de pensar más que en divertirse. Y a punto tal llega este entusiasmo, que personas que hasta hace poco teníamos por serias, nos han abandonado, olvidando sus quehaceres [...] Nuestro colega “Porvenir”, se ha declarado en receso, porque sus operarios llegaron bostezando y acabaron durmiéndose en las cajas; los nuestros vinieron a regañadientes, y eso que habían gozado de 5 días, con sus noches, de una juerga madre y somnolientos y malhumorados, y viendo las Cués donde estaban las Aes y levantando muchas palabras en un idioma que no había entendido ni aquel bendito cardenal que hablaba cien idiomas y dos mil dialectos, al fin nos hicieron salir del paso, dando nosotros muy malos pasos para salir del apuro[...]⁶.

Las fiestas estaban ligadas a los ciclos de la naturaleza y del laboreo. En una carta de Emirto de Lima al doctor Sofanor Vásquez se describe el paisaje de la costa Atlántica colombiana en el mes de diciembre, tiempo en el que eran más frecuentes las festividades religiosas:

Diciembre es la primavera de los trópicos. Después que las torrenciales lluvias de Octubre y Noviembre llenan nuestras campiñas de grandes lodazales e inundan nuestras labranzas de inmensas corrientes de agua; después que los ríos, las acequias y los arroyos se desbordan a sus anchas, y sembrados, tabacales y frutales se bañan a su libre albedrío; después de haber aparecido durante largas semanas esos cielos nublados, esas nubes pardas y esos celajes espesos y pesados, al iniciarse diciembre, la naturaleza nos anuncia que se despide de estos días tristes de invierno para dar paso a las primeras galas de la primavera tropical [...] Diciembre es el mes de la fiesta de muchos árboles y enredaderas costeños. Florecen las campanillas, el matarratón y el roble. Diciembre es el mes de la cosecha de maíz, del arroz; la época en que se efectúan los preliminares de la cosecha de algodón y de la caña, faenas que se verifican de enero a marzo. Pero en algunos parajes, entre nosotros, la cosecha de la caña comienza a fines de

⁵ Denominación que se hace a la persona que es nativa de la Costa.

⁶ Sin autor ni página. “*De las fiestas*”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm. 564, año III, viernes 27 de diciembre, Cartagena, Colombia.

diciembre [...] llegada la noche comienzan los jolgorios decembrinos, los bailes y las fiestas que anuncian la proximidad de las Pascuas⁷.

Para tener una cercanía sensorial del *performance*, De Lima describe el vestuario y el aroma con que los campesinos llegaban a celebrar sus fiestas:

He aquí la indumentaria con que se presentan nuestros campesinos a tomar parte en estas fiestas. El hombre viene provisto de su ruano de hilo, de fondo blanco a rayas o a cuadros, pantalón con hebilla de oro detrás, sombrero llamado **pavariana** y calzado de abarcas. Estos sombreros se hacen por lo general en el Sinú y en los pueblos de las sabanas de Bolívar, principalmente Sampués. La mujer acude a la cita vestida con blusa de tela liviana llena de flores grandes y de colores vivos y cabellos sueltos y perfumados con esencia de azahares que ellas mismas preparan por medio de un sistema primitivo. En la frente se ponen estas lindas campesinas sendas diademas de cocuyos que en la noche simulan piedras preciosas. En los pies llevan babuchas de pana roja o azul, y en el cuello, collares de cuentas de color, o corales [...] En época de florecimiento del limón preparan las zagalas del pueblo, grandes cantidades de esencia de azahares y echan encima de la ropa este perfume. Naturalmente el olor a limón trasciende en todo el sitio que ocupa el baile y sus contornos⁸.

La durabilidad de la fiesta era de tres días en adelante. Hay gaiteros mayores que recuerdan parrandas de una semana y hasta quince días:

Cuando las cosechas son buenas y abundantes, las fiestas suelen prolongarse durante tres y cuatro días seguidos. Entonces los cantadores son reemplazados cada tres o cuatro horas, por nuevos campesinos duchos en el arte del canto. A estos cantores los llaman los campesinos poetas y los califican así por que tienen que improvisar sus trovas. Y a fe que lo hacen con facilidad. Tanto la medida en sus versos como el acento prosódico son observados con tacto y discreción no obstante que la mayoría de estos poetas son analfabetos. El único auxiliar que tienen es el oído, por que como se sabe, jamás han oído hablar siquiera del arte del bien decir ni de la retórica⁹.

Así pues, la fiesta era un espacio de catarsis colectiva, entregándose en cuerpo y alma al festejo, Bajtin señala: “En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de

⁷ De Lima, Emirto *Folklore colombiano*, Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega, 1942, pp. 71, 72, 76.

⁸ *Ibidem*: 76, 77.

⁹ *Ibidem*: 77.

acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad”¹⁰. Además de ser un espacio de libertad, también existía en los músicos de gaita larga, una lucha interna frente a quién era el mejor intérprete, para así obtener respeto y reconocimiento. Es aquí donde la brujería¹¹ se integra a la práctica musical como nivelador, mediador y desequilibrador. Es decir, como el elemento que genera las capacidades musicales para estar a la altura de un oponente, para dotar al músico de genialidad instrumental o como un mecanismo de defensa.

Prácticas mágicas asociadas a la gaita

Entre las prácticas más comunes de brujería entre los músicos de gaita tenemos las aseguranzas. Para los sanjacinteros el término aseguranza significa “seguro”, “asegurar algo”, una especie de salvoconducto que le permite a la persona movilidad en cierto campo sin ser dañado por otro individuo:

Habían *aseguranzas* que usaban principalmente personalidades. Eran los *niños en cruz*. Pero los *niños en cruz* siempre se usaban para pelear no era para *resguardar* su cuerpo. Los *gaiteros* tenían sus *aseguranzas* pero era para *resguardar* su cuerpo. No era para pelear. Recuerdo yo que mi papá estando él con su papá un *tambolinero* bueno, Federico Díaz, en esa época existía mucho la porquería, entonces uno quería superarse más que el otro, entonces, que éste toca más que tú, que éste toca más que el otro y siempre habían esas inconformidades. Entonces resulta que vino y estaba mi papá tocando siendo todavía un muchachón, entonces vino un tipo de por acá de los lados del Banco Magdalena, porque venía toda esa gente a competir con los *gaiteros* y entonces como mi papá ya le estaba ganando al señor, entonces vino un compañero que vino del Banco y le brindó un trago a mi papá, entonces resulta que estaba el papá ahí al lado de él, Federico Díaz, que era también *curandero* y esas cosas, entonces... ¡UEPA!, ¡José ese trago no es *pa'* ti!, ese trago es *pa'* mí, entonces vino y se tomó el trago fue el papá. ¿Dónde está el hombre éste? ¿Tú me vas a matar a mi hijo? Ponte conmigo que yo sí te puedo *jodé!*, este hijo mío esta muy limpio, no sabe *na'*, yo sí. Y ahí fue cuando el papá de mi papá enseguida *aseguró* a mi papá. Para José Lara eso fue una acción. Eso me lo contaba mi papá. Lo que sí vi fue que mi papá venía y le quitaba el *cuero* al *tambor*. *Todito, todito* lo desarmaba y le ponía un pañuelo y lo tocaba. Eso sí lo vi yo. Vi también lo del maestro Juan Lara. Le quitaba la cabeza a la *gaita* y la tocaba sin cabeza. Vi

¹⁰ Bajtin citado por Gutierrez, Edgar y Elisabeth Cunin *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades*, Medellín, Colombia: Carreta editores E.U, 2006, p. 28.

¹¹ Utilizando el concepto de los *emic* de los *gaiteros* mayores de San Jacinto.

también a Chindo Mendoza, era un *machero* de los Saltones de Mesa, estaba tocando el *macho* y tiraba la *maraca* y la maraca empezaba ella misma a tocar ella sola allá en el piso y él acá *marcando* y la *maraca chi, cha*. Lo mismo lo hacía el maestro Eliecer Meléndez. Eso sí lo vi yo. Y eso nos entró fue un escalofrió a nosotros¹².

Existían personas adecuadas¹³ para eso: los brujos. Ellos le acomodaban al gaitero machero o hembrero *los niños en cruz*. Según los sanjacinteros los niños en cruz son unos muñequitos que van dentro del cuerpo y tienen implicaciones si no se extraen a la hora de la muerte. Con esto se quiere decir que la persona que tiene un niño en cruz y muere no descansa en paz. Juan Lara hijo comenta:

Esas personalidades que usan esas cosas cuando van a morir pelean mucho tiempo 2 meses, 3 meses. Se mejoran y otra vez vienen y caen y otra vez se mejoran. Hasta que no lo saquen. O ellos se lo dan a otro, no mueren. Porque un hermano mío que murió, tenía eso. Eso sí existió, la *porquería* esa. Como eso también se va dañando. Como los rezos *pa' los pelaitos* que tienen *mal de ojo*. Que les rezan. Les tienen sus rezos. Cuando ya rezan y el niño no se compone es porque ya el rezo no les sirve. Entonces por decir te lo dan a ti, entonces a ti ya no te sirve y se lo das al otro y eso lo van pasando es así¹⁴.

Según los gaiteros mayores se usaban los niños en cruz porque antes había mucha competencia con *porquería*. Hernández señala: “Que no lo fueran a dañar a uno. Algún trago mal intencionado. Había personas que llevaban limón y por medio de eso dañaban a cualquiera en las *piquerias*”¹⁵.

Al tocar el brazo izquierdo del gaitero Nicolás Hernández (brazo con el que toca la maraca, donde está el niño en cruz, entre la mitad del codo y el hombro), se siente efectivamente algo duro, que no es la piel. El gaitero Eliecer Mejía, dice que él esta asegurado por un indio que le dio un bebedizo cuando él era muy joven: “A mí me cogió un indio, estaba *pelao* como de 15 años todavía. ¡Lo voy a curar! Me

¹² Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2012. Entrevista etnográfica.

¹³ Palabra que usaron los *sanjacinteros* al preguntarles quién podía realizar una *aseguranza*.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2011. Sobre la *piqueria* como ocasión musical se hablará mas adelante.

dio una cosa *pa'* que me la tragara. 'Usted *e'* bueno *e'* un *pelao* que va a *sali*, tómesese esto que le voy a vender'. Me lo tomé"¹⁶.

En San Jacinto existe diferencia entre los *curanderos* y los *piacha*¹⁷ (o los brujos). Al preguntar por los *piacha* me dijeron: "porque nunca hacían las cosas por buenos sino por malos. Porque nadie confiaba en esas personas, los *curanderos* no. Pedro Yepes fue *curandero* de culebra, amigable, necesitaba una cosa de él y conseguía todo"¹⁸. Entre los *piacha* que se recuerdan en San Jacinto estaban: Sixto Villalba, de quien decían que hacía figuras; Juan Meléndez y Antonino Villalba, a los tres se les veía siempre juntos. Era el pueblo quien los señalaba: "quién lo ve ahí, ese es brujo".

Ahora veamos un ejemplo de brujería que según los gaiteros mayores se daba en las ocasiones musicales de gaita larga:

Jaramillo el tambolero. En Flamenco mi pueblo tocando en la casa de la señora Adriana. Ahí estaba tocando Julio el esposo de mi primo hermano, ese hombre como estaba tan *abujao* hizo esto ¡en público!. Le quito el *cuero* al *tambor* y se saco un pañuelo y se lo puso en el *tambor* y sonaba como si fuera el propio *cuero*.
S: Eso es brujería **P:** Sí, señor¹⁹.

Las festividades de la comunidad sanjacintera eran apreciadas por la gente del pueblo que para los músicos eran: danzantes, mirones o espectadores:

Hay unos que son espectadores como dicen ustedes, nosotros les decimos acá *mirones*. Se nos paran al lado a oír a el que toque mejor. A *oíme* los versos si los hago buenos y otros se dedican a enamorar, y otros a invitar a la pareja a bailar. Los mismos bailarores se encargan de ofrecerle a uno porque quedaron *agradaos* de la música que se les está tocando. ¡Tócame otra, tócame otra!, le brindan un trago *pa'* ganarse al músico²⁰.

¹⁶ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

¹⁷ Antiguamente en la región del Guajira se le llamaba *piache* al curandero para más información consulte: (De Lima, 1942:116, 117,118).

¹⁸ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

¹⁹ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) – San Jacinto (Bolívar) - Pita e' Medio (San Onofre) – Islas del Rosario (Cartagena)*, 2008.

²⁰ List, George *Catálogo 68-063-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, cintas análogas de audio, 1965. Entrevista etnográfica.

Los intérpretes de gaita no tenían remuneración económica, sino que tocaban por pasión, amor y por determinadas cantidades de ron o comida proporcionada por los que disfrutaban el festejo. Por tanto, una fiesta duraba en la medida en que hubiera ron y comida, así como la condición de los músicos o la cantidad de músicos que existieran para reemplazar el toque. De la cantidad de músicos que se podían llegar a reunir, nos cuenta Antonio Hernández: “Habían noches que se ponían, una noche de fiesta aquí y nos reuníamos hasta 60 *gaiteros*”²¹. Además de la música de gaita, se podían apreciar poetas de acertijos, adivinanzas, zafreros²², decimeros²³ quienes en estos festejos menudeaban siempre a la espera de una oportunidad.

Algunos elementos de la ocasión musical se mantienen, como la necesidad de beber para tocar, así como la competencia musical entre uno y otro intérprete. Pero las ocasiones se han transformado y algunas ya no existen, los espacios se van readecuando y con ellos la música de gaita.

Ahora bien, las ocasiones musicales de las que hablaremos pueden estar en otros sistemas musicales de la costa Atlántica colombiana. Por tanto, se puede decir que este tipo de espacios eran abiertos a las dotaciones musicales del momento. A continuación, se dará inicio a la clasificación de las ocasiones de la gaita larga. En cada evento musical se hará referencia al sistema que corresponda, ya sea antiguo o moderno.

7.1 Fiestas ligadas al ciclo de vida del individuo:

Este tipo de fiestas podían realizarse en espacios públicos como privados y están relacionadas como su nombre lo indica, a los ciclos de vida, entre ellas

²¹ *Idem.*

²² Cantadores de Zafra.

²³ Cantadores de Décima.

encontramos: los bautizos, cumpleaños, confirmaciones, primeras comuniones, aniversarios, matrimonios y la muerte.

7.1.1 Bautizos de Muñecas

La manifestación más antigua y diferente dentro del ciclo de vida es lo que los sanjacinteros llaman *Los bautizos de muñecas*. Este bautizo, sin ser oficiado por un sacerdote ordenado por la iglesia, era para los habitantes una ceremonia de gran respeto. Aún hoy, las personas de la tercera edad recuerdan tener *madrinas* y *padrinos de muñecas*.

Según los gaiteros mayores de San Jacinto, en el municipio, antes se hacían estos bautizos todos los domingos del mes de octubre, en la tarde, donde la familia Pertruz. Según los gaiteros porque eran las especiales para esta ocasión. Se nombraba la casa y las Pertruz eran quienes invitaban a los *padrinos*, *madrinas* e invitados en general. El papel de cura lo hacía el tamborero José Lara. Él realizaba los bautizos, estos últimos eran considerados sacramentos. Luego de la ceremonia, comenzaba la fiesta con gaitas o con otra dotación instrumental y era en este momento, que la música empezaba a hacer parte de la ocasión. Meléndez habitante de San Jacinto describe esta ceremonia:

Se mandaban a hacer las muñecas. Entonces eso se hacía el domingo de octubre. Se ponía una casa como de fiesta. Se buscaban las muñecas, los padrinos, las madrinan, se buscaba un tipo que hiciera el papel del padre y hacía todas las ceremonias que hace el padre con un niño acá, éste lo hacía con las muñecas. Después que terminaba eso se repartía. Parte a la madrina, al padre y a la mamá; cogían su parte y ahí eran dos compadres, como si hubiera sido un niño que hubieran bautizado. Había el respeto ese *pa'* que se dé usted cuenta. Las muñecas eran más o menos así (señala de la mano hasta el codo) ya usted vio un niño, con la diferencia de que las manitas no eran igual, pero sí la figura, toda la carita, una muñequita de pan, fíjese, esas eran las que se bautizaban. La cabeza *pa'* el *padrino* y lo demás *pa'* la mamá y la *madrina*. ¡Ha! también tenía su papá, le decía: tu vas a tener una muñeca conmigo ¡y él no le decía que no *hombre*! Cómo no. Entonces él pagaba la muñeca. Eso eran los domingos en la tarde, tenían sus casas apropiadas y habían en varias

partes. Porque si la hacían en Santa Lucía, ya los de acá no, entonces en cada barrio tenían y después se ponían a bailar²⁴.

Además de lo anterior, Meléndez²⁵ afirma que ésta no era una ocasión para las gaitas, sino más bien para el sexteto; que las ocasiones de gaitas eran en el día de San Andrés. Nicolás Hernández recuerda haber tocado en bautizos de muñecas, al igual que el dato que nos proporciona De Lima, quien describe los bautizos de muñecas específicamente en el municipio de San Juan Nepomuceno. Esto servirá como referente para establecer comparaciones con el discurso de San Jacinto:

Son muy graciosas las fiestas que tienen lugar en esta misma población en el mes de octubre, reuniones típicas a las cuales los habitantes llaman domingos de octubre. Se trata de lo siguiente: Para cada domingo de este mes construyen un bello altar en casa de una de las más connotadas familias del pueblo, y lo adornan con flores y cintas. Colocan en este altar varias muñecas (estas son algunas veces de trapo y otras fabricadas con masa de pan) que luego son bautizadas, luciendo como padrinos y madrinas algunos de los concurrentes al festival. Entre estos se presta siempre para hacer las veces de sacerdote. Después del bautizo los asistentes inician una serie de canciones, la mayor parte improvisada en esos momentos. Como consecuencia del canto del guarapo (vista que fabrican con el jugo de caña o con panela), surge enseguida el baile lleno de entusiasmo. Cuando las muñecas son de pan sus dueños las reparten entre los concurrentes, quienes se las comen con verdadero deleite²⁶.

Es probable que la elección de madrinas y padrinos en los bautizos de muñecas tuviera algo que ver con el *baile de comadres* que menciona De Lima, el cual se realizaba en los primeros jueves del mes de Enero hasta el día 20 del mismo mes, fecha en la que daba inicio el carnaval:

Para la realización de los bailes de comadres se pedía a don Fulano o a don Zutano su sala [...] cedida la sala se organizaba la reunión en poco tiempo. Uno de los concurrentes a la fiesta se hacía de cabeza. Salían a relucir hiladillos trencillas a cintas de varios colores. La persona que hacía de director tomaba en sus manos el mazo de cintas, y dejaba a la vista de los asistentes unas cuantas puntas. Con el brazo derecho en alto ofrecía a los bailadores esas cintas. Los concurrentes, al son de la música, se acercaban y tomaban cada cual una punta, y a una señal convenida soltaba el director el mazo de cintas y quedaban conectadas por medio de tan delicada manera damas y caballeros presentes. Los dos que

²⁴ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

²⁵ Habitante y músico de gaita Sanjacintero.

²⁶ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 132.

resultaban sosteniendo los extremos de una misma cinta, se gritaban en seguida: ¡compadre! ¡comadre! Y se acercaban jubilosos para entregarse a las delicias del baile. Esta acción era como un compromiso solemne que celebraban las parejas para bailar durante la temporada carnalérica. Y tomaban tan serio el compadrazgo, que durante todo el resto del año continuaban llamándose compadre y comadre al encontrarse en cualquier otra reunión [...] Por esos mismos años existían en la Costa también los célebres Bautizos de Muñecas, que no eran otra cosa sino reuniones provocadas con el único objeto de bailar mucho y disputarse la primacía en los mejores pasos de la Mazurca y la Contradanza, el Valse o la Polea en bogas²⁷.

También el hijo de José Lara recuerda que su padre era quien hacía el papel de cura, al respecto de los bautizos de muñecas cuenta:

Yo alcancé por poquito. Porque yo fui hasta padrino de esas muñecas. Porque eso era a las personas que le caían en gusto, que le caían en bien, eso era por personalidades, no era que a todo mundo lo iban a escoger *pa'* un *padrino*, no señor. De la muñeca, se hacía una muñeca grande de pan, cuando ya se terminaba la ceremonia, que la hacíamos en la misma casa, uno la bendecía, te llamas tal y tal y ahí hay *comadres* que todavía no sé si existirán todavía. ¡Porque era un sacramento que había! y se respetaba mucho. Cuando ya se hacía eso la muñeca nos la comíamos. Cada uno se comía su parte especial. Era lo mismo como un bautizo católico. Aquí era lo siguiente: la persona que se iba a bautizar llevaba dos madrinas. Una que era la original y la otra era una muchacha, la que llevaba a la criatura. Cuando la van a bautizar la madrina la tiene a ella (a la muñeca), el cura, que es el padre, le está echando el agua bendita y la tienen cargada y también está el padrino agarrándola y está la madrina, la original y la que la llevaba también²⁸.

Las muñecas eran elaboradas en hornos de barro. En una charla conjunta con varias personas de la tercera edad en San Jacinto, mencionaron:

Habían muñecas grandes y pequeñas. Depende del gusto del padrino, la madrina y la *mae*. Como el padrino era el que salía *premio* con el gasto, él salía *ganancioso*. No, era el cura, que le tocaba la cabeza. No, al padrino era al que le tocaba la cabeza. Al padrino la cabeza y a la madrina los pies. Era un festejo. Sobre todo el respeto. Es que era un bautizo, comadre y compadre para toda la vida²⁹.

Por lo anterior, podemos deducir que el tamaño de la muñeca dependía del dinero que pudiera o quisiera gastar el padrino, la persona encargada de pagar. Actualmente ya no existen hornos de barro en el municipio por lo cual se

²⁷ *Ibidem*: 97, 98.

²⁸ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

²⁹ *Idem*.

consiguió una replica pequeña de una muñeca de pan, horneada eléctricamente en la Panadería de las Vásquez. La muñeca de pan que elaboraron fue de pan de dulce, con uvas pasas.



II. 7.1 Muñeca de pan³⁰

Los bautizos de muñecas en San Jacinto están extintos. Dentro de los datos, no encontramos alusión a la causa que extinguió esta ocasión musical. Los pobladores recuerdan que hace unos años alguien programó un bautizo de muñecas para filmarlo, después de eso nunca más. En la región no se encontraron datos de posibles festejos similares a este.

7.1.2 Ocasiones fúnebres

Veamos como participa la gaita en la muerte. Es importante señalar que no se encontraron registros antiguos de acompañamiento con gaitas en esta ocasión, a diferencia de los cantos de Zafra de Excavación. Es preciso anotar que se hallaron

³⁰ *Idem.*

datos pero a partir de la muerte de los integrantes del grupo *Los gaiteros de San Jacinto*, quienes solicitaron que los llevaran a su tumba de esta manera. Asimismo del fallecimiento de otros músicos de gaitas de la región, entre ellos: Paulino Salgado “*Batata*” y Jesús María Sayas “*Sayas*”.



II. 7.2 Entierro Jesús María Sayas³¹

El festival de San Jacinto ha determinado que *La Maya*³² sea considerada como un tema para tocar en el cementerio. Se acostumbra que los jurados evalúen este tema en las tumbas de los gaiteros sanjacinteros. Por otro lado, De Lima menciona el carácter marcial y melancólico del son *La Maya*, pero no para ocasiones fúnebres. Actualmente, para que haya música de gaitas en un velorio y entierro, lo que importa es el deseo de la familia. Al recordar la muerte de Gualber, tamborero joven que falleció hace poco, Antonio García dice: “una *Maya* se tenía dispuestamente cuando se moría aquella persona. Pedía que lo llevaran con música de *gaitas*, como cuando llevamos a Gualber. Ya eso fue un consentimiento de la familia, sí *tócale to’a* la calle hasta llevarlo a la tumba y allá tocarle hasta que ya fuera tarde”³³.

³¹ Fotografía tomada de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150996613748233&set=at.444565773232.217634.676533232.100001613080133&type=1&theater> [consultado el 27 de agosto de 2012].

³² Nombre del son.

³³ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

En cuanto a los demás festejos del ciclo de vida de una persona, no se mencionarán, pues son *parrandas*. Sólo que esta ocasión se lleva a cabo en la fecha y el festejo que corresponda.

Podemos decir que antiguamente, en la cotidianidad del pueblo costeño, el baile, al igual que la música, hacía parte de la vida de los individuos. En palabras de De Lima: “el pueblo costeño ama apasionadamente el baile. Por esas comarcas el bailar hace parte de la vida. Nacimientos, bautizos, peticiones de mano, celebraciones de aros esponsalicios y sus consecuencias, cumpleaños, llegadas de amigos [...] todo se conmemora con animados bailes”³⁴.

7. 2 Festividades religiosas

En Colombia este tipo de festividades son importantes para la vida cotidiana. Dada la situación social del país, sus manifestaciones se hacen presentes mediante la devoción de los pobladores, quienes con fe acuden a estas fiestas para agradecer o solicitar al poder divino. Según Javier Ocampo, “la religiosidad popular del pueblo colombiano tiene sus raíces en la conquista y colonización española”³⁵.

Existen varios tipos de fiestas religiosas. Las primeras hacen parte de los acontecimientos de la vida de Cristo; las segundas para los festejos de la virgen y, finalmente, las fechas de aniversarios. Se hará referencia a aquellas en las que la música de gaita larga hacía parte.

³⁴ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 95.

³⁵ Ocampo, Javier *Manual del folclor colombiano*, Bogotá, Colombia: Editores Plaza y Janés, 2011, p. 148.

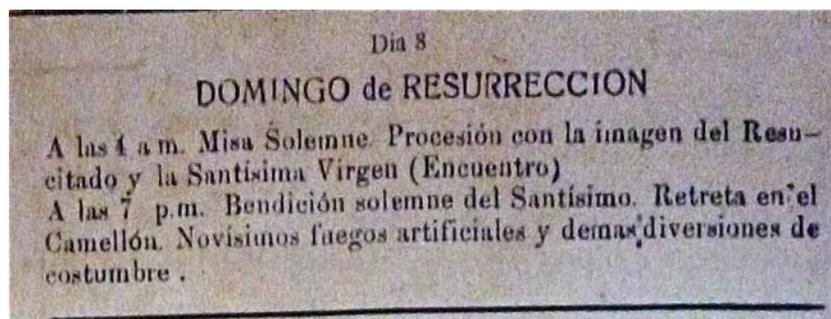


II. 7.3 Iglesia *antigua* de San Jacinto³⁶

7. 2.1 Semana Santa

Conocida como la celebración católica en 7 días de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. En esta semana las clases altas acostumbraban a colaborarle a la Iglesia económica y logísticamente para el buen desarrollo del evento. Es por esto que en los periódicos era muy usual publicar un listado de personas, por familia, junto con su contribución económica para la ocasión. Además se publicaba el nombre de las personas que iban a integrar la junta de organización. El domingo de resurrección, último día de la Semana Santa, era el de la fiesta. Usualmente la noche del último domingo se festejaba con gaitas.

³⁶ Fotografía proporcionada y comprada a Miguel Manrique, fotógrafo de San Jacinto.



Il. 7.4 Del programa de Semana Santa en el Carmen de Bolívar del año 1914³⁷

Era tanto el festejo y la celebración que se suspendían las jornadas laborales: “Por entregarse esta población en masa a las festividades religiosas y a la observancia de los días y viernes santos, fervor que va acentuándose más de algún tiempo a esta parte, nuestro diario no aparecerá sino el sábado de gloria”³⁸.

Para el sábado de gloria en la noche, el día que resucita Jesucristo, era común que los sanjacinteros cocinaran ya fuera un pavo, un cerdo o un *mote de queso*³⁹. El plato por preparar dependía de la economía del momento:

Hacían una velación y la ofrecían con *gaita*. Decían ellos con *gaita*. La *gaita* es el instrumento pero al baile los viejos le decían *gaita*, que es lo que decimos nosotros *cumbia*. Bueno ofrecían y decían, eso lo tenían especialmente para eso y el sábado de gloria, le repito, también decían vamos a *quebrar la olla*, es con *gaitas*⁴⁰.

7. 2.2 Pascua

La Pascua, que inicia en el momento en que resucita Jesucristo, la cual es una de las celebraciones más importantes de la Iglesia católica se inicia el domingo de Semana Santa, el llamado *domingo de Resurrección de Cristo*. Estas

³⁷ Sin autor ni página. Periódico *Ecos de la montaña*, 1914, junio 14.

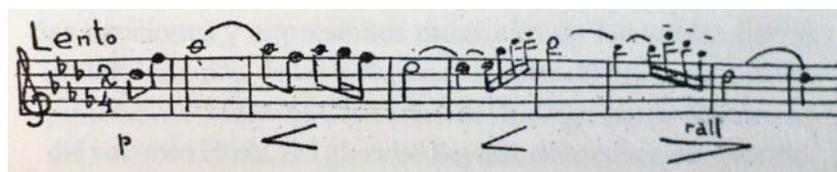
³⁸ Sin autor ni página. 1919 “Días Santos”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm.668, año III, 16 de abril, Cartagena, Colombia.

³⁹ Plato de sopa muy característico de la región.

⁴⁰ List, George, *Op. Cit.*, 1964. Entrevista etnográfica.

celebraciones se prolongan durante 50 días hasta el Pentecostés. Al respecto de esta celebración, menciona De Lima:

Al acercase las fiestas pascales aumentan el entusiasmo y la alegría en todos los pueblos de nuestro litoral atlántico. Pululan nuevas emociones que necesitan ser expresadas en melodías [...] Amanecen entonces grupos de gaiteros en las plazas y esquinas de las poblaciones rurales tocando sones de la “la maya”. Estos grupos los forman por lo general tres personas: el músico que toca la Gaita hembra, el otro que ejecuta el macho; este último toca su instrumento con la mano izquierda y con la derecha maneja al mismo tiempo la maraca; el otro músico es el cantador [...] Ahora viene uno de los sones de Pascua. Expresiva, honda, conmovedora, verdaderamente autóctona, esta música produce en el ánimo de los oyentes, supremos espasmos espirituales⁴¹.



En la cita se puede observar el carácter religioso y ritual de la gaita que en la actualidad desaparecido.

7. 2.3 Navidad

Dentro del marco de la Navidad se celebraba el día del nacimiento del niño Dios. El festejo se realizaba con gaita. Se hacía en la plaza. En el momento del nacimiento, o sea a las 12 de noche, se anunciaba la eucaristía llamada *Misa de gallo*. Todo el mundo quedaba en silencio y al terminar la ceremonia los sanjacinteros retomaban la fiesta:

En la misa grande del día de nacimiento del niño Dios, ese día hay una *gaita* grande aquí, eso truena la *gaita*. Pero en el momento en que va a nacer el niño Dios es que van a dar una misa, viene un señor avisa y todo mundo se aparta por allá. Puede estar muy *borracho* todo mundo. Que usted no oye nada. Porque antes así era, cuando ya se terminaba esa misa, que daban *pan, pan, pan*. Amanecía la *gaita*⁴².

⁴¹ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, pp. 75, 79.

⁴² Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

Según Numas Gil, a sus 10 años presencié la última rueda de gaita. Cuenta que se suspendió gracias a la prohibición de un cura español: “El cura español que llegó al pueblo se convenció de que la gaita recreaba más a los feligreses, que la misa de gallo en latín, que nadie comprendía. Esa significativa comprobación lo motivó a prohibir la celebración”⁴³. Según este dato, para el año 1964 ya no habían ruedas de gaita después de la misa de gallo, pues Numas Gil nace en 1953. Por correspondencia de fechas, todo indica que fue el sacerdote español Javier Cirujano Arjona, quien llegó a fungir como cura en la parroquia de San Jacinto ese mismo año.

Heberto Earle menciona en su artículo “Reseña de pascua”, el uso de la gaita para la llamada *misa de gallo*. Para él, el sonido de la gaita equivale a un sonido “primitivo”, es decir, que al escucharlo, lo transporta a otra época, veamos:

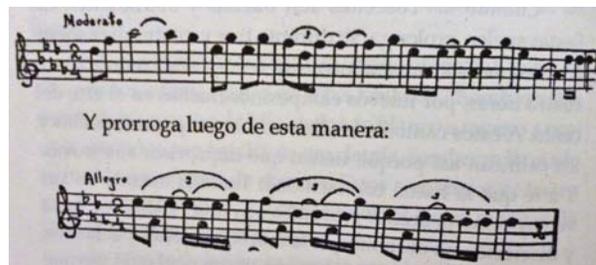
Suenan las campanas en señal de regocijo para celebrar la “misa del gallo” con que conmemora la iglesia este grandioso aniversario. En la plaza el monótono redoblar del tambor, semi-castañuelas y el melancólico tañido de la gaita, instrumento típico de las fiestas indígenas, traen el recuerdo de primitivos tiempos. El 25 en la noche, baile de lo primero. Aunque el número de parejas es reducido éste no empieza sino después de haber sonado diez campanadas en el reloj público”⁴⁴.

De Lima, describe la ocasión en donde la gaita da apertura al baile después de la misa de gallo:

Ha llegado la noche. La alegría con que se inician las fiestas pascuales cunde por todos los rincones. Escuchamos las campanas de la iglesia que anuncian que la Misa de gallo ha terminado. Jadeantes y emperejiladas relumbran las caras alegres y los ojitos fosforescentes de estas zagalas morenas. La noche estrellada, radiante y hermosa, convida a los devaneos. Ved, ya se acercan los gaiteros y los bailadores de la región. ¿Cuál es el primer son que plañen las gaitas? Una melodía que gira alrededor del canto de un pájaro [...] Inicia la gaita hembra la frase así:

⁴³ Gil, Numas *Mochuelos cantores de los Montes de María la Alta II: Toño Fernández, la pluma en el aire*, Bogotá: Editorial Kimpres Ltda, 2005, p. 109.

⁴⁴ Sin número de página. “Reseña de pascua”, *Periodico Ecos de la montaña*, año 5, serie 14, Carmen de Bolívar, Colombia.



Notad cómo empieza a ascender la locura de las notas y como los nervios de la muchedumbre se excitan y las opiniones se entrecruzan⁴⁵.

Todas estas celebraciones religiosas con gaita, dependían de la iglesia como institución, por tanto en la medida en que las personas encargadas deseen o no vincular la gaita, ella podría volver a retomar estas ocasiones ceremoniales. Queda en manos de los párrocos y el deseo de la comunidad religiosa, que estas ocasiones vuelvan a surgir en los municipios de la costa.

7. 2.4 Fiestas patronales y algunos santos

En este apartado se hablará de las celebraciones para conmemorar a un santo o una virgen. Es importante aclarar que, ya para el año sesenta, estas celebraciones con el empleo de gaita eran consideradas antiguas y en vía de extinción. Toño Fernández recuerda los cuentos pasados, en que la gaita se usaba para el ofrecimiento a los santos. Juan Lara menciona que su padre José le contaba que la gaita era usada en los montes, en los caseríos, donde hacían velaciones de los diferentes santos para demostrar la devoción.

Para estas ocasiones se acostumbraba decorar a manera de altar un espacio. Los campesinos buscaban a los gaiteros para que tocaran durante las velaciones. Los sanjacinteros cuentan que dichas velaciones podían durar hasta 5 y 6 días. La gente amanecía bebiendo ron ñeque⁴⁶. Algunas novenas dedicadas a los santos se hacían

⁴⁵ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 78.

⁴⁶ Bebida alcohólica preparada en los hogares costeos, ésta fue sustituida por el ron de fábrica.

para pedir por la lluvia en las épocas de sequía. Veamos lo que menciona Nicolás al respecto:

(L.F) -¿Es cierto que, cuando se toca gaita llueve? (N.H) -Hacían una especie de novena *pa'* que lloviera. Pero es una casualidad, esos son cosas casuales, le piden a un santo, le hacen ceremonia a un santo, se lo hacían. Pero eso son cosas de la naturaleza, lo que vivimos en la actualidad, sin agua, todo el tiempo sin agua, nosotros antes buscábamos el agua, por allá debajo del monte, no habían canecas, habían unos calabazos de mata que apenas se caía un poquito se perdía, *hacha calabaza y miel* (risas) se perdía todo. Ya ahora no. Ahora hay las *canecas* y muchas cosas. Cuando yo me vine a vivir aquí traía el agua por allá del monte, en una balanza, en unos tanques en balanza⁴⁷.

Fue muy común honrar a los santos en los velatorios, sitios de encuentro, pues allí se reunían los campesinos en las noches para rezar y luego bailar con algunos sones de gaita. Estos velatorios también fueron mencionados por los gaiteros mayores de San Jacinto: “José María Pizarro (*acordeonero*) [...] regresó una vez con dos bailadoras que eran famosas: Pola Berté y otra de apellido Arroyo, que fueron a ofrecerle a San Pachito una manda, un velatorio de diez cajas de velas. Y bailé con ellas”⁴⁸. De estos velatorios o fiestas a los santos con gaitas, que refieren los músicos, no se encontraron en la actualidad.

Ahora bien, en los municipios de la región fue costumbre dedicar una fecha especial a la celebración de un santo, al cual se le llamó *santo patrono*. En esta fecha se refleja el fervor de los pobladores hacía el santo correspondiente, al cual se le deben rendir homenaje, según sea el municipio. Veamos los santos patronos y las fechas de su conmemoración consignadas por De Lima en 1942 en el departamento de Bolívar:

⁴⁷ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

⁴⁸ Huertas, Manuel “*!Ya vista María de los Reyes!: entrevista en chuana*”, en: *La gaita de la América indígena*, Ovejas, Colombia: Editorial Festival Nacional de gaitas “Francisco Llirene”, primera edición, 2009, p. 86.

Nombre de poblaciones	Patronos	Fecha de conmemoración
Cartagena	San Sebastián	20 de Enero
San Juan Nepomuceno	San Nepomuceno	16 de Mayo
Zambrano	San Sebastián	20 de Enero
Sincelejo (En este pueblo llaman la fiesta del Dulce Nombre)	El Smo. de Jesús	20 de Enero
Magangue	La Candelaria	2 de febrero
Corozal	San Simón	8 de diciembre
San Jacinto	San Jacinto	16 de Agosto
Carmen de Bolívar	Ntra. Sra. del Carmen	16 de julio
Ovejas	San Francisco	4 de octubre
El Guamo	Santa Lucía	13 de Diciembre
Palenque	San Basilio	30 de Mayo
Mompós	La Santa Cruz	3 de Mayo
Ayapel	San Jerónimo	30 de Septiembre
Sampués	San Agatón	29 de Diciembre
Chimá	La Candelaria	2 de febrero
Lorica	Santa Cruz	3 de mayo
Montería	San Jerónimo	30 de septiembre
Tolú	Santiago el Mayor	25 de julio
Turbaco	Santa Catalina	25 de noviembre
Arenal	San Estanislao	13 de noviembre
Calamar	La Concepción	8 de diciembre
Soplavientos	La Concepción	8 de Diciembre
Chinú	San Rafael	24 de Octubre
Villanueva	San Juan Bautista	24 de Junio
San Andrés de Sotavento	San Andrés	30 de Noviembre
Sahagún	La Concepción	8 de diciembre
Sincé	La virgen de las Mercedes	24 de septiembre
Ciénaga de Oro	San Roque	16 de agosto

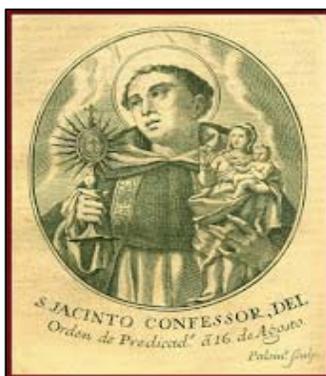
Il. 7.5 Fechas de fiestas patronales de los pueblos bolivarenses antes de 1942⁴⁹

En el caso de los sanjacinteros, el santo patrono es San Jacinto de Polonia. Sobre los santos patronos y sus festejos en la región comenta De Lima:

Muchas poblaciones de este departamento de Colombia llevan el nombre de su santo patrono y festejan el día del onomástico de su protector divino con grandes regocijos en los cuales intervienen misas, novenas, procesiones, corridas de toros, riñas de gallo, bailes públicos, etc. De estos poblados recordamos ahora San Juan Nepomuceno, Aguada de Pablo, Candelaria, San Jacinto, Santa Cruz, etc⁵⁰.

⁴⁹ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 130.

⁵⁰ *Ibidem*: 61.



Il. 7.6 San Jacinto de Polonia⁵¹

Para 1917, se describe la fiesta del santo patrono de algún municipio del Bolívar, esta reseña ayudará a delinear la ocasión:

En este viento tranquilo donde hay arroz en el zarzo, hubo fiestas muy ruidosas el diez y nueve de marzo. Este festejo lo hicieron en honor de San José, hubo toros, gallos, riñas, mucho ron de Cereté, bailes, cumbia, fandangos, bautizos y confesiones e imploraban el perdón los piadosos corazones. Matrimonios mucha kola y cerveza Barranquilla y en la libación de copas doblegaban la rodilla. Muchas muchachas bonitas cual floreros en los palcos, hacían a sus pretendientes hacer romper floreros y platos, salves, responsos y misas se cantaron a millares [...] La plaza quedo anegada en esperma derretida y al compás del bullerengue era un ensueño la vida. “El cocotero” zumbaba por las bandas y a los santos con respeto los paseaban en sus andas⁵².

En Ovejas, un pueblo aledaño a San Jacinto, se recuerdan fiestas patronales celebradas a través de las danzas, acompañadas por la música de gaita: “-¿Qué fiestas hacían en su juventud? -La del patrono San Francisco y la de Santa Lucía, que se acompañaba con los viveos. -¿Qué son los viveos? -Las danzas viejas. La trenza, Los arcos, El golero, Las pilanderas, Las farotas”⁵³. Este dato nos da una posible hipótesis, sobre la génesis y trayectoria de los términos, para referirse hasta lo que hoy conocemos como “*géneros*” en la costa Atlántica, inicialmente *viveos*,

⁵¹ Imagen tomada de: <http://parroquiadesanjacintobolivar.blogspot.mx/> [consultado el 2 de abril de 2012].

⁵² Sin autor y sin numeración de página. Artículo de periódico *Diario la costa*, 30 marzo, Colombia.

⁵³ Huertas, Manuel, *Op. Cit.*, 2009, pp. 82, 83.

luego *danzas*, luego *ritmos* y finalmente *géneros*. En cuanto a la descripción de la fiesta patronal celebrada en Ovejas comenta María:

-Quiénes hacían esas fiestas? -La de San Francisco, el cura. La Santa de Lucía, don Enrique Toboada, que tenía la imagen que adornaban con flores y lazos rojos. Ese año cayó un lucero [el cometa Halley, 1910]. Hicieron la imagen bordada en una bandera (estandarte), las acompañantes se amarraban en la cintura las cintas que pendían de la imagen. -¿Cierto que a San Pachito le decían el santo fiestero porque no salía a procesión si no le tocaban gaitas? -Eso eran cosas de don José María Pizarro, que era chistoso. Cuando llovía el 4 de octubre, día del patrono, los gaiteros no llegaban y el comentaba: “Hoy no sale Pachito, no vinieron los gaiteros”. Y preciso, pasaba lloviendo todo el día y no hacían la procesión”⁵⁴.



Il. 7.7 Procesión de San Jacinto⁵⁵ y Santa Ana⁵⁶

Dentro de las fechas más recordadas y que aún se festejan en San Jacinto son: el día siguiente de la conmemoración a San Jacinto, 16 y 17 de agosto la celebración de Santa Ana, fecha en que acostumbran hacer el festival de gaitas, pues coincide con las ferias del pueblo. En la actualidad ya no se ve la música de gaita en las ocasiones realizadas por la Iglesia. Es importante señalar que quien decide vincular o no la práctica musical a estas ocasiones es el párroco en turno, como ya se había mencionado antes.

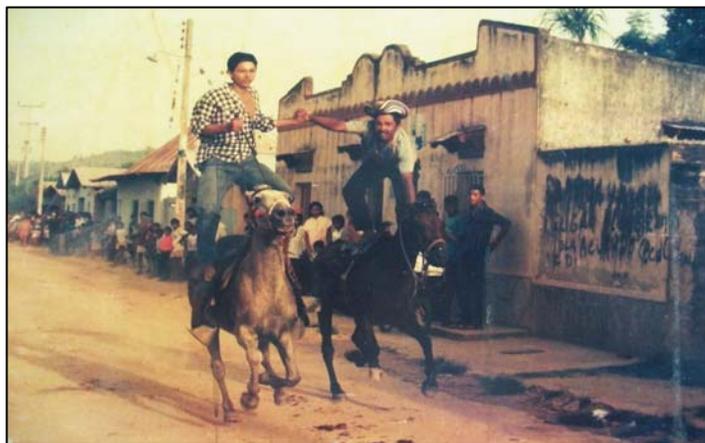
⁵⁴ *Ibidem*: 84.

⁵⁵ Fotografía tomada de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=129122333850557&set=a.129122133850577.25120.10002583748811&type=3&theater> [consultado el 2 de abril de 2012].

⁵⁶ Fotografía tomada de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=129126943850096&set=a.129125947183529.25122.10002583748811&type=3&theater> [consultado el 2 de abril de 2012].

Para estos dos días (16-17) se acostumbraban procesiones, misas, toros (*corralejás*) en la tarde y en las noches ruedas de gaita en la plaza principal. Otros días de celebración eran: el de San Juan, San Pedro y San Pablo, cuando se acostumbraba hacer las carreras de caballos. En estos días se realizaban juegos, como el de tomar la cabeza de un gallo enterrado. El juego consistía en que los jinetes montados sobre su caballo debían alcanzar un gallo que se encontraba enterrado en la tierra. “El 24 de junio San Juan y el 29 de diciembre el día de san pedro. MA: Habían dos calles especiales para eso. OM: Miraflores MA: Lo cogía a caballo. OM: Eso era muy bonito. MA: Eso no lo hacía cualquiera ¡oyó!, a caballo, en carrera y *cógele* la cabeza”⁵⁷. Y finalmente la fiesta de San Andrés. Se organizaba el 30 de noviembre a dos cuadras del cementerio de San Jacinto. Se acostumbraba para esta celebración hacer la rueda de gaitas, el baile comenzaba alrededor de las 8 de la noche:

NN: Para el 30 de noviembre día de San Andrés comenzaban a bailar gaita desde las 9 de la noche, 8 de la noche. MA: Ahí sí se amanecía. NN: Había unos inviernos en noviembre, no sé de donde sacaban tanta tierra seca y secaban esa esquina, y ahí amanecía una *rueda de gaitas*. Toda la noche bailando. Pero con un amarre de espermas tan *grandiosísimo*. Eso se ha perdido ya. MA: Era que llovía mucho en el mes ese y a la hora de la fiestas había un barrial pero se rellenaba con tierra seca, *pa’* que la gente festejara⁵⁸.



Il. 7.8 Foto Carrera de caballos en San Jacinto⁵⁹

⁵⁷ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Cortesía del Museo Arqueológico de San Jacinto, 2011.

En un artículo publicado por la revista de las ferias y fiestas de San Jacinto se describen estas carreras de caballos:

Carreras de caballo, fiestas tradicionales de mi pueblo 24 de junio, día de San Juan Bautista, 29 de Junio día de San Pedro y San Pablo [...] San Jacinto es testimonio vibrante de las tradicionales carreras de caballo, región nuestra donde la base de la economía es la agricultura, la ganadería y la artesanía, y como medio de transporte el asno, el mulo y el caballo, que aún se conserva [...] El caballo por su fácil dominio resistencia y velocidad dentro de una competencia, supera los 90 kilómetros por hora en un tramo de 250 a 300 metros en su recorrido en sitios para este tipo de competencia. Nuestra modalidad es que dos jinetes y dos bestias se disputan la meta. En la década de los 40s, hacían apuestas de grandes sumas en dinero y en especies, arriesgando algunos bienes los que apuestan. Como preámbulos a la fecha de 24 y 29 de Junio, iniciaban las carreras los sábados y domingos del mes de mayo, clasificando por cada fecha las mejores bestias en velocidad, para después eliminarse en el último domingo del mes de Junio, dejando definidos los ganadores [...] Otra de las modalidades es la de enterrar un gallo, dejando por fuera el pescuezo (cuello) y la cabeza, en plena carrera debe apoderarse del gallo [...] Sitios que dejaron renombre tal vez por su topografía de terreno amplio y parejo la calle de las flores [...] la calle Miraflores⁶⁰.

Así como en San Jacinto se dieron las carreras de caballos para celebrar la fiesta de San Andrés, en otras localidades se llevaba a cabo esta práctica implementada a su vez como deporte.

7.3 Calles Vestidas

Esta es una celebración que se hacía en San Jacinto en el mes de diciembre. Se daba inicio a esta tradición desde el 16 de diciembre empezando con la calle Miraflores, después la calle Mocha, la calle del Perrero, la calle de la Muerte, la calle de la Fuente, la calle de las Flores, siendo la última la calle de los Sapos⁶¹, El festejo consistía en adornar las calles. Antiguamente se decoraba con billetes y con

⁶⁰ Carvajal, Libardo “*Carreras de caballo, fiesta tradicionales de mi pueblo*”, *Revista XII feria artesanal*, San Jacinto, Colombia, VI festival autóctono de gaitas “Toño Fernández, Nolasco Mejía y Mañe Mendoza” II encuentro de danzas folclóricas de la costa atlántica “Abel Viana Reyes”, 1996, pp 6, 7.

⁶¹ Ahora esta calle la conocen como *La 19*.

tela de crespón. Según cuentan los pobladores de San Jacinto, nadie tocaba el dinero con que se decoraban las fachadas de las casas por el respeto. Además hacían muñecos decorativos simulando borrachos⁶², o también llamados *muñecos pascueros*⁶³, actualmente se usan mucho para la época de Carnaval.



II. 7.9 Muñeco *pascuero*⁶⁴

Al parecer, estas las calles vestidas tienen como antecedente los *fandangos*, como se observa en el siguiente testimonio:

A los fandangos siguieron, años después, las calles vestidas o fandangos parados, y a tal punto de entusiasmo llegó este divertimento que casi rayaba en la locura [...] Empezaban el 24 de diciembre y terminaban el día de la Epifanía del Señor. Dos calles, la de la Moneda y la Larga, eran las que más se distinguían, por el lujo desplegado en ellas. Esto ocasionó rivalidades entre los vecinos de una y otra. Hubo piques; y así como los fandangos habían enconado no pocas pasiones, las calles vestidas fueron tomadas como arma de los dos partidos políticos, conservador y liberal. El liberal se puso en brazos de los habitantes de la calle Larga, y el conservador se inclinó hacia los de la calle de la Moneda. En 1871 alcanzaron estas fiestas grado máximo de entusiasmo [...] A la calle larga correspondió engalanarse en la noche del 31 de diciembre [...] En la noche del 5 al 6 de enero las calles de la Moneda y de la Cruz aparecieron bellamente adornadas [...] Por lo regular se escogían aquellas de las más conocidas: el pesebre donde nació el Salvador, los Reyes Magos, Colón, Policarpa Salabarrieta ahrojada, el sueño de Bolívar en el Chimborazo, etc. Los hermanos Espriellas (Justo y Gabriel) fueron felicitados por la presentación de un artístico lago (un

⁶² Se le dice así a la persona que ha tomado muchos tragos.

⁶³ Se llaman así, pues antiguamente también se usaban para decorar las calles en época de Pascua.

⁶⁴ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

gran espejo simulaba el agua) en el que nadaban varias aves acuáticas [...] Los hijos de don Máximo Lorduy ofrecieron un hermoso árbol de Navidad en cuyo tronco reposaban unas campesinas. Los hermanos Martínez (Ricardo y Justiniano) impresionaron a la multitud con una gran fuente de la que brotaba permanentemente agua. Y, para no citar más, al final de la calle de la Cruz se levantó un tablado para la representación de Gloria escrita en versos por Clemente María Carnaval hijo [...] Estas fiestas de las calles vestidas han desaparecido del centro de la ciudad. Desde la epidemia del tablón, ocurrida en 1872 [...] quedaron relegadas al olvido, hasta años después que algunos vecinos trataron de revivirlas, mas nunca con un entusiasmo que en los tiempos anteriores⁶⁵.

Veamos a qué se referían con el *fandango*, en un artículo de 1919, allí se hace remembranza a este festejo:

El bullicioso fandango era en aquellos tiempos la gran fiesta de los Cartageneros, mucho más que las actuales 11 de noviembre. El júbilo que reinaba en la ciudad del 24 de diciembre al 6 de enero, es indescriptible. Todo el mundo con bastante anticipación se preparaba a solemnizar con ruidosas manifestaciones de alegría la venida de Cristo. Y como la política se mezcla entre nosotros en todos los actos de nuestra vida, en estas fiestas de Pascuas, en que más que nunca debiera estar alejada, se sentía su dominio avallasador. Los dos partidos liberal y conservador, trataban de demostrar la fuerza que cada uno disponía con públicas manifestaciones de regocijo. El pretexto de los fandangos era patentísimo y en esa lucha de doctrinas diametralmente opuestas hubo verdaderos combates en los que la sangre corría a veces. Las señoras eran brazo fuerte en estos bulliciosos regocijos. Ellas animaban a los hombres, ideaban a los carros alegóricos, bordaban lujosas y costosísimas banderas, y hacían el gasto de la fiesta con sus ahorros de todo el año. Desde las primeras horas del día designado para la salida del carro se repartían banderas a los acordes de la música y disparos de cañón. Las de Chambacú (bando conservador) se fijaban en los balcones de las casas de los conservadores, y las del Pozo (bando liberal) en los balcones de las casas de los liberales esto significaba que al frente de cada una de estas casas se detendría el carro donde era motivo de simpática acogida. Entonces la multitud pedía a voz en cuello que se le arrojase agua de olor, petición que se efectuaba con complacencia por las damas que desde los balcones contemplaban la interesante escena. Casi siempre las señoras desfilaban detrás de los carros, acompañadas naturalmente por miembros de la familia [...] Tremolaban las banderas. Los que llevaban la roja

⁶⁵ Sin autor y sin página. “*Calles vestidas*”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm.872, año IV, sábado 27 de diciembre, Cartagena, Colombia.

gritaban: -¡Viva el gran partido liberal! Los que agitaban la insignia azul contestaban: -¡Viva el glorioso partido conservador! En ocasiones, cuando el aguardiente había excitado demasiado los nervios, parte de los acompañantes de uno de los fandangos se separaba del suyo e iba a desafiar al contrario. La gresca no demoraba en dejarse en sentir [...] se resolvía en puñetazos y palos [...] El último gran fandango costado por los conservadores se efectuó en 1858. El carro representaba un elefante, hecho de cartón, de tamaño natural, artísticamente trabajado. Sobre el paquidermo cabalgaban los reyes magos, entre los cuales tocó el papel de Baltasar a nuestro amigo don H. I [...] En cuanto a Gaspar y Melchor no hemos podido obtener noticias de quienes hicieron esos papeles. En este fandango hubo derroche de lujo, de dinero y entusiasmo. Hasta ahora diez años se conservó la bandera bordada en oro que iba en la cabeza del desfile. La lanza de bronce figura en el museo histórico de don Enrique Grau [...] Por su parte, los liberales que no aceptaban desafíos, también ofrecieron un carro lujoso, pero no con el arte con que fue presentado el de los conservadores [...] ¡Lo increíble lo fantástico lo inconmensurable! Empieza la contradanza y vamos a tener que bailarla todos [...] Después de la revolución del 59 hemos tenido muchos fandangos, algunos de mérito; pero como aquellos nunca jamás⁶⁶.

Al preguntar por esta ocasión en San Jacinto, comenta Nicolás Hernández: “Los *gaiteros* acostumbraban a tocar por la calle. Fulano de tal le toca hoy y ahí iba uno a tocarle. Había *ron*, había comida. No era en toda la calle. Alguno en la calle pagaba para que le fueran a tocar ahí. Desde las 7 de la noche hasta al amanecer y eso en todas las calles”⁶⁷.

Era una ocasión de competencia entre las calles del pueblo. Se escogía la más hermosa. La calle ganadora usualmente recibía dinero de la administración municipal:

Los populosos barrios del amador, Espinal y Pekin festejan el día de Reyes con animadas verbenas. En las fiestas del primero de los barrios hubo anoche las tradicionales “calles vestidas”, con los acostumbrados “altares”, “dioses” y “cumbiambas”. Según nos informan la policía tuvo faena con los entusiastas vecinos, a algunos de los cuales se les fue el pulso en las libaciones, tornándolos agresivos. Afortunadamente como no hubo nada grave y los belicosos calmaron su ardor en las frescas habitaciones de la central. La fiesta de esta noche del Espinal asumirá fastuosidad inusitada con o que los vecinos “tienen con qué y pueden hacerlo”. Dos bandas de música, carros y... la mar. Los de Pekin, que no quieren quedarse atrás también harán sus cosas. Bien por los organizadores de

⁶⁶ Sin autor. “Los fandangos”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm.840, año III, sábado 29 de noviembre, Cartagena, Colombia, 1919.

⁶⁷ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

estas simpáticas diversiones que traen a la mente recuerdos gratos de viejas y típicas costumbres que ya van pasando, afortunadamente o desgraciadamente⁶⁸.

En el marco de este festejo, en San Jacinto se llevaban a cabo diversos juegos en las calles como la Vara de premio, que consistía en insertar en la tierra una vara de aproximadamente 10 metros de alto. Esta vara se ubicaba en medio de la calle vestida. Este palo, era bañado en grasa, jabón o aceite quemado y en el extremo superior le amarraban el premio, que por lo general, era dinero o cualquier objeto de valor. Otro juego era el del cerdo. Este animal se engrasaba de la misma manera que la vara y se soltaba por toda la calle, la persona que lograba sujetarlo se quedaba con el animal.

La calle que los sanjacinteros más recuerdan como ganadora era la calle Miraflores. En la medida en que se iban decorando, cada calle hacía su festejo y era en ese momento cuando la música de gaita entraba a formar parte de la ocasión. También existía la versión de que este festejo era acompañado por música de bandas.

En la actualidad esta ocasión sigue funcionando, pero la ejecución de la gaita depende de que la calle o la persona a cargo tengan dinero para pagarle a los músicos. De lo contrario, la gente utiliza el picó (Término que usan para llamar al equipo de sonido), el cual es mucho más económico que un grupo musical. También suelen traer bandas de otros pueblos.

7.4 Fiestas patrias

En general la gaita acompañaba todas las festividades patrias de la región, ya que era la música del pueblo. María recuerda la invitación realizada por el alcalde de

⁶⁸ Sin autor y sin página. “Diversiones populares”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm. 63, año II, sábado 6 de enero, República de Colombia, Cartagena, 1917.

Cartagena, para llevar música de gaita a esta localidad, que al parecer para 1896 desconocían la gaita. En su discurso podemos apreciar la reacción inusual del público, frente al instrumento desconocido para ellos. Nada distinto a lo que se dio con el grupo *Los gaiteros de San Jacinto*, en su primera presentación en Bogotá (capital de Colombia), en los años 50 con Manuel y Delia Zapata o cuando realizaron el viaje a Europa:

Aquel viaje que hicimos de a pie a Cartagena [...] a mi tío lo invitaron para que fuera a tocar a una fiesta del once de noviembre [...] El mono Tovar, José Ángel Tovar, el gaitero de Ovejas, famoso en toda la sabana... el año no recuerdo pero fue uno o dos años después de la muerte del presidente Núñez (1894). Yo tenía unos 12 años (se entiende que la entrevistada nació entonces en 1884 y que tiene 102 en el presente de 1986) [...] el alcalde y don José María Pizarro quien había sido secretario de Núñez [...] ellos le dieron unos reales y mi tío; compró abarcas, babuchas y ropa nueva para que fuéramos [...] los gaiteros y bailadoras viejas como la cantadora María Guadalupe Márquez. En la plaza del reloj, llevamos y bailamos los viveos de entonces como el faroto indio, los arcos, la trenza, el golero. Los negros se quedaban lelos viéndonos y cuando mi tío dejaba de tocar comenzaban a manosear las gaitas preguntando de que las hacía, porque en Cartagena no se conocía la chuana. Ellos bailaban solo con tamboras, el bullerengue, el mapalé, bricando y haciendo moniconguerías. En cambio, nosotros bailábamos paseritos la gaita y eso les gusto mucho y nos aplaudían”⁶⁹.

Es interesante apreciar que ya desde esta época, *La Plaza del reloj* sería un punto de encuentro clave para las manifestaciones artísticas en Cartagena.

De igual forma que en las fiestas religiosas, estas ocasiones musicales en donde participa la gaita dependen de la gestión y la disposición de las instituciones encargadas de manejar los eventos relacionados con las fechas patrias. Queda a su disposición la continuidad de la música de gaitas en estas ocasiones. En el caso específico de San Jacinto, no se registró ningún dato de la supervivencia de esta ocasión musical, dado que se denota un desinterés por parte de la administración municipal.

⁶⁹ Contreras en Huertas, Manuel, *Op. Cit.*, 2009, p. 81.

7.5 Carnaval



Il. 7.10 Comparsa de candidatas⁷⁰

La música de gaitas antiguamente se utilizaba para acompañar las danzas del carnaval. De Lima menciona dos sones de gaita que acompañaban estos bailes: *La Maestranza* y las *Indias farotas*. El autor las describe de la siguiente manera:

La maestranza [...] designa con esta palabra a una comparsa que lleva consigo una buena cantidad de utensilios que sirven para las labores domésticas. Durante la representación cada maestrante hace algún oficio. Son todos hombres disfrazados de mujeres con faldas que atraen la atención por su brillantez y su apariencia ostentosa [...] es una danza que representa una familia, la cual consta de madres e hijas y son éstas las que trabajan. He aquí unas coplas de la maestranza:

Mi hija la lavadora
Se ha metido a la Maestranza
Le dan a lavar la ropa
Y dice: el jabón no alcanza

Las indias farotas: no cantan. Simplemente bailan. Giran furiosamente, gesticulan, corren, hacen cuadrillas, a ratos con rapidez, se dividen en dos bandos y mientras los de la derecha dan saltos, los de la izquierda parece que volaran. Luego se juntan, se entrelazan nuevamente y el baile es cada instante más ardiente. Para agujonear este baile fogoso dos gaitas (hembra y macho) y un par de maracas suenen sin compasión y sin descanso en estas horas de confusiones e inmenso alboroto⁷¹.

⁷⁰ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012. En la foto, comparsa en la plaza principal de San Jacinto, pre-carnaval.

⁷¹ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, pp. 106, 107.

La descripción de esta última danza también la menciona María, oriunda de Ovejas:

-¿Qué eran las farotas? -Las que bailaban esa danza con el son indígena faroto. Decían que eran aquellas indias bonitas que estaban con los españoles. -¿Cómo así? -Que se lo daban a ellos jajaja [...] -¿Cómo era la danza de las farotas? -Eran dos filas indias, una de mujer, otra de hombres. Se cambiaban de puesto. Llevaban tres pasos, amarraban filas, daban vuelta y pisaban la bozá, fuerte, adentro y afuera con el pie derecho y así iban como si estuvieran en el aire⁷².

Además de esta danza recuerda la *danza de la Trenza* y la del *Golero*, que las ubica propiamente como danzas de carnaval, observemos:

-¿Y la danza de la trenza? -Era un palo que un hombre llevaba en el centro con unas cintas que nosotras, vestidas de indias, íbamos agarrando en rondas, trenzando y bailando con el son El indio... -¿ Recuerda la danza del golero? -Sí. Un hombre hacía de burro muerto y otros disfrazados con picos de golero, pigua, Laura y rey Golero danzaban alrededor y los gaiteros tocaban el golero⁷³.

Entre las danzas que se bailaban en San Jacinto para época de Carnaval se recuerdan:

La danza de los negros, La danza de los Diablos, La Culebra, La Paloma, La India de Trenza, Los Goleros. MA: Indio Bravo, Indio Faroto, toda clase de indios, eso eran unas danzas. **OM: La danza de los Micos**. Los carnavales son en fecha mudable, caen en marzo, en abril **MA: No es fijo**, así como el 20 de julio, eso es mudable⁷⁴.

Para los sanjacinteros, el Carnaval de este municipio es una imitación del Carnaval de Barranquilla. Observemos la descripción de De Lima:

Llegado el mes de enero, no hay habitante de nuestro departamento que no se sienta atraído por la alegría de las fiestas que se avecinan. ¡El Carnaval! Esto es la risa, el buen humor, los días de informalidad y de fingimientos, la fantasía popular que se desborda, la época de las tonadas ardorosas y de las nuevas creaciones vernáculas. Como por ensalmo brotan las masas populares un sin número de danzas típicas, conjuntos semiteatrales, grupos vocales, y instrumentales, músicos y cantores ambulantes, todos poseídos del febril entusiasmo [...] Es noche de carnaval el ambiente repleto de mujeres vistosas, luces fosforescentes, ventas de arepa, ron,

⁷² Reyes en Huertas, Manuel, *Op. Cit.*, 2009, p. 84.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

ensalada, pasteles, chorizos, butifarras, guarapo, y chicha, presenta un aspecto multicolor y despide raros olores. La hora de la cumbiamba se acerca⁷⁵.

En el carnaval la música de gaitas era utilizada para acompañar a las danzas que hacían parte de este festejo. Dentro de lo que recuerdan los sanjacinteros de su Carnaval están sus disfraces y el desorden, aunque siempre en contraposición con lo que sucede actualmente con los jóvenes, quienes lanzan maicena, tierra y hasta piedras.

Se observó en el pre-carnaval de San Jacinto que las comparsas de las reinas van acompañadas de un equipo de sonido o uno que otro tambor y pitos. Al preguntarle a los músicos el por qué no tocaban con las carrozas de las reinas, respondieron que no lo hacían porque la gente no pagaba. En este sentido, si no es pago actualmente no se toca, a no ser que sea por amistad.

Para este carnaval que paso (año 2012), estaba de moda que los jóvenes barones se tinturaran el cabello con blonde⁷⁶.



Il. 7.11 Cabello para carnaval⁷⁷

⁷⁵ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, pp. 105, 174, 180, 181.

⁷⁶ Aclarante para el cabello.

⁷⁷ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

7.6 Rueda de Gaitas

Para nuestro caso entenderemos la *rueda de gaitas* como el *performance* que se da entre los músicos y los danzantes. Se denomina *rueda* ya que consiste en bailar junto a los músicos creando un círculo alrededor de ellos; se caracteriza por efectuarse en los sitios públicos. Aunque podía existir el caso, como lo menciona el maestro Toño Fernández, que se diera esta rueda en un festejo de cumpleaños o en cualquier otra ocasión.

Era una ocasión de respeto, un ejemplo en este tipo de festejos, lo da De Lima:

En cuanto a las gaitas empiezan sus melodías, las parejas se lanzan animosas al ritmo y bailan alrededor de los músicos formando rueda [...] Los hombres para bailar con las campesinas se envuelven la mano derecha con un pañuelo de seda perfumado en agua de florida, para no tocar la mano de la muchacha con la mano desnuda. Esta costumbre la tienen todas las gentes del bajo pueblo en estas regiones: bogas, hacheros, pescadores, vaqueros, labradores, campesinos; rivalizan los unos con los otros por rendir este tributo a la cortesanía⁷⁸.

Dentro de los referentes más comunes en la memoria de los sanjacinteros, al recordar los lugares donde se desarrollaba esta ocasión, fue la plaza principal, ubicada frente a la iglesia. El sitio más confluyente en lo que a ocasiones respecta, pues era un espacio de tierra baldío apropiado para congregarse masivamente a la comunidad, aunque también podía verse esta ocasión en las calles de los barrios, pues antiguamente, las calles eran de tierra. Podían bailar desde 10 parejas hasta 40. Según la cantidad de gente era el número de ruedas, si eran muchos podían existir hasta tres ruedas.

⁷⁸ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 77.



II. 7.12 Rueda de gaitas sanjacintera⁷⁹

El baile de la rueda de gaita se hacía en parejas. Los hombres y las mujeres constantemente negocian el espacio de contacto. El hombre intenta acercarse y la mujer a veces lo permite o lo aleja, Elicer Meléndez lo describe así:

Al llegar a la que ya iba a bailar, cada uno prendía su *pabilo*. Lo llevaba así, cosa que daba la vuelta. Entre más *terrón* había más serenita se ponía. El bailaror se espantaba y daba la vuelta en seco. Con las *abarcas* de *tres puyas metías* aquí (debajo del brazo). Se llamaba a la pareja ¡*uepa, uepa, ven!* (abre los brazos) *uepa, vente*. Y venía esa mujer. Así le daba una vuelta en seco y se salía así, y terminaban *enamoraos*. Y entre más se iba acercando, le iba hablando, entonces era cuando ella se iba a lucir, con aquel *pollerón*, que ella lo iba envolviendo. La gritaba era porque ella se le alejaba. *Pa' ve* como ella venía serenita y al pasar a junto de usted hasta un besito le tiraba. Había un cariño de entre la pareja con el parejo. Anteriormente las mujeres bailaban *gaita* pura. La *gaita* se bailaba con *pabilo* y como no habían fósforos sino eran dos piedras con un algodón *ta* se hacía la chispa y se prendía. Hoy no se dice rueda se dicen rondas. Al *tambolero* se le busca una *silleta* porque entonces no había asiento, y una *banqueta* de esas grandes, que tampoco había asiento, sino era una *banqueta* y una *silleta*. Esos eran los únicos que se sentaban. El *tambolero* que hoy no es *tambolero*, sino *tambolilero*, y el *llamador* ¿oyó? entonces el *hembraero* parado y el *machero* parado⁸⁰.

Según los testimonios de la comunidad sanjacintera, no eran bailes para niños, sino para señoritas entre 14 y 16 años en adelante. Esto se debía en parte a que eran eventos donde había trago, pelea y situaciones no adecuadas para los niños o

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ Melendez en Triana, Gloria *Serie Yuruparí*, Bogotá: copia realizada por el Patrimonio fílmico colombiano, 1983.

niñas. Los niños asistían con sus padres. Pero uno que otro se escapaba para ver el festejo. Según los sanjacinteros las cosas ahora no son como antes.

En los testimonios se marca la ausencia de la luz. La vela constituía el elemento fundamental, ya que siempre estaba presente como símbolo de galantería, poder y belleza. En Londoño, las velas en la cumbia tienen tres significados: funerario, por relación con los velorios; sagrado, por el fuego y funcional, por la ausencia de electricidad en los poblados⁸¹. A continuación se muestra el simbolismo de las velas en el baile de la cumbia. Se expondrá la cita, ya que coincide esta narración con los discursos recopilados en San Jacinto sobre el baile en la rueda de gaita:

En el baile de la cumbia, si el hombre no lleva velas para obsequiar a la mujer con quien quiere bailar, no encontrará quien baile con él, pues para la mujer es un orgullo y un honor que el hombre la obsequie con un ramillete de velas, entre más grande sea, más halagadoras son. Algunas mujeres guardan los cabos de las velas que les quedan en los bailes para mostrarlos al otro día, como testimonio de los halagos de que fueron objeto durante el baile de la cumbia. Las velas también llegaron a simbolizar el poder económico, ya que el hombre que tenía mayores recursos era el que obsequiaba los manojos más grandes y halagaba a su pareja varias veces dentro de un mismo baile con manojos de velas. Se habla de algunos casos en los cuales, algunos señoritos se daban el lujo de encender billetes para sustituir las velas, a la vez que ponían de presente su poderío⁸².

En la actualidad, como se mencionó antes, esta ocasión musical ya no se lleva a cabo en la comunidad sanjacintera.

7.7 Fiesta de toros

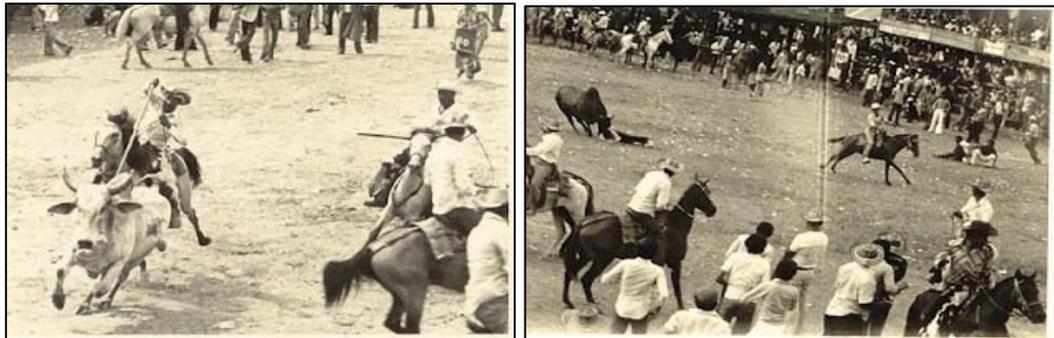
Traídas de España estas fiestas taurinas en la costa colombiana son transformadas para convertirse en lo que actualmente se llaman *corralejás*, que consisten en torear varios novillos a la vez. Para este espectáculo era necesario construir una

⁸¹ Londoño, Alberto *Danzas colombianas*, Antioquia, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 1998, p. 127.

⁸² *Idem*.

plaza de toros. Antiguamente, en San Jacinto las hacían de madera siendo la plaza principal el lugar más común para erigirla. Usualmente en el mes de agosto, en el marco de la fiesta patronal, se desarrollaba el festejo del Santo patrono San Jacinto, aunque podía realizarse en otras fechas y otros espacios como en la calle de la Felicidad o en Santa Lucía. Comenta Ortega: “ Hacían fiestas de toros allá donde *ño Leobo*. Hacían fiesta e’ toros acá en la esquina donde Carmencita. Hicieron una fiesta e’ toros en Santa Lucía ¡oyó!”⁸³.

La comunidad o el alcalde seleccionaba una junta, la cual se encargaba de construir el palco⁸⁴, delegando a los barrios la adquisición y la postura de la madera, distribuyéndose por familia la cantidad de varas y el trabajo de ponerlas: “Eso salía el señor alcalde y le mandaba una carta a la casa. Le tocan tantas varas, tantas madrinas, tantas ruedas de *bejuco*. Entonces todo eso que le anotaban, lo traían. Ya trayéndolo comenzaban voluntarios acá y comenzaba la gente *ra, ra a covar*”⁸⁵.



Il. 7.13 Corralejas de Sincé 1961-1968⁸⁶

Las corralejas se hacían en forma de círculo. Los ganaderos donaban los toros. El palco era el sitio especial para la música. Para poder ver el espectáculo los sanjacinteros se montaban arriba de las varas, aunque los balcones de las casas

⁸³ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

⁸⁴ El palco es una zona alta de la gradería con buena visibilidad.

⁸⁵ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

⁸⁶ <http://corralejasdesince.blogspot.mx/p/fotos-de-las-corralejantiguas.html> [consultado el 3 de abril de 2012].

también servían de mirador. En especial para los de la clase alta o para las mujeres y niños. Por observar desde el balcón debían pagar uno o dos centavos. Al preguntarle a los sanjacinteros por las corralejas actuales, dicen que “son un negocio”.

En cuanto a la música en estos espacios hay dos versiones: una dice que sólo se tocaba música de banda en estos toros y la otra, de los gaiteros mayores, quienes dicen que se tocaba gaita si eran contratados: “En *corralejas* todo el tiempo. Cuando comenzaron los palcos íbamos a tocar al *palco* con algún ganadero, ‘vamos *pa*’ que nos alegre allá”⁸⁷. De ser así, tocaban en el palco o si no en la noche en el círculo de madera terminada la faena. Toño Fernández decía tocar fandangos: “bueno, hemos tocado *fandango pa*’ las fiestas de toros. Pero no es porque... sino que nos ha *tocao* y como yo ahí *e dao* de todas esas cosas en la *gaita*”⁸⁸. Sobre los toques en corralejas recuerda Nicolás Hernández: “En corralejas todo el tiempo, cuando comenzaron los palcos íbamos a tocar al palco con algún ganadero, “vamos *pa*’ que nos alegre allá”⁸⁹. De ser así, tocaban en el palco, o si no en la noche en el círculo de madera terminada la faena.

De Lima, basado en lo que vio en otras regiones, describe sobre esta ocasión:

La presentación de la tauromaquia local durante ocho días consecutivos. Esta semana consagrada al arte de lidiar los toros es indispensable aquí por que la afición a este espectáculo esta muy arraigada en el temperamento de los hijos de la costa. Las corridas se efectúan de las 4 a las 6 de la tarde, en la calle de la iglesia, y los vecinos se ven obligados, para defender sus casas de las acometidas de los toros y de los atropellos de los espectadores, a construir sendos palenques frente a sus residencias durante estas lides taurinas suele haber contusos y heridos; pero también a menudo el gran público que asiste a estas tardes. Suele contemplar asombrosas evoluciones por parte de los toreros locales⁹⁰.

⁸⁷ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

⁸⁸ List, George, *Op. Cit.*, 1965. Entrevista etnográfica.

⁸⁹ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

⁹⁰ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, pp. 202, 203.

En la entrevista a María sobre la música para la corraleja comenta: “-¿Qué piezas tocaban... en las corralejas? -...En los toros, porros y fandangos”⁹¹.

7.8 Piqueria

La *piqueria* en la música de gaitas es un enfrentamiento musical entre dos o más intérpretes. Al igual que en las peleas de gallos, según Geertz, se arriesga el orgullo, el equilibrio, la serenidad, la masculinidad momentáneamente, a través del riesgo público, una afrenta para ganar o perder el estatus simbólico y el prestigio⁹². Al preguntarle al gaitero Nicolás Hernández qué era la piqueria en gaita, responde:

El que más duro tocara, el que más registraba la *gaita*, el que más repitiera números distintos. Se hacía por ignorancia. Porque eso no deja plata, lo que hace es que da disgustos a la persona formar pelea. Se mete la familia y eso no trae dinero. Por lo menos, aquí habíamos dos *gaiteros* que nos respetábamos: era Eliecer Meléndez y yo. Nos respetábamos y los demás se apartaban. Porque yo sabía. Él era hijo de un viejo que era brujo, era el hijo de Juan Meléndez⁹³.

En la gaita este enfrentamiento podía ser instrumental o vocal. Estos duelos eran motivados por los mismos músicos desafiándose entre sí a través de la música. Para este tipo de encuentros no había un lugar específico, podía darse en cualquier espacio y momento. Es más, en medio de cualquier otra ocasión musical. Pero a diferencia de las demás, era en este espacio donde salía a flote la brujería y las aseguranzas, pues era un campo de duelo musical. La piqueria fue una ocasión muy común en todos los formatos, era un espacio de competencia pública, en toda la región. Veamos:

Cantar en piquería, como quien dice cantar en competencia. Al reunirse en las cantinas y plazas públicas en los días de francachelas, los cantores se disputan el honor de ser el mejor improvisador. Se convidan para improvisar coplas y música

⁹¹ Huertas, Manuel, *Op. Cit.*, 2009, p. 87.

⁹² Geertz, C “*Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali*”, en *la interpretación de las culturas*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2001, pp. 356, 358.

⁹³ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

en torno a las artes manuales y oficios, a la historia, a la geografía, a la política, al amor y a mil temas más⁹⁴.

En la actualidad estas piquerías se llevan a cabo en el marco del festival, sobre todo en las casetas de las cuales hablaremos más adelante.

7.9 Riña de gallos

Las riñas de gallos en general es un espectáculo. Antiguamente era gratis, ahora se paga la entrada, además, existe una circulación extra de dinero perteneciente a las apuestas de los asistentes. En San Jacinto, estas galleras se encontraban en el patio de las casas, en forma de círculo, construidas en tabla y tenían una especie de gradería para el público. También podían ubicarse en la plaza, como la recordada gallera de la familia Solano, la cual traía gallos de toda la región. Este tipo de función se llevaba a cabo los fines de semana, días festivos y en los marcos de las festividades fijas. Antiguamente las personas que hacían estos eventos debían pagar un impuesto al municipio.

Geertz plantea la riña de gallos como una entidad sociológica, un campo de lucha no solo entre gallos sino entre los hombres. Un conjunto de personas entregadas a un flujo común de actividad y relacionadas entre sí en virtud de ese flujo⁹⁵, a partir de estos juegos se arriesgan cantidades de dinero, se pone en juego la consideración pública, el honor, la dignidad, el respeto y el estatus simbólico.

En cuanto a la música de gaitas en este contexto, existen dos versiones: los primeros aluden a que sus interpretaciones en este espectáculo se realizaban en las horas de las apuestas, es decir, en los interludios de las peleas. Los segundos, a que la música de gaitas se interpretaba en las afueras del círculo de la gallera mientras la riña de gallos era presenciada. El acuerdo entre las dos versiones era que para

⁹⁴ De Lima, Emirto, *Op. Cit.*, 1942, p. 133.

⁹⁵ Geertz, C, *Op. Cit.*, 2001.

tocar en las galleras, la condición era que los músicos fueran llamados por alguien, es decir, invitados a tocar en el evento. Nicolás Hernández comenta: “Íbamos a tocarle a la *gallera*. Tocábamos antes, en una intervención mientras arreglaban precio o valores de las peleas y esas cosas. Hacían un intermedio adentro de la *gallera*”⁹⁶. Además de esta versión se encontraron algunas en donde se decía que la gaita no hacía parte de esta ocasión: “No habían músicos en la *gallera*. Porque como eso es un negocio peligroso. El que esta así (hace como quien esta borracho) no está pensando nada bueno. Con dos tragos nunca es como estar bueno y sano. Y como había plata. ¡Si pierde los paga!”⁹⁷. Aparte de los relatos recopilados no se encontró ninguna otra evidencia de este *performance*, se decidió vincularla ya que los gaiteros mayores la mencionan y la recuerdan. De Lima describe las galleras de la costa Atlántica colombiana antes del 42 veamos:

No presentan estos lugares [...] un aspecto suntuoso, son completamente modestos, pero reina en ellos siempre el más íntimo fervor por las contiendas y la más franca camaradería entre los asistentes. A ratos, suelen los ánimos excitarse fuertemente; pero terminada la lucha todos vuelven a la más completa cordialidad. Jamás se ah registrado un hecho de sangre entre los asistentes de riñas [...] En el departamento de Bolívar las peleas se verifican desde el mes de diciembre hasta mayo [...] Antes peleaban aquí los gallos con sus espuelas naturales. Ahora ya no. Combaten con espuelas calzadas o sea postizas [...] Poco antes de comenzar la riña, los dueños de los gallos casan la pelea por determinadas sumas y recogen ese dinero entre sus amigos y el público. Después los apostadores, ya sentados en la valla, a la salida de los gallos al ruedo, escogen un ave de su simpatía para hacer las apuestas respectivas, en el curso de la riña, según los golpes recibidos por los gallos, aumentan las apuestas y se dan gabelas [...] los galleros cobran el veinte por ciento sobre las apuestas a las personas que concurren a la lista de su gallo. La riña siempre es presidida por un juez, nombrado por el dueño de la gallera y confirmado por la Alcaldía Municipal. El juez es quien da la señal para empezar la riña por medio de unas campanadas y es él mismo a quien le toca definir el resultado de la pela, sus decisiones son inapelables. Las riñas tienen una duración de 40 minutos⁹⁸.

⁹⁶ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

⁹⁷ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

⁹⁸ De Lima, Emirto “*Las riñas de gallos en la Costa Atlántica colombiana*”, en: http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/rev_folklore_2_1947_art6.pdf [consultado el 3 de abril de 2012], pp. 142, 143, 144.

7.10 *Parranda*

Es una fiesta donde se reúnen los amigos, ya sea músicos o familiares. Es un encuentro alrededor de una celebración individual o comunal, en donde la música, la comida y el ron son indispensables. Aquí se toca gaita pero tocan los que saben. Los aprendices esperan a que los gaiteros mayores les den la posibilidad de mostrar su talento. Era el espacio para aprender a tocar la música de gaitas. Un ejemplo de este aprendizaje lo da Pedro Yepes, natural de San Jacinto (Bolívar)⁹⁹:

PY- ... Yo toco la *gaita hembra*, el *macho* y el *llamador*, entonces después que ya uno va aprendiendo entonces se viene a *parranda*...

LF- ¿Y tocar es como en fiestas?

PY- ¡Eh... claro! Eso es una *parranda*. Ahí va todo el que quiera oír, se llama *parranda*. Ya después de que uno *parrandió* vuelve y sigue y así ya está completo, ya uno hizo la carrera, todo el conjunto, por eso es que todo músico tiene que *parrandiar*

LF- ¿Y todos los músicos aprenden entre sí? ¿Uno va cogiendo música de otro?

¿Uno realmente aprende es en *parranda*?

PY- Claro. Esa es la escuela¹⁰⁰.

⁹⁹ Las siglas de la cita significan PY: Pedro Yepes; LF: Laura Fernández.

¹⁰⁰ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.



Il. 7.14 *Parranda gaiteros* de san Jacinto y Manuel Olivella¹⁰¹

El espacio puede ser en cualquier lugar, aunque casi siempre se habla de parrandas en las casas, sea en el solar o al frente. Las mujeres por lo general son las encargadas de preparar y servir la comida. En San Jacinto acostumbran mucho el *sancocho costeño*, una sopa caliente con diferentes carnes y legumbres. El trago usualmente lo distribuyen los hombres. Las parrandas pueden durar desde un día hasta dos semanas, según cuentan los pobladores. Todo depende de la capacidad económica de quien organice la parranda.



Il. 7.15 Sancocho, cumpleaños Antonio García

¹⁰¹ Cortesía Museo Arqueológico de San Jacinto.

Entre los sitios que se recuerdan en San Jacinto como punto de encuentro para los gaiteros, Juan chuchita y Peyo Yepes nos dicen lo siguiente:

Ahí habían tres esquinas *alcahuetas*. Esa donde usted está hablando que lo demandaron *La esquina del bizcocho*, esa vaina es viejísima. Yo desde que soy Juan esa vaina todo el tiempo ha estado ahí sin oxidar. Y ahí donde Peyo Ortega. P: Bueno. J: Juana Vásquez, que plata pide Ortega no se la niegan haciéndole sancocho. Ahí amanecían toda esa gente de ahí. P: ahí bajaban gaiteros de todas el partes. El que no bajaba era por que no sabía tocar gaita¹⁰².

Muchas de las parrandas se hacían en los caseríos donde habitaban los gaiteros. Los rumores de fiesta y la necesidad por parte de los músicos, generaba los encuentros:

Yo tenía 19 años. *Pitaba son* ya. Vamos a *ve'* que yo me fui y cuando llegué a donde Barón ahí estaba Emeterio Mendoza un *gaitero* de por allá arriba. Dice ¡*hombe!*, yo no concía a Emeterio sino a Barón, esta este muchacho que quiere *tocá gaita*, Sayas quiere *tocá gaita*. *Sáquense* la *gaita* ahí. Le toqué el *son* de *La Guacharaca*. A bueno, después nos fuimos *pa'* el *caserío* de Pantano echamos una *tocá*. Emeterio que era un *gaitero* grande me metió unos *repiques* ahí que yo no le entré. A bueno, vamos a *ve'* que después la fiesta se desbarato porque no había ron ahí en el *caserío*. Y *toa* esa gente estaba allá *pa'* San Onofre peleando gallos. Como a las 9 *e'* la noche nos vinimos porque cuando estaba yo allá llegó Domingo, el cuñado mío, llegó con la hermana mía y la mujer mía. Vamos que Jesús está allá vamos, la llevó. Dijo *hombe* me traje a Juana y ahí fue como ya no hubo toque, nos vinimos. *Vamo* a ver que vino un señor Torres, aquí cerquita a Pita y dice: *hombe* y Jesús ¿*pa' onde* se fue? Jesús esta *pa'* Pantano, no, *hombe*. Yo vengo aquí porque [...] présteme las *gaitas*. Porque ahí está Martín y quiere echar una *tocá*, présteme las *gaitas* que yo se las traigo en la mañana. De modo que cuando yo llegué eso ya era de noche. Mira, aquí vinieron y me prestaron las *gaitas* que venían en la mañana. En la mañana vino y dijo *hombe* porque no va que ahí esta Martín. Después vino un señor llamarse Antonio Bello, dijo ¡ah! y porque no va esta noche *pa'* que se toque unos sones con Martín. Yo a Martín yo lo he visto tocar aquí, pero yo no lo conozco a él, vamos, nosotros te presentamos, vamos, de modo que yo llevé las *gaitas*. Mire aquí esta Jesús Sayas, que trae las *gaitas*, a bueno bien. Ya yo escuchaba en partes. Yo llegaba en partes y en partes no llegaba. Entonces me quitaba él la *gaita* y ahí había quién *macheara*. Total que después le quitaba yo la *gaita*¹⁰³.

¹⁰² Yepes en Sarmiento, Urian y Pablo Burgos *Son de gaita*, Documental, Fondo para el desarrollo cinematográfico, Colombia, 2008.

¹⁰³ Fernández, Laura, 2008. Entrevista etnográfica.



Il. 7.16 Foto Preparando el Cerdo para el cumpleaños de Saya¹⁰⁴

En la historia señalada por Sayas se ve cómo era que se aprendía en parranda cuando dice: “en partes no llegaba y me quitaba la gaita”, esta misma actitud la tenía Sayas cuando se le tocaba un son, sentado en su *taurete*, escuchaba atentamente. En su rostro se veía la desaprobación o aprobación de un son. Si no estaba de acuerdo con lo que estaban tocando se ponía de pie y le quitaba la gaita al gaitero. En la cita de Jesús María Sayas arriba señalada, también podemos observar que no era todo el mundo el que tenía gaitas, por eso la insistencia y la invitación a Sayas a tocar con Martín, gaitero que no tenía instrumento, sólo para que Sayas le prestara sus gaitas. Estas reuniones de encuentro servían para la socialización y para el aprendizaje, pero a condición de que hubiera ron. Como bien lo señala Sayas, la fiesta se acabó en Pantano por que no había ron.

Actualmente, en San Jacinto y otros municipios se siguen haciendo parrandas, pero la gaita ya no es tan frecuente como antes. Comenta Javier: “pues por acá digamos que el costeño festeja todo. Si hay un bautizo, si hay un matrimonio. Son contadas las fiestas donde tocan ahora así gaiteros, porque se metió el reguettón y

¹⁰⁴ *Idem.*

esas cosas nos ha desplazado un poquito. Pero sí tenemos el público. Siempre contratos por hora normalmente”¹⁰⁵.



Il. 7.17 Parranda, cumpleaños Antonio García¹⁰⁶

Las fiestas en el municipio han ido cambiando, ahora se acostumbra invitar un grupo a tocar *La hora loca*, dice Luis Herrera:

Por lo menos ahora, como decía mi compañero, los eventos que uno toca con los jóvenes son muy diferentes al que uno toca con los maestros. Lo que más sale es pura *hora loca* que es más que todo puro *mapalé*. Están pidiendo *mapalé*, piden con las percusiones. Entonces ya le *mete* uno clarinete, un *combo* ya, uno le mete clarinete. Cuando nos toca tocar quinceañeros nosotros armamos un *combo*, se le llama *moña*. En la *moña* le metemos la *gaita*, le metemos *tambor*, le metemos la *tambora*, le metemos *redoblante*, le metemos *bombardino*, le metemos un clarinete y un bombo de banda y armamos una vaina y le metemos un bajo. Aquí están pagando como mínimo por un toque de esos de tres horas están pagando 400 mil pesos. Le metemos 8 músicos, 7 músicos. Están pagando muy poco y *ajá*, a veces uno esta sin nada aquí y toca cogerlo, porque no hay más nada que hacer¹⁰⁷.

Esta ocasión musical ha tomado gran acogida en el país, según algunos es una imitación del carnaval, que se lleva a cabo en una fiesta normal. Los asistentes pueden usar máscaras, sombreros y en algunos lugares se utiliza *maicena* y espuma, las cuales utilizan los asistentes para arrojárselas unos a otros. Según Jorge Aguilar, en Bogotá, son muy frecuentes las horas locas en tabernas y

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ Fernández, Laura, *Op. Cit.*, 2012.

¹⁰⁷ Fernández, Laura, 2011. Entrevista etnográfica.

matrimonios, aunque en otras partes del país las utilizan para cualquier tipo de fiesta, ya sea en discotecas, bares, casas de familia o salones de eventos. Según Jorge Aguilar llevan máximo 6 músicos, sobre esta ocasión nos comenta:

Por ejemplo, cuando estaba en *Sigibunci* la banda era: Damian, *redoblante*, John fuentes, *bombo de banda*, yo cantaba y hacia *platillos* y dos *pitos*. Acá cuando se hace *hora loca* se lleva de todo un poco. Eso de llevar una cosa u la otra es decisión de los grupos. Acá hay grupos que son mixtos y grupos que solo son un formato. Por lo menos *Bajeros de la montaña* es solo *gaitas*, *Sigibunci* tocaba de todo un poco, *Los Barranquilleros* igualmente llevan de todo. Para el cobro, en *tabernas* es más barato que eventos como matrimonios, 15 años, etc. En *taberna* las *horas locas* salen como a 40 o 50 mil pesos cada músico, en matrimonios es mas caro. Yo por lo menos para matrimonios cobraba alrededor de un millón, pero es por *tandas*, pueden ser dos *tandas* máximo tres¹⁰⁸.

En la actualidad, los gaiteros mayores han cambiado sus ocasiones musicales. En San Jacinto, Herrera nos comenta:

Con los maestros más que todo es puro concierto. Concierto didáctico. Nosotros hemos tenido la oportunidad de hacer presentaciones didácticas. Por lo menos fiestas fiestecitas ya muy poco. Anteriormente sí. Ya no se está viendo de que va a contratar una parranda. Cuando venía gente de fuera, que viene mi tío de Barranquilla vamos a poner los gaiteros, mientras hagan una parranda de la gente del pueblo muy poco¹⁰⁹.

Estos conciertos didácticos son patrocinados por instituciones, ya sean del gobierno o privadas, la mayoría de las veces estos eventos son pagos y se hacen en forma de espectáculo, la ocasión se desarrolla según como indiquen los dueños del evento.

7.11 FESTIVAL

Para finalizar quisiera hablar un poco de la ocasión más representativa en la actualidad del sistema de gaitas, el festival. Este es un evento que se realiza con

¹⁰⁸ Fernández, Laura, 2012. Entrevista etnográfica.

¹⁰⁹ *Idem*.

patrocinio de diversas instituciones. Actualmente los dos festivales más importantes del país son el *Festival nacional de gaitas Francisco Llirene*, en Ovejas y el *Festival autóctono de gaita, Toño Fernández, Nolásco Mejía y Mañe Mendoza*, en San Jacinto. En el marco del festival se dan dos ocasiones de gaita, señalaré someramente los espacios: en tarima y en la calle. En el primer espacio los grupos de gaita participan de acuerdo a los estamentos del festival, participan según su categoría, sea infantil, aficionados o profesional. Con respecto al segundo espacio hay que señalar que alrededor del festival existen las *casetas* o sitios donde la gente se sienta a tomar trago y paga grupos de gaiteros para amenizar la rumba. Este encuentro es muy interesante ya que se reúnen músicos de todas las regiones y tocan entre sí, se prestan los instrumentos y se lucen musicalmente. Es un lugar que esta rodeado de personas que llegan a escuchar y a recopilar material en audio o video, pues es una de las mejores oportunidades para grabar los ‘mejores’ temas.

Y para finalizar veamos lo que comenta Raúl Gómez Alandete de la música de gaita hoy en San Jacinto:

En San Jacinto sólo se escucha gaita durante el Festival o cuando viene alguien de afuera. El *sanjacintero* manifiesta amar a su pueblo pero menosprecia lo más grande y esencial de su identidad cultural: la *gaita*. En San Jacinto hay escuela de *banda* y de *acordeón* pero no hay escuela de *gaitas*. En Ovejas hay escuelas de *gaita* en San Jacinto no. Estamos viviendo de los muertos y por estar mirando hacia el pasado hemos descuidado el futuro.”¹¹⁰.

A continuación se verá a modo de síntesis una tabla que integra todas las ocasiones musicales fijas y fluctuantes tanto en el sistema musical antiguo como en el moderno. En la tabla se señala con una X si la ejecución de gaita existe en el evento mencionado. Veamos:

¹¹⁰ *Idem.*

OCASIONES MUSICALES	ANTIGUO	MODERNO
BAUTIZOS DE MUÑECAS	X	NO SE HACE
ENTIERROS	NO SE ENCONTRARON DATOS	X
SEMANA SANTA	X	NO SE HACE
PASCUA	X	NO SE HACE
MISA DE GALLOS	X	NO SE HACE
FIESTAS A LOS SANTOS	X	NO SE HACE
CALLES VESTIDAS	X	SE TOCA SOLO SI CONTRATAN EL GRUPO
FIESTAS PATRIAS	X	NO SE HACE
CARNAVAL		SE TOCA SOLO SI CONTRATAN EL GRUPO
RUEDA DE GAITAS	X	NO SE HACE
FIESTA DE TOROS	X	SE TOCA SOLO SI CONTRATAN EL GRUPO
PIQUERIA	X	MUY RARA VEZ SE HACE
RIÑA DE GALLOS	X	NO SE HACE
PARRANDA	X	SE TOCA SOLO SI CONTRATAN EL GRUPO
FESTIVALES	X	X

II. 7.18 Tabla de ocasiones musicales

Con la tabla anterior se puede decir que la práctica de gaita larga ha tenido una reducción significativa en sus ocasiones musicales. Esto por varias razones la primera y la más importante en este caso la música a cambio de dinero. En la actualidad la mayoría de ocasiones musicales dependen del pago. La economía ha entrado a mediar en la ejecución. A excepción de los festivales, que si bien dan un premio económico es uno de los pocos espacios donde un grupo musical puede tocar sin recibir remuneración económica. Es importante señalar que estos espacios no son adecuados por el festival en sí. Los músicos en el marco del festival se reúnen de manera independiente y aleatoria a tocar. También es común hacer toques gratis a los amigos o familiares. De igual forma se observa en el esquema que gran cantidad de ocasiones se daban mediadas por la iglesia. Esta institución en la actualidad ha sustituido estos grupos musicales por formatos “más acordes” al evento religioso. Finalmente, se puede observar que lo antiguo y lo moderno se evidencia en las ocasiones musicales de la gaita larga.

CAPÍTULO VIII

NUNCA FUIMOS ANTIGUOS REFLEXIONES FINALES

Lo antiguo se construye a través de las múltiples capas históricas, *el pasado del pasado* que da cuenta de procesos y transformaciones. Lo antiguo con su distinción frente a lo moderno se convierte en una construcción que nunca se alcanzó a vivir. Nunca se construirá en su totalidad la “antigüedad”. Este escenario dicotómico entre lo antiguo y lo moderno se desvanece en nosotros. Imaginarios e invenciones en la construcción de un pasado y un futuro. Es decir, nunca hay suficiente claridad en la relación antiguo-moderno. ¿Y si nunca fuimos antiguos?¹

Lo antiguo o moderno son etiquetas que separan diversos ámbitos a través del tiempo, modos que a los músicos de gaita les permite comprender su presente a través de su historia y su historia a través del presente:

Sea cual fuere la etiqueta, siempre se trata de volver a atar el nudo gordiano atravesando, tantas veces como haga falta, el corte que separa los conocimientos exactos y el ejercicio de poder digamos la naturaleza y la cultura. Híbridos nosotros mismo, instalados de soslayo en el interior de las instituciones científicas, algo ingenieros, algo filósofos, terceros instruidos sin buscarlo, hicimos la elección de describir las madejas dondequiera que nos lleven. Nuestro vehículo es la noción de traducción o de red [...] la red es el hilo de Ariadna de esas historias mezcladas².

El pasado entendido por los músicos de gaita a través del concepto antiguo se constituye en un elemento referencial. La comunidad gaitera se manifiesta a partir de las trayectorias de vida de los actores y las historias individuales. Diría Latour: “La red es el hilo de Ariadna de esas historias mezcladas”. El hoy se constituye en

¹ Parafraseando a Latour, Bruno *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Siglo veintiuno, 2007.

² *Ibidem*: 18.

un referente distintivo del pasado. La complejidad de los sucesos históricos de la gaita simula así el nudo gordiano señalado por Latour. Los músicos, un tanto modernos un tanto antiguos, describen las madejas del sistema musical de gaita larga.

Este capítulo pretende mostrar posibles relaciones entre capas históricas de lo antiguo y lo moderno en la música de gaita larga a través de los procesos históricos regionales y nacionales. De manera muy general, este apartado vislumbra las coincidencias entre los sucesos de transformación del sistema de gaita larga con un panorama más general. Además, intenta retomar algunos datos críticos sobre la transformación de lo antiguo y lo moderno, tanto en las prácticas musicales de la costa Atlántica colombiana como en la música de gaita larga en particular.

Daremos inicio a la reflexión con los procesos políticos y sociales que contribuyeron a la transformación sistémica de la música de gaita larga. Revisaremos brevemente el imaginario social alrededor de lo que se podía, o se puede encarnar “lo nacional” a partir de la música. Retomaremos aquí algunos conceptos básicos para comprender el fenómeno.

Gilberto Giménez habla de una cultura política definida como: “El conjunto de conocimientos, creencias, valores y actitudes que permiten a los individuos dar sentido a la experiencia rutinaria de sus relaciones con el poder que los gobierna, así como también con los grupos que le sirven como referencias identitarias”³. En este sentido, se vislumbran dos elementos centrales en el campo político: el *poder* y el *Estado*. Giménez señala dos fenómenos claramente culturales del *Estado*:

Por lo que toca al *Estado*, basta con mencionar dos fenómenos claramente

³ Giménez, Gilberto “*Cultura política e identidad*”, capítulo VII. Tomado de: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/culteident.pdf> [consultado el 16 de septiembre de 2012].

culturales : 1) su funcionamiento político depende en gran medida de la *representación simbólica* que se forman de él los ciudadanos; y 2) quizás por eso mismo, el Estado se presenta siempre en la escena política rodeado de un impresionante *aparato simbólico*⁴.

Según lo dicho, la música como representación simbólica de un estado, es un elemento clave para constituir el ideal de un estado nación. La música como herramienta que media entre el estado y el pueblo ayuda a la afirmación o negación política. “Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que éste sea”⁵. En este marco político, la música se convierte en un *interés*⁶ *simbólico* que le permite inscribir en ella los significados de la *simbólica del estado*: “El estado mismo sabe rodearse de una vasta y compleja simbólica que le permite imponer su preeminencia en la representación de los ciudadanos”⁷. Georges Balandier señala: “se puede ejercer el poder sobre las personas y las cosas sólo si se recurre, además de la coacción legitimada, a los medios simbólicos y a lo imaginario”⁸.

Por tanto, como bien lo señala Giménez, los comportamientos políticos también obedecen a una *lógica de identificaciones*. La música, a lo largo de la historia de Colombia como en muchos otros países, ha servido para construir un estado nación. Demos vuelta al pasado para comprender esta aseveración. Egberto Bermúdez señala que entre 1920 y 1930 la herencia cultural africana, principalmente de la costa Atlántica, emerge en el panorama nacional irrumpiendo

⁴ Subrayado del autor. *Idem*.

⁵ Attali, Jacques *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, España, Madrid: Editorial Siglo XXI, 1995, p. 16.

⁶ “(La palabra interés, que he empleado varias veces, es también muy peligrosa porque puede evocar un utilitarismo que es el grado cero de la sociología. Una vez dicho esto, la sociología no puede prescindir del axioma interés, comprendido como la inversión específica en lo que está en juego, que es a la vez condición y producto de la pertenencia a un campo).” Bourdieu, Pierre *Sociología y Cultura*, México: Editorial Grijalbo Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1990, p. 14.

⁷ Giménez, Gilberto, *Op. Cit.*, S/F, p. 112.

⁸ Balandier, Georges, *Le détour. Pouvoir et modernité*, París: Fondation d'Hautvillers, 1985, p. 88.

tanto en la música y el baile costeños como en la literatura costumbrista de la región, consolidándose como un ingrediente notorio del “costeñismo”. A la par de estos fenómenos observa que la música campesina estaba en transformación dada la consolidación de la radiodifusión y la industria fonográfica en Colombia⁹. A su vez Renan Silva muestra como en Colombia se construye la representación de lo popular como “folclor” en dos *fases diferenciadas* de la política cultural, la primera que va de 1930 a 1940 y cuyo objetivo fue la difusión de ciertas formas de la cultura intelectual y preceptos, normas, para el proceso de civilización de las masas. La segunda, que va desde 1940 a 1948, combina el proceso de difusión de la cultura con el *conocimiento de las culturas populares*, siendo la República liberal una etapa de alta integración entre una *categoría de intelectuales públicos* y un *conjunto de políticas de Estado*¹⁰. También Mariano Candela comenta que a través de la industria y el mercado se impusieron géneros como la cumbia dándoles el carácter de nacional:

A medida que se dio este proceso, se instauraron cánones y modelos de lo que sería la tradición a lo largo de algunas décadas, y el país a medida que se urbanizaba, se costeñizaba o tropicalizaba su filamento cultural nacional, hasta que en 1962, siguiendo estos caminos, se reivindica la cumbia con sus lugares y territorios de orígenes, como “Síntesis de la Nación Colombiana”, o “Síntesis Musical de la Nación” de “nuestra nacionalidad”¹¹.

⁹ Bermúdez, Egberto “*Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica*” en: <http://www.ebermudez cursos.unal.edu.co/musafro.pdf> [consultado el 16 de septiembre de 2012].

¹⁰ Proyecto de investigación *Las culturas Populares en Colombia durante la primera mitad del siglo XX*. Departamento de Ciencias Sociales y Centro de Investigaciones, CIDSE de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle y Fundación para la Investigación de la Ciencia y la Tecnología del Banco de la República. Una versión inicial de este texto se presentó en el Seminario sobre *Las Ciencias Sociales y el Estado Nación*, organizado por la Universidad del Cauca y el Banco de la República, en la ciudad de Popayán, en el segundo semestre de 1998. Cf. Jairo Tocancipá, editor, *La formación del Estado Nación y las disciplinas sociales en Colombia*. Popayán, Universidad del Cauca, 2000. En: http://sociohistoria.univalle.edu.co/infinal_cultura.pdf consultado el 16 de septiembre de 2012.

¹¹ Candela, Mariano “*Nación y música costeña, algunas tensiones en el siglo XX*”, *Revista huellas*, No 67 y 68, Barranquilla, Uninorte, 2003, p. 12.

Bermúdez alude dos procesos importantes para la transformación: “la profesionalización de los músicos campesinos y aficionados y la ‘nacionalización’ de la música costeña”¹². Ahora bien, Carolina Santamaría señala que a partir de los años 90 surge un nuevo paradigma de nación. Esto a partir de la reforma hecha a la constitución política. Colombia se redefine como una nación multicultural y pluriétnica. En este contexto discursivo, Santamaría dice que la multiplicidad tendría importantes consecuencias a nivel estético, pues “el resquebrajamiento del paradigma de la nación homogénea se traduciría simbólicamente en el rechazo de un género musical nacional único y en una progresiva disolución de fronteras entre los géneros musicales locales”¹³. Santamaría señala el desarrollo del movimiento artístico “Nueva Música Colombiana” como una ventana a los discursos sobre multiculturalidad y globalización que permite ver los cambios en el sonido y la significación de lo que se ha rotulado como “música colombiana”, “etiqueta de mercado que busca promocionar la música de estos grupos dentro del circuito comercial de la world music”¹⁴. En síntesis, todo este panorama contribuyó a que la música de gaita larga transformara sus vínculos sociales y se estableciera en este segundo periodo (Década de 1930 hasta la década de 1990) una fuerte relación con las políticas del estado, que estaban en gran parte mediadas por los *mass media*¹⁵.

¹² Bermúdez, Egberto, *Op. Cit.*, S/F, p. 717.

¹³ Santamaría, Carolina “La ‘Nueva Música Colombiana’: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music”. En:

<http://www.iaspmal.net/wpcontent/uploads/2012/01/CarolinaSantamaria.pdf> [consultado el 16 de septiembre de 2012], p. 3.

¹⁴ *Ibidem*: 1.

¹⁵ “La radio estatal oficial, la Radiodifusora Nacional (Páramo, 2003), al igual que la primera etapa de la televisión, de propiedad y operación exclusivamente oficial (Uribe Sánchez, 2004), e incluso las primeras producciones del cine nacional (Santa, 2004) se inscriben, desde el punto de vista cultural y político, dentro del mismo proyecto de nación estatal, como medios que sirven para comunicar al Estado con el pueblo-masa, pero no al revés; al mismo tiempo, son los canales a través de los cuales se promueve la idea de nación ligada al Estado, ante las limitaciones del sistema escolar, y sobre todo se promueve la cultura culta occidental en oposición a la cultura popular, un tanto degradada, según la visión de la élite política, económica y religiosa del país. Los medios operan así como un vehículo de verdadera hegemonía, aunque para ello tengan que hacer las respectivas exclusiones, la más notoria de las cuales sería la omisión de la violencia y sus efectos durante el período de 1948 a 1957, como se resalta en los trabajos de Santa (2003) y Acosta (2004).” Montoya, Ancizar *Educación mediática y proyecto de nación Colombia*, informe parcial, Universidad pedagógica nacional, Facultad de Educación, Maestría en Educación, Bogotá, pp. 2-71, 2007. En:

Lo anterior de alguna manera ha influido a delinear lo que actualmente observamos: una relación más directa con los festivales y los *mass media* que están más allá del Estado, pues éste se desdibuja para darle más control a las empresas privadas¹⁶.

Según Ana María Ochoa “a lo largo de la historia de la música, los cambios tecnológicos han jugado un papel crucial en la transformación de los modos de transmisión de la música” invenciones que han alterado la relación entre producción, almacenamiento-distribución y consumo de la música. Ésta autora subraya cómo la tecnología digital esta jugando un papel importante en la alteración de los modos de transmisión de las músicas locales, las fronteras entre géneros musicales y el *sensorium* de percepción de lo sonoro alterando “la relación entre lugar, música y memoria”¹⁷. A lo largo de la tesis se han podido reiterar estas alteraciones en la música de gaita larga como una música local. La cual, a través

http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=Educación+mediática+y+proyecto+de+nación+Colombia&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.javeriana.edu.co%2Fedicom%2Fdocuments%2FAncizar-EducacionmediaticayproyectodenacionenColombia-Final.doc&ei=JZ9WUO6LCfPk2wXh1oGgCg&usg=AFQjCNFY8N4Q40ftAO0_8O9v3QbneTePnA [consultado el 22 de mayo de 2012], p. 37.

¹⁶ “Hoy los medios comerciales dominan el espacio mediático tanto de impresos como de radiodifusión y de televisión abierta a juzgar por la audiencia. Lo que hay que resaltar, sin embargo, es que no son empresas de medios las que dominan sino los grupos económicos a través de ellas [...] Es decir, en Colombia el poder mediático, el poder político y el poder económico son esencialmente los mismos, de tal suerte que los medios están en lo esencial identificados con el mismo proyecto político con el que están identificados los intereses corporativos, proyecto que es el que les ha permitido desarrollarse como grupos económicos monopólicos [...] Estas empresas mediáticas, especialmente las de medios audiovisuales, no pueden cumplir ni con su contribución al proyecto de nación, ni con la función informativa, ni con la función de opinión pública, ni con el derecho a la información, que es un derecho de los sujetos receptores y de los sujetos-objeto de información y no un derecho sólo de los emisores (Ramírez, 1998), por cuanto el concepto de gobernabilidad, acuñado para la democracia restringida, lo que exige es precisamente propaganda para el sistema político y publicidad para el mercado, en términos de reclamo publicitario, según Habermas (1994). Entonces, si el poder económico y el poder mediático son ahora uno y el mismo poder, y si ambos están alineados en el mismo proyecto político, ¿no constituye esto un verdadero Leviatán, es decir, un poder absoluto sobre la sociedad? Los medios del establecimiento han dado una vuelta de péndulo al pasar de ser el lado crítico de la sociedad a ser el lado propagandístico del poder” *Ibidem*: 57, 58, 63.

¹⁷ Ochoa, Ana María *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá, Colombia: Editorial Norma, 2003, pp. 23, 24.

de un proceso dialógico, ha ido modificando y negociando con contactos externos, generando en este sistema musical un dispositivo dialógico y de intercambio.

Anteriormente, la música de gaitas se aprendía por tradición¹⁸ oral. Era necesario que dentro del entorno existiera alguien a quien imitar. En la actualidad, los jóvenes intérpretes de gaita han reemplazado el aprendizaje de tradición oral a través de registros sonoros realizados con la aparición de la industria discográfica:

A comienzos de la década de 1950, Antonio ‘Toño’ Fuentes, pionero de la industria discográfica en el país, movido por su curiosidad e instinto comercial efectuó las primeras grabaciones de música de gaitas [...] A mediados de esa década, y como un directo resultado de la creación del *Ballet Folklórico de México*, en Colombia se intentó hacer algo equivalente. Como resultado, en 1954 en las primeras giras nacional e internacional de la compañía de Delia Zapata Olivella, participaron intérpretes de gaitas [...] Algunos de estos músicos más tarde incursionaron en la naciente industria discográfica colombiana, especialmente a través de la creación del conjunto conocido como los *Gaiteros de San Jacinto*¹⁹.

También los festivales han generado un cambio a la música de gaitas, surgiendo con el ánimo, de un carácter nacionalista, de promover y rescatar una “*cultura en pérdida*”:

Al desarrollarse esta tecnología en los medios de comunicación se vio atropellado este proceso tradicional y hace parte de los motivos para que la gaita entrara en los últimos años en riesgo de no ser perpetuada. Los jóvenes no encontraban valor a su cultura y la facilidad de tener música al conseguir un radio o grabadora y sólo encenderlo, casi extingue la historia [...] son muchas variables para luchar con el facilismo de la producción musical generada con el progreso [...] Es en este momento cuando se generan nuevas formas alternativas para motivar y promover esta música y es allí, cuando aparecen los FESTIVALES DE GAITA²⁰ y el fenómeno de ESCUELA DE GAITEROS [...] Desde hace cuatro años, enmarcándose dentro de esta situación de nuestra historia cultural, se viene promoviendo en OVEJAS SUCRE el festival de GAITA [...] y en SAN

¹⁸ Entiéndase por tradición un lenguaje común que depende del contexto.

¹⁹ Bermúdez, Egberto “*Los bajeros de la montaña. La acabación del mundo: música de gaitas de los Montes de María (Bolívar)*”, Colección ‘Oyendo el Caribe’, Vol. 2o., Bogotá: Editora Observatorio del Caribe Colombiano (Cartagena)/ La Fundación de Música, 2006, p. 6.

²⁰ El subrayado de la cita es de la autora.

JACINTO (BOLIVAR) [...] Es probable que muchas de estas informaciones que se recuperan en estos encuentros estén en el nivel antecedente de este incierto proceso cultural y que a partir de estos espacios lleguen a un proceso elaborado dando una respuesta similar al desarrollo de las MUSICAS POPULARES DE CUBA y de BRASIL²¹.

Esto ha llevado a cambios en el aprendizaje, los usos, la interpretación y la función social:

En época reciente, la celebración del primer Festival Nacional de Gaitas en Ovejas (Sucre) en 1985 promovió la conformación de nuevos conjuntos, sobre todo entre los jóvenes de la región. Sin embargo, debido al profundo cambio que ha afectado la sociedad campesina de la zona, la música de gaitas ya no cumple con las funciones sociales que le eran propias, aunque hoy tiene vigencia gracias al citado festival y a la promoción que ha tenido en ambientes urbanos a nivel nacional e internacional. En la ciudades, su contexto actual es el de las presentaciones privadas y en lugares nocturnos, al igual que los conciertos promovidos por entidades culturales dentro y fuera del país. En su contexto campesino, la música de gaita sobrevive en algunos pueblos de la región en donde sólo en forma marginal desempeña sus antiguas funciones, pero que se ha visto estimulada por los festivales mencionados, en donde los músicos campesinos ven la opción de afirmar su identidad local representando a sus pueblos y ganar algún dinero adicional. En esos eventos se reivindica la importancia del baile y se sigue observando su fuerte asociación al consumo de alcohol, característica esencial de sus antiguos festejos²².

Entre los cambios arriba mencionados está el de dar importancia a ciertos “géneros”:

las entrevistas nos mostraron que es la puya el género que originalmente se toca en gaitas en San Jacinto, y que el merengue es un género de origen negro, sin embargo gracias a la divulgación de festivales, también los gaiteros sanjacinteros han aprendido a tocar los merengues²³.

²¹ Garzón, Lucía “El hoy de una tradición. Los festivales de gaita en la costa atlántica colombiana”, *Revista A contratiempo*, núm7, pp. 83,90, Bogotá, 1990, pp. 86, 87, 88, 89.

²² Bermúdez, Egberto, *Op. Cit.*, 2006, pp. 9, 10.

²³ Convers, Leonor y Juan Sebastián Ochoa *Gaiteros y tamboleros. Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*, Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007, p. 84.

Asimismo, la interpretación²⁴ de los nuevos gaiteros se ha trastocado con la idea de la invarianza y los músicos tienden a estandarizar, a reproducir estereotipos a partir de una idea dada y legitimada. La música de gaitas a través de nuevas categorías se ha ido legitimando en nuestra cotidianidad. Conceptos que llevan en sí mismos una carga de poder y de legitimación. Veamos a manera de ejemplo dos términos *emic* que existen en la cultura de gaitas con estas características. Es importante señalar que con estas particularidades existen infinidad de palabras usadas a diario. Las primeras distinciones aparecen entre lo que se conoce como: “*estilo negro*” y “*estilo indio*”, determinado por regiones que son pertenecientes a la misma zona atlántica:

El concepto que se maneja popularmente en el gremio es que el estilo indio es un poco más pausado, sentimental y de mucho acompañamiento por parte de la percusión. Mientras el estilo negro es un poco más agresivo en las cadencias y alegre en las melodías, se caracterizan bastantes registros altos, pitos de alta tonalidad. El acompañamiento en la percusión es más marcado con repiques altos en volumen y velocidad, aunque actualmente en las ciudades existe una tendencia hacia la fusión de los dos estilos, sobre todo en las nuevas composiciones que son difíciles enmarcarlas en alguno de estos dos estilos²⁵.

[...] El estilo de gaitas más difundido ha sido el indígena, gracias a las grabaciones de los Gaiteros de San Jacinto, mientras que el estilo negro es menos conocido, manteniéndose principalmente por tradición oral. Desafortunadamente, son muy pocos los gaiteros que tocan en este estilo, y la mayoría de quienes lo hacen tienen hoy más de 60 años de edad [...]²⁶.

Otro es el de “*viejos gaiteros*”, como se les llama en la costa atlántica colombiana a los músicos que son reconocidos por su *status* y su lenguaje particular:

El problema de los estereotipos culturales parte de un desconocimiento, irrespeto violento de los procesos históricos de las comunidades y de una actitud cómplice o pasiva de éstas. Sus consecuencias pues, además del desconocimiento y subvaloración, son la imposición de modelos extraños, el bloqueo a la expansión de la cultura popular, la deformación del modo de vida y valores comunitarios y la destrucción de tales valores bajo el supuesto de "tenemos que parecemos al

²⁴ “Entiéndase el concepto como interprete creador, todas las obras interpretadas son originales” Belá Bartók *Escritos sobre música popular*, Madrid: Editorial Siglo XXI, sexta edición, 2006.

²⁵ Fernández, Laura *Catálogo de entrevistas, realizado en Facebook, 2012b*. Entrevista al músico de gaita Luis Álvarez.

²⁶ Convers y Ochoa, *Op. Cit.*, 2007, p. 90.

dominador extranjero", es decir que tenemos que uniformar y estandarizar nuestra producción cultural según sus modelos²⁷.

Los estereotipos, al igual que las categorías estandarizadoras, han impedido ver a la música de gaitas como un sistema en transformación²⁸ constante, el cual está estructurado por códigos²⁹ que a su vez están determinados por unidades dialógicas que se amoldan y articulan para generar las prácticas musicales. Por lo tanto, la aceptación del cambio es inseparable de la historia, no existe una música de gaitas, estilo, ritmo o instrumento mejor que otro, simplemente son parte de transformaciones históricas que están determinadas por todo un conjunto de cambios. Sin embargo, se reitera en este punto que la industria discográfica, el estado y las instituciones culturales han ejercido una violencia simbólica sobre las culturas musicales, Alcántara refiere:

La música tradicional y popular libra una importante batalla por no acabar *domesticada* y expropiada por una cultura de masas y por el esnobismo artístico de instituciones, industrias y élites culturales que han convertido lo popular y tradicional *también* en una pose y disfraz de moda³⁰.

Surge aquí una invitación al autoanálisis de nuestros discursos y a la repetición producto de la falta de información, razonamiento y hacer no consciente que nos imposibilita la toma de decisión informada: “Vivir en el vacío, es admitir la permanente presencia potencial de la revolución de la música y de la muerte [...] La verdadera música revolucionaria no es aquella que dice la revolución, sino la

²⁷ Londoño, Alberto *Danzas colombianas*, Antioquia, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 1998, p. 8.

²⁸ “La música como transformación, universos sonoros que se expanden y dialogan para generar textos nuevos, prácticas nuevas que entran en diálogos y se configuran en un mismo dialecto” (Gonzalo Camacho, citado en clase de etnomusicología, 2010).

²⁹ Entiéndase como sinónimo del concepto de gramática: un conjunto de reglas y normas que determinan el lenguaje en este caso a la música de gaitas.

³⁰ Subrayado del autor. Alcántara, Álvaro “*Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’ tras...pero más mejor*”, en Híjar, Fernando, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/DGCP, 2009, p.249.

que habla de ella como una carencia. Hay que detener la repetición, transformar el mundo en forma de arte [...]”³¹.

Todo lo anterior, sugiere que los cambios en la cultura musical de gaita larga están íntimamente relacionados con las transformaciones sociales y económicas del planeta. Alcántara señala los cambios en las prácticas musicales ocasionados por las transformaciones sociales y económicas:

La reformulación y refuncionalización de las prácticas musicales y fiestas campesinas, a caballo entre los espacios rurales y urbanos; la profesionalización de los músicos tradicionales; el surgimiento de interesantes procesos de revaloración social de músicas olvidadas y en peligro de desaparición (que no han estado exentos de nuevos procesos de estereotipación); la participación de las industrias culturales en la difusión del patrimonio musical [...]; o la emergencia de novedosos discursos reivindicatorios, en el seno de los procesos de revaloración...Tales irrupciones discursivas [...] además de pugnar por la continuidad de sus respectivas tradiciones, buscan legitimar ante la ciudadanía y las instituciones gubernamentales su valor y representatividad social; mientras que en el ámbito mediático intentan posicionar dichas músicas ante nuevos públicos [...] utilizando a su favor lógicas de comercialización que, sustentadas en sofisticadas estrategias de imposición y validación cultural, siguen organizándose desde las metrópolis culturales y financieras del planeta³².

Algunos de los procesos mundiales que están relacionados con el interés por el funcionamiento, condición y visibilidad de las culturas musicales a partir de la segunda mitad del siglo XX, son señalados también por el mismo autor:

Los procesos industrializadores y modernizadores de la segunda mitad del siglo XX, la transformación de los modos de sociabilidad, el deterioro de la vida campesina y el éxodo forzado del campo a las ciudades, la ‘cibernetización’ de las formas productivas y la vida cotidiana, la reconfiguración interna de los Estados nacionales o el papel desempeñado por los medios masivos de comunicación en la conformación del ‘yo’ ”³³.

³¹ Attali, Jacques *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, España, Madrid: Editorial Siglo XXI, 1995, pp. 217, 218.

³² Alcántara, Álvaro *Op. Cit.*, 2009, p. 240.

³³ *Ibidem*: p. 237.

La transformación de la música de gaita es parte de los grandes cambios sociales, económicos, políticos y culturales del mundo. Los músicos de gaita y la comunidad local están en posiciones asimétricas frente a las condiciones de juego³⁴. La falta de armonía e igualdad, destruye y amenaza con toda una cultura. Intervenciones que impactan, dominan, imponen, validan y legitiman culturas musicales regionales/locales. Sin embargo, a pesar de la dominación que se percibe en las prácticas musicales campesinas, los actores resisten³⁵. La comunidad y los músicos de gaita hacen resistencia ante la asimetría del poder. James Scott designa una gran variedad de formas de resistencia discretas, retomaré las que se hacen presentes en la comunidad gaitera. Entre ellas: el chisme, los rumores y uso del simbolismo en las ocasiones musicales³⁶.

En este sentido el diálogo entre lo antiguo y lo moderno también está atravesado tanto de procesos de marginación, estigmatización, discriminación, explotación y esterotipación como de procesos de construcción, resistencia, revaloración y renovación.

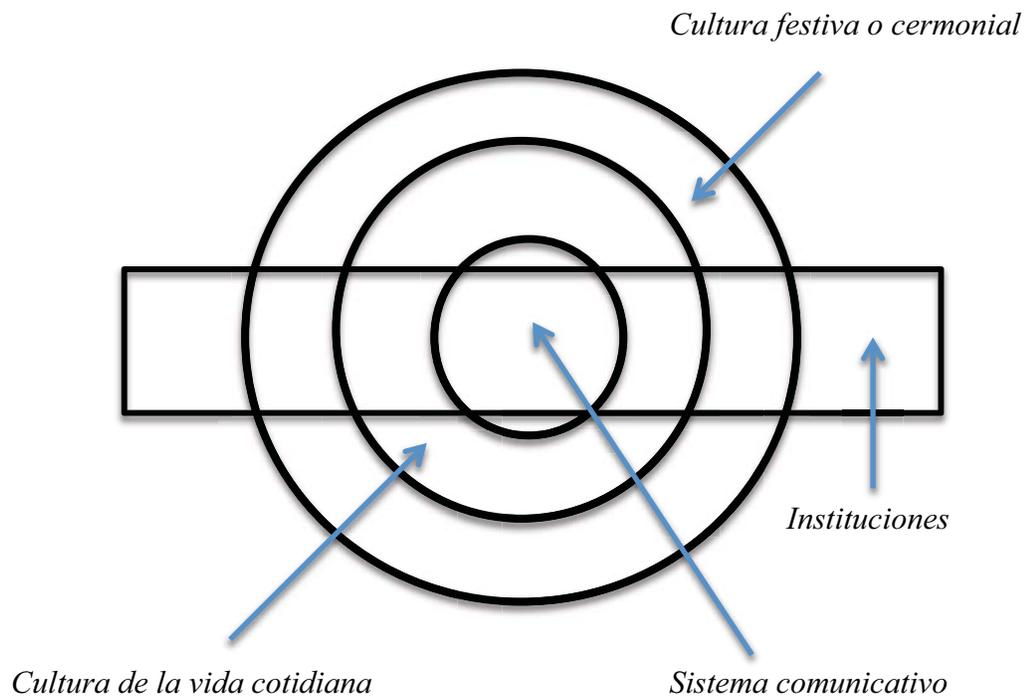
Continuando con la reflexión ahondemos un poco sobre el sistema particular de gaita larga antigua. Aplicaremos el modelo propuesto por Giménez para el análisis de lo que él llama *cultura popular* al sistema musical de gaita larga³⁷:

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Es importante destacar que el concepto de resistencia se ha considerado en diversos estudios. Sin embargo, la resistencia aunque sea una categoría ambigua/ambivalente es bastante útil tal y como lo señala Sherry Ortner, ya que pone de manifiesto la presencia y el juego de poder en la mayoría de las formas de relación. Ortner, Sherry “*Resistance and the Problema of Ethnographic Refusal*”, *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 37, No. 1, Cambridge University Press, 1995, p. 175.

³⁶ Scott, James *Los dominados y el arte de la resistencia Discursos ocultos*, México: Ed. Era, 2000, pp. 44, 234.

³⁷ Giménez, Gilberto “*La cultura popular: problemática y líneas de investigación*”, 2004, en: <http://trabajaen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/La%20cultura%20popular%20Problem%EDtica%20y%20%EDneas%20de%20investigaci%F3n.PDF> [consultado el 20 de mayo de 2012].



Il. 8.1 Modelo de cultura popular aplicado al sistema musical de gaita

Se representa en el modelo bajo la forma de dos semicírculos abiertos, dos sectores que corresponden a: la cultura festiva o ceremonial y la cultura de la vida cotidiana. Estos dos semicírculos están sobre un núcleo, el sistema comunicativo. El rectángulo simboliza el eje que atraviesa todo el diseño. Representa las instituciones locales y formas de sociabilidad que sirven de soporte a toda la configuración cultural.

Observando este modelo se podría deducir que evidentemente el sistema de gaita larga antigua, tuvo una transformación debido a los cambios en el sistema comunicativo, núcleo duro del esquema. Las redes cognitivas y esquemas compartidos de la comunidad se alteraron. Con la intrusión de la Iglesia católica en los espacios festivos ceremoniales de San Jacinto y la incursión de tecnología agrícola, la industria discográfica, los festivales y ahora los *mass media*, se

generaron cambios en los significados culturales a los que hacía referencia la práctica de la gaita larga antigua.

Analizando los tres momentos históricos, señalados en el capítulo III³⁸, podemos observar que el núcleo duro de la práctica musical de gaita antigua permanece a través de las experiencias en la vida cotidiana influenciadas por la familia. Prevalece en los ciclos festivos como las parrandas. En la actualidad, también estos espacios musicales están siendo transformados por los medios de comunicación social y escolarización masiva, a lo que Giménez llama “proceso de homogenización cultural” en nuestras sociedades contemporáneas³⁹.

El orden social se ha transformado. El acercamiento a los datos de la tesis revela que el cambio trasciende lo musical y nos permite observar una transformación de la organización social de la comunidad. A través de la revolución industrial la comunidad cambió la vida social. La implementación de instrumentos técnicos y tecnológicos irrumpió y generó tensión en el orden social. El ingreso del capital transformó el intercambio mercantil. El catolicismo con sus juicios de valor llegó a transformar la ritualidad de la vida cotidiana. Todo lo anterior produjo cambios en las formas y estilos de vida de la comunidad. En este mismo sentido Daniel Bell sugiere que:

La cultura moderna se define por esta extraordinaria libertad para saquear el almacén mundial y engullir cualquier estilo que se encuentre. Tal libertad proviene del hecho de que el principio axial de la cultura moderna es la expresión y remodelación del ‘yo’ para lograr la autorrealización. Y en esa búsqueda, hay una negación de todo límite o frontera puestos a la experiencia. Es una captación de toda experiencia; nada está prohibido, y todo debe ser explorado⁴⁰.

³⁸ De 1810 a la década de 1930; Década de 1930 hasta la década de 1990; Década de 1990 hasta nuestros días.

³⁹ *Ibidem*: 195.

⁴⁰ Bell, Daniel *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México: Editorial Alianza, 1994, p. 26.

Este autor propone que el supuesto de la modernidad es que la unidad social de la sociedad ya no es dada por el grupo sino por la persona, es decir, el individuo pasó de un ser común a un “yo”. Bell profundiza en la diferencia entre la decisión social y la suma total de decisiones individuales. Según él la disparidad genera enormes efectos ‘colaterales’ en el sistema. Se percibe la transformación de todo orden: *Tecnoeconómico, político y cultural*⁴¹.

A través del discurso musical sobre lo antiguo y lo moderno se evidencian también los aspectos cambiantes de toda una organización social. Se vislumbra la toma de conciencia en los músicos de gaita larga sanjacinteros sobre su historia como sujetos dentro de la comunidad. Hacen de la música de gaita larga en la actualidad un signo de identificación construido como “auténtico”, cargado de relaciones valorativas que se instauran en el plano de lo no consciente de los sanjacinteros. O mejor dicho como un *sociograma*: “conjunto fluido, inestable y conflictivo de representaciones parciales ordenadas en torno al núcleo y en interacción permanente las unas con las otras”⁴². Un espacio donde se construye el imaginario social:

Los sociogramas se definen precisamente como modos de actualización del imaginario social, y éste puede concebirse como una galaxia de sociogramas en continuo movimiento. El imaginario social es una galaxia de nebulosas sociogramáticas, dice Claude Duchet. Algunas de esas galaxias ya están muertas, otras están más o menos vivas y otras, en fin, manifiestan una presencia particularmente activa dentro de la configuración de la cultura⁴³.

Ahora bien, con el propósito de tener un panorama general del modelo actual de las culturas musicales de la costa Atlántica colombiana, a partir de los datos observados a lo largo de la tesis, podemos establecer someramente un breve análisis de las transformaciones en este gran sistema musical.

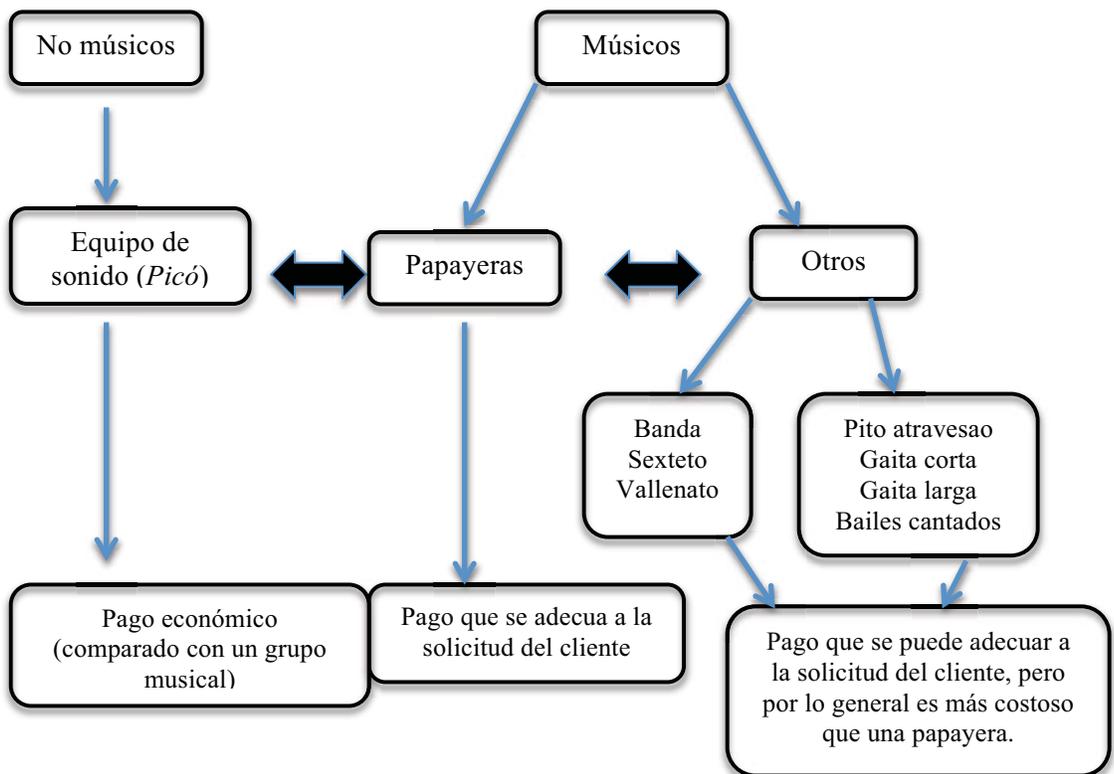
Recordemos que las culturas musicales de la Costa Atlántica colombiana se

⁴¹ *Ibidem*: 11-41.

⁴² Duchet citado por *Ibidem*:195.

⁴³ *Idem*.

construyen en la relación con los siguientes conjuntos musicales: el conjunto de *caña e' millo* o *pito atavesao* (PA), el conjunto de *gaita corta* (GC), el conjunto de la *banda* (B), el conjunto de *vallenato* (V), el conjunto de *sexteto* (S), el conjunto de *arco de boca* (AB), el conjunto de *cantos* (C), el conjunto de *bailes cantados* (BC), el conjunto de *hojita de limón* (HL), el conjunto de *papayera* (P) y el conjunto de *gaita larga* (GL). Veamos el siguiente esquema:



II. 8.2 Esquema de comparación

A primera vista podemos observar en el gráfico anterior que la música está ligada a la demanda. Bien lo señala Attali “cuando el dinero aparece, la música se inscribe en el uso; la mercancía va a atraparla, producirla, cambiarla, hacerla circular, censurarla. *Ella deja entonces de ser afirmación de la existencia para ser*

valorada”⁴⁴. En este sentido, en la actualidad los grupos musicales tocan lo que su público desea. Diría Attali “La música, disfrute inmaterial convertido en mercancía, viene a anunciar una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero”⁴⁵. La música en tanto trabajo se engancha económicamente a una máquina de poder político o comercial, que le da al músico la posibilidad de un salario por crear aquello que necesita para afirmar su legitimidad⁴⁶. Ésta lógica de mercado e intercambio de música por dinero⁴⁷ ha generado a su vez en las comunidades transformaciones. A modo de ejemplo: sus ocasiones musicales.

En la actualidad, los eventos musicales dependen en gran parte del presupuesto económico que maneje el individuo o la comunidad. La idea de intercambio en tanto mercancía, afectará del mismo modo a la música de *gaitas*. Observemos: en el primer momento existía la idea del intercambio entre mercancías, a cambio de la música de *gaita* se pedía *ron* y comida; en el segundo momento ya el dinero entra a formar parte del intercambio, es decir el dinero como mercancía que media el intercambio; y en la actualidad a través de los espectáculos, conciertos, grabaciones etc. Este valor de uso se ve subsumido por el valor de cambio, el cual predomina buscando obtener un plusvalor:

⁴⁴ El subrayado es del autor. Attali, Jacques, *Op. Cit.*, 1995, p.58.

⁴⁵ *Ibidem*: 11

⁴⁶ *Ibidem*: 31

⁴⁷ “Hoy día también, dondequiera que la música está presete, también está ahí el dinero” *Ibidem*: 11.



II. 8.2 cuadro comparativo del intercambio por música de gaita

En este sentido, las papayeras han entrado a mediar entre los que ahora se denominan formatos tradicionales (que en la actualidad son más usados para eventos culturales, show, conciertos patrocinados por sectores de clase media o clase media alta) y los equipo de sonido. La papayera ha generando la posibilidad de que personas con menos recursos económicos puedan acceder a un grupo musical. Es muy común ver en los municipios fiestas amenizadas por equipos de sonido. En las ocasiones musicales son sustituidos hoy los llamados grupos “tradicionales” por la papayera. La música ‘costeña’ ha entrado en una dinámica comercial cambiando la lógica comunal a una lógica de mercado.

El sistema de cantos en la actualidad está en vía de extinción. En esta lógica mercantil el canto se separa de su lógica comunal para negociar con los otros sistemas musicales para poder prevalecer, en tanto que los otros sistemas musicales son más acordes al *sesorium* de percepción sonora. Los cantos han entrado a negociar para mediar entre la oposición instrumental vs. vocal. En la

mayoría de prácticas musicales de la costa Atlántica el canto estaba relacionado a los espacios ceremoniales y laborales de la comunidad. Hoy día estos espacios están en desuso. Los cantos han tenido que adaptarse al mercado musical. Tienen mayor acogida los sistemas musicales que proporcionan más corporalidad en el baile. En los cantos antiguos la corporalidad estaba ligada a actividades agrícolas o rituales. De igual forma los ritmos “más movidos” tienen mayor popularidad.

Con la incursión del equipo de sonido o el *picó costeño*, los músicos han tenido que compartir sus espacios con la nueva tecnología. Esto nos permite observar una nueva dinámica musical que elimina al intérprete. He aquí nuestro binomio, Músicos vs No músicos. El equipo de sonido o *picó* ha llegado a desplazar los grupos musicales en las ocasiones musicales que anteriormente eran ocupadas por la gaita.

Al analizar este contraste Músicos vs No músicos se observa en la cultura costeña una necesidad general por la intensidad del volumen. Es muy frecuente observar en la costa casas humildes con piso de tierra, poca infraestructura y con grandes equipos de sonido. Lo anterior lleva a pensar que la música está girando en torno a una competencia sonora, es decir, quién se oye más. Esto también se ve reflejado en la construcción actual de los instrumentos llamados tradicionales, los cuales se han modificado para poder competir sonoramente (en cuanto a volumen se refiere) con los sonidos del ambiente y sonidos tecnificados. Es el caso de las gaitas largas que se construyen actualmente con cabezas y orificios más grandes para tener una mayor potencia en el sonido. Charles Daniel Herrera gaitero comenta: “mira, yo toqué en mi casa hace unos días con una *papayera*, cumplía mi papá y toque los temas de banda de *Paíto* y ellos me ahogaban. Y eso que mi gaita suena bien duro”⁴⁸. Estos conjuntos tradicionales en un evento (ya sea un festival, casa de familia, etc.) están compitiendo, sonoramente hablando, con instrumentos de metal, equipos de sonido a todo volumen y aparatos electrónicos. La competencia

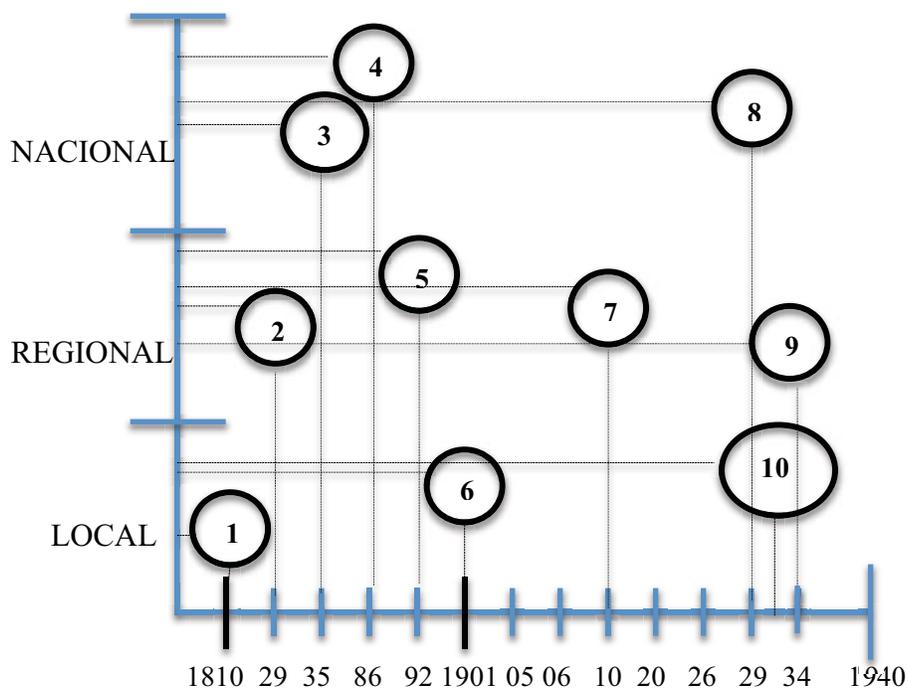
⁴⁸ Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2012.

se da entorno al volumen. Herrera comenta: “en las *moñas*, al tambor lo están reemplazando por el *redoblante* de *banda*, porque es más liviano y se escucha más. Mira, a mi no me llaman casi, porque sólo sé tocar *gaita* y *guache*, porque en las *moñas* no se usa el *macho*, la *gaita* es sólo para alternar, la *gaita* se opaca”⁴⁹.

Cortes temporales de la música de gaita: local-regional-nacional

Veamos finalmente a través de esquemas los cortes temporales de la gaita en 3 ámbitos: local, regional y nacional. Los datos que hacen referencia a un proceso más amplio que permite observar el actual sistema de gaita larga en un marco regional - nacional. A continuación se verá un esquema que señala con números algunos puntos críticos del proceso histórico de la música en Colombia.

1. Desde 1810 hasta la década de 1930:

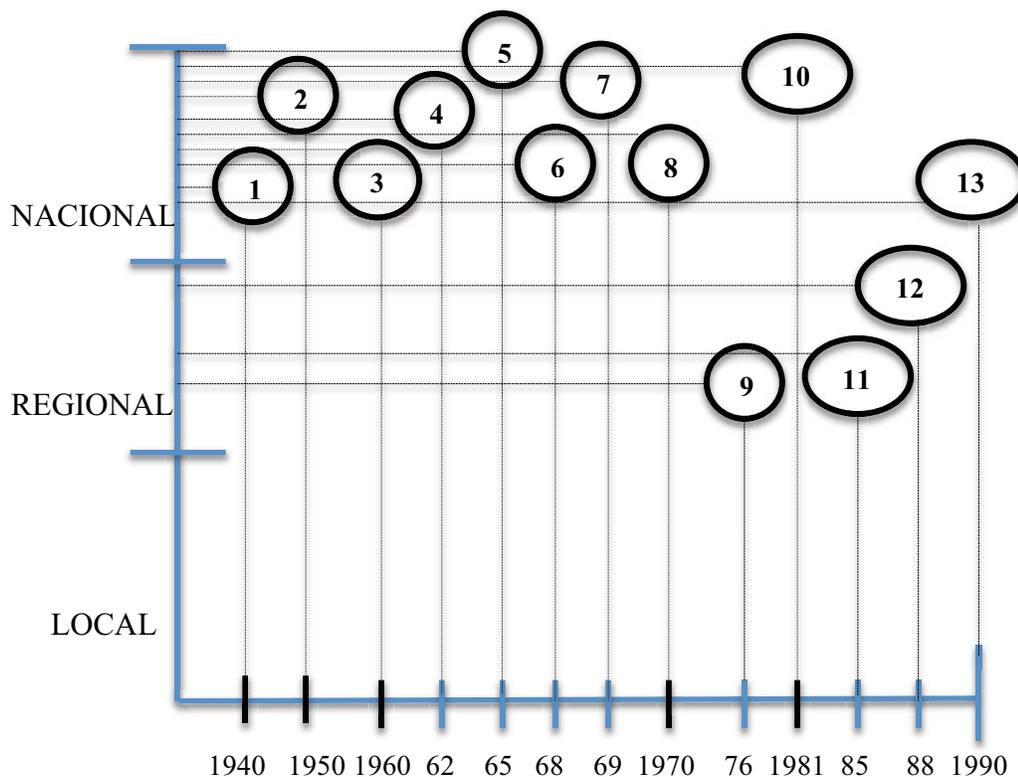


⁴⁹ *Idem.*

1. En el ámbito local se encuentra el primer dato que menciona la música de gaitas en la remembranza hacia el periodo histórico en Colombia denominado la “patria boba”.
2. Se encuentran diversas descripciones de viajeros sobre el conjunto de gaitas a partir de 1829.
3. Aproximadamente en 1835 emergen las denominadas “canciones patrióticas” como parte de una influencia foránea en las guerras de independencia. Esto se dará de manera aproximada entre 1835-1906
4. En 1886 a nivel nacional se erige la carta política nacional que dará vida la constitución colombiana. Esta constitución durará hasta 1991 fecha en que es derogada. En esa misma fecha se marca para esta tesis el primer registro de un gaitero con nombre propio José Ángel Tovar, del municipio de Ovejas.
5. En el ámbito regional se registra el primer dato en donde la música de gaitas toca en un evento patrocinado por el Estado. José Ángel Tovar gaitero ovejas va a Cartagena invitado por el alcalde a tocar a las fiestas del once de noviembre en Cartagena.
6. En el ámbito local a partir de 1901 se registra el nacimiento de los considerados hoy día viejos gaiteros en San Jacinto. (1901: Mañe Cerpa; 1905: Juan Lara; 1912: “Toño Fernández”; 1916: Pedro Noláscó Mejía; 1919: Eliecer Mejía; 1930: Antonio García; 1931: “Juan Chuchita”; 1933: Nicolás Hernández).
7. En 1910 se registra una de las primeras fotografías de gaiteros en Cartagena. En este mismo año llega el musicólogo Emirto De Lima a la ciudad de Barranquilla. Interesado en el folclor de la costa Atlántica registra los primeros datos etnográficos. En este mismo año a nivel nacional se funda el conservatorio nacional Guillermo Holguín en la ciudad de Bogotá (capital de Colombia). Asimismo en el periodo comprendido entre 1910 y 1920 se abona lo que en el momento se podría llamar lo nacional a través a través de la música andina colombiana (Bambucos-pasillos).
8. Para 1929 se dará inicio a nivel nacional al surgimiento de la radiofonía en Colombia. Desde 1934 -1940 se llevará a cabo la consolidación comercial. Para 1936 se reporta el primer congreso nacional de música en la ciudad de Ibagué.
9. Se funda en 1934 la primera marca discográfica de Colombia llamada Discos Fuentes.

10. Se da inicio aproximado a lo que hoy se conoce como el grupo musical *Los gaiteros de San Jacinto*.

2. Desde la década del 1930 hasta la década del 90:

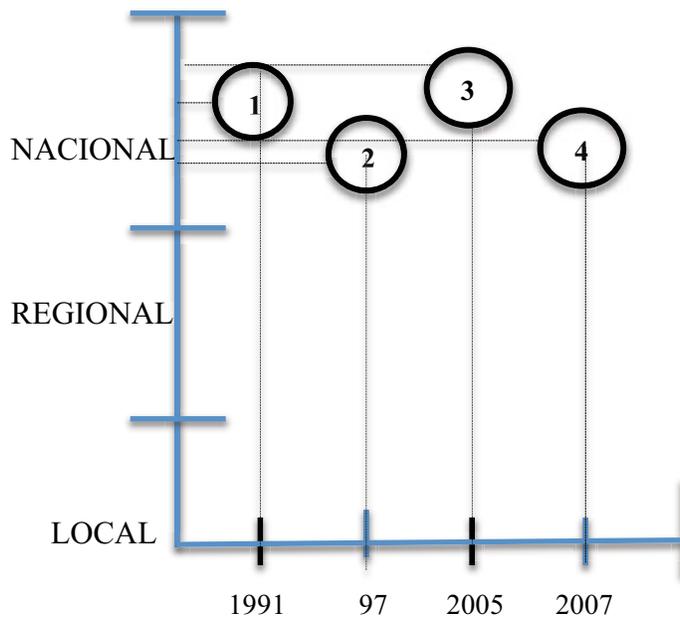


1. Para 1940 las estaciones de radio ya tienen una consolidación comercial. De 1940 al 50 la industria discográfica da comienzo a la búsqueda de audiencias creando estrategias para cautivar oyentes. En este mismo periodo la cumbia es reinterpretada y estilizada por las grandes orquestas para entrar en el mercado musical del interior del país. Bermúdez lo plantea como el paradigma de la música "caliente" o bailable encarnado por Lucho Bermúdez. También en este momento Manuel y Delia Zapata Olivella dan inicio a la promoción de la cultura costeña.
2. Entre los años 1943 y 1950 se da inicio a las investigaciones sobre folclor de los hermanos Zapata Olivella sacando a la luz la idea de la trietnicidad. Ya para el año de 1954 gracias a la invitación de Delia y Manuel, el grupo *Los Gaiteros de San Jacinto* viaja haciendo giras a nivel nacional e internacional. Integrándose al

ballet folclórico de Colombia. Y para 1958 Graba en París. Curiosamente entre los 50s y 70s años de mayor popularidad en el grupo *Los Gaiteros de San Jacinto*, la música de gaita a nivel local según Bermúdez “casi desaparece”. Es importante resaltar que los años 1948 y 50s en Colombia este periodo es reconocido como “La violencia”.

3. Los años sesenta sirvieron para la asimilación lenta del rock (Bermúdez) A partir de este año se incrementa el consumo musical en Colombia.
4. En 1962 se reivindica la cumbia como la “síntesis musical de la Nación”.
5. En 1965 el etnomusicólogo estadounidense George List registra las primeras grabaciones de la música de la costa Atlántica colombiana.
6. En 1968 el grupo *Los Gaiteros de San Jacinto* viajan a México en el marco de los juegos Olímpicos.
7. Para 1969 Se registra la primera grabación comercial en Colombia realizada por la CBS del grupo *Los Gaiteros de San Jacinto*.
8. Ya para 1970 en Colombia se consolidan los monopolios de los medios divididas en dos: Caracol Radio, RCN radio. Para 1972 en el marco del primer encuentro latinoamericano de folclor el grupo *Los Gaiteros de San Jacinto* tocan en el teatro Tobón Uribe.
9. En 1976 se registra uno de los primeros festivales regionales. El festival de la cumbia en el Banco Magdalena.
10. En 1981 el *Los Gaiteros de San Jacinto* se presenta en uno de los auditorios más representativos de la élite colombiana el auditorio central León de Greiff escenario propio para la llamada “música culta”.
11. Ya para 1985 se realiza en el ámbito regional el primer festival nacional de gaitas en Ovejas Sucre.
12. En 1988 Se lleva a cabo el primer festival de gaitas en San Jacinto Bolívar.
13. Y para 1990 tenemos el auge de Carlos Vives con el renacimiento del vallenato. Marcándose con esto un estilo música latino en la industria musical latinoamericana en Miami.

3. De la década de 1990 hasta nuestros días:



1. Para 1991 se aprueba una nueva constitución Colombiana, la cual reconoce a la nación como un país multicultural y pluriétnico. La música se une al proceso de globalización
2. 1997 se crea el Ministerio de Cultura. Institución a cargo de dar soporte político a la cultura. En este mismo año se acoge Ley General de Cultura, que incluye como parte del patrimonio cultural las manifestaciones de cultura inmaterial.
3. 2005 Se lleva a cabo la primera edición del Festival BAT de la “nueva música colombiana”⁵⁰.
4. En el 2007 El dueto vallenato *Los Hermanos Zuleta* ganan el Grammy Latino Junto con el grupo musical *Los gaiteros de San Jacinto*.

En suma, como se pudo observar en los esquemas anteriores y a lo largo del capítulo, la transformación de la gaita coincide con procesos históricos nacionales,

⁵⁰ Según Santamaría “es un término que se ha venido usando desde hace unos años para referirse a una marcada tendencia entre los músicos jóvenes por recuperar y reinterpretar las músicas locales”. Santamaría, Carolina “La ‘Nueva Música Colombiana’: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music”. En: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/CarolinaSantamaria.pdf> [consultado el 16 de septiembre de 2012].

regionales y locales significativos.

Los cambios de la música de gaita hoy día tiene que ver con una serie de procesos diversos entre los más sobresalientes: la construcción de un estado nación y con ello la búsqueda de “lo nacional” “lo folclórico” a través de las instituciones publicas y privadas. La globalización, la migración, la incursión a nivel nacional, regional y local del capital, los *mass media* y la industria discográfica, entre otras. Cada uno de estos procesos históricos influyeron de manera particular en la transformación sistémica musical de la gaita larga.

A través de la práctica musical de *gaita larga* percibimos los procesos y las transformaciones no sólo de una comunidad sino de una región y un país. Se constituye así, el estudio del sistema como una herramienta heurística que permite indagar la memoria de una práctica musical. Así, tener una visión de la música a través del estudio de fenómenos multifactoriales en diferentes sistemas y tiempos vislumbra una nueva manera de escuchar el mundo.

CONCLUSIONES

Viajar en el sistema musical de gaita larga a través del discurso entre lo antiguo y lo moderno activa diversos significados que resumen una percepción de estar en el mundo como músicos. Conceptos cuyo significado puede variar en diferentes grados, en conjunto ayudan a establecer parajes en común, visiones compartidas y una percepción más amplia de esta práctica musical. Estos lugares, en ocasiones comunes o distantes, resumen una situación social amplia y compleja de la comunidad gaitera. Visitarlos reitera su vigencia y preponderancia.

La representación de lo antiguo y lo moderno nos sugiere entonces un tipo de sociodrama que permite a los sanjacinteros representar su historia. En particular los sucesos significativos para ellos. En este sentido, las categorías asociadas a la gaita larga posibilitan observar el pasado significativo dando cuenta de la importancia de esta práctica musical para la comunidad. Lo antiguo y lo moderno se perciben como un efecto de metonimia. Con el discurso reiterativo de los músicos frente a la distinción de lo antiguo y lo moderno se activa toda la historia del sistema musical, es decir son palabras activadoras de significado. El todo por la parte.

Las cualidades asociadas a los conceptos de antiguo-moderno remarcan estereotipos que homogeneizan la música de gaita. De tal suerte que se vuelve un símbolo de cultura nacional. La sociedad de consumo cultural a través de sus tres raíces *indígena-negro-español* glorifica la gaita por el gusto y por el exotismo cultural actual. Los festivales y concursos promovidos por la cultura nacional proyectan la música gaitas como un espectáculo. Se ponen de manifiesto así dos sistemas musicales en contacto: el antiguo y el moderno que generan una percepción particular de los músicos acerca de los procesos de transformación en sus prácticas musicales. En la actualidad, la música de gaita larga se ha constituido

en un estandarte simbólico que prevalece en las representaciones de lo antiguo y moderno. El sistema de gaita en San Jacinto hace visible un desuso en las prácticas musicales, entre ellas: las ocasiones de ejecución, la dirección de sentido de la música, las posibles combinatorias de instrumentos, ritmos y melodías para el conjunto musical, por mencionar algunos ejemplos.

En la actualidad algunos elementos de la cultura de gaitas se constituyen en símbolos de identidad nacional. Lo anterior le ha dado ‘popularidad’ a la gaita a nivel nacional e internacional como música “tradicional colombiana”. El reciente *grammy latino* del grupo musical *Los Gaiteros de San Jacinto* generó más apertura en las nuevas generaciones, las cuales, se han apropiado de la gaita para vincularla a diversos géneros y formatos musicales. La música de gaitas ha trascendido su frontera local y nacional. En diversos países como Argentina, México, Chile existen grupos musicales que se apropian de la sonoridad gaitera. De igual forma, se ha incrementado la adopción de la gaita en el interior colombiano debido a la migración de músicos costeños, a la ‘popularidad’ de las músicas tradicionales, al aumento de grupos *fusión* en las ciudades y a las políticas de gestión cultural, entre otras. A través de esta apertura los músicos locales han visto la posibilidad de negociar sus identidades para generar recursos económicos dentro del actual “turismo cultural”. Este último patrocinado por las entidades privadas y gubernamentales de Colombia. Un turismo, que si bien les ha dado reconocimiento y algunas ganancias económicas que les permite a los músicos gaiteros sobrellevar el diario vivir, no compensa el capital simbólico que constituye la música de gaita en la actualidad.

Ahora bien, el aprendizaje de la cultura musical de la gaita se ha trastocado gracias a la transformación de los modos de transmisión de la música. *El sensorium* de percepción sonora ha sido alterado. La inculcación de los códigos de la música de gaita resulta producto de la hibridación de varios universos mediáticos, institucionales, estatales entre otros. Las experiencias individuales y colectivas

actuales impiden el aprendizaje denominado “antiguo” en la música de gaita. Los músicos y las comunidades están expuestos a las filtraciones externas. Por tanto están en permanente contacto con entidades diversas que transforman el saber-hacer. Hoy día la profesionalización de los músicos de gaita se ha acelerado. Esto ha generado un desarraigo de sus actividades laborales. Un ejemplo claro de este fenómeno son los viejos gaiteros. Ellos eran trabajadores de la tierra, campesinos agricultores que tocaban en tiempos de ocio. Hoy día son artistas de fama nacional e internacional. Las instituciones culturales junto con el estado están promocionando la institucionalización del aprendizaje de gaita. Con ello se da la apropiación de un saber-hacer pero a la vez se genera un desplazamiento y despojo de este mismo en las comunidades. Pero el cambio, a su vez, abre nuevas estrategias, textos nuevos según Lotman. Las tecnologías han influido en la transformación de la música de gaita. La creación de nuevos espacios de circulación, socialización y distribución como YouTube y Facebook abren caminos que utilizan redes. Se atisba un nuevo modo de socialización de la música de gaita. Los músicos son agentes que se resisten ante la homogenización de su propio aprendizaje funcionan con creatividad ante los mensajes externos.

El sistema musical de gaita local evidencia el contacto con un sistema nuevo. Este diálogo se observa gracias a:

1. La desestructuración de las redes cognitivas y esquemas compartidos de la comunidad.
2. La negociación en diversos ámbitos: ocasiones musicales, creación de los sones, fabricación y aprendizaje de los músicos de gaita frente al impacto de los *mass media*, la industria discográfica, el estado y las diversas instituciones culturales.
3. La resistencia de los músicos de gaita y la comunidad local. Las relaciones de poder son evidentes en la cultura de gaitas. Los intérpretes y pobladores vulnerables al impacto de los *mass media*, instituciones culturales,

festivales y estado mantienen comportamientos y discursos ocultos . Así los sanjacinteros evidencian su carácter actual silente.

4. La apropiación de la música de gaitas como un bien cultural por parte de los actores en juego, los *mass media*, la industria discográfica, el estado y las diversas instituciones culturales, los músicos y las comunidades.
5. La legitimación y marginación de los músicos. Los intérpretes de gaita legitiman lo antiguo, en tanto que comparten el complejo simbólico cultural. Esta legitimación a su vez produce tensión constante entre los dos sistemas: antiguo y moderno. El discurso de legitimidad estética y regionalista les permite a los músicos generar una *acción colectiva*. Al legitimar se margina. Al legitimar lo antiguo sobre lo moderno se instituyen mecanismos de poder. La marginación se observa mediante la represión de conductas, indiferencia, exclusión y hasta la misma automarginación en los diferentes actores en juego.
6. La vivencia musical entre fronteras: lo local y lo global, lo regional y lo nacional, y ahora lo nacional e internacional.

El sistema como herramienta heurística para el análisis de las diversas culturas musicales de la costa Atlántica¹ permite, a través de una primera revisión, suponer la similitud entre el proceso discursivo de lo antiguo y lo moderno. Se extiende aquí una invitación a la elaboración de nuevas investigaciones de rigor que permitan corroborar este postulado. La semejanza y la diferencia entre el conjunto de sistemas genera significados. Los sistemas están intrínsecamente conectados con historias y procesos sociales, políticos, económicos y culturales comunes. La mirada en diversas escalas de estas culturas musicales abre caminos hacia la comprensión de los procesos históricos de nuestro país. Si bien cada cultura

¹ Recordemos que las culturas musicales de la costa Atlántica se conforman de los siguientes conjuntos: gaita larga (GL), caña e' millo o pito atavesao (PA), gaita corta (GC), banda (B), vallenato (V), sexteto (S), arco musical (AM), cantos (C), bailes cantados (BC), hojita de limón (HL) y papayera (P).

musical tiene sus particularidades, el conjunto de sistemas nos plantea un panorama común.

La travesía apenas comienza y en el horizonte se reitera el *continuum* antiguo – moderno en la música de gaitas. El *continuum* semiótico continua “para pensar al otro y pensarse a sí mismo”². Elementos semánticos que permiten captar el nuevo sentido de sus prácticas musicales, de dar ubicación a sus prácticas musicales ante una situación que glorifica a los músicos al mismo tiempo que los excluye. De ubicarse en un lugar ante esta esquizofrénica situación.

A través de la pregunta ¿qué se expresa en lo antiguo de la música gaita en San Jacinto? Debo responder: una región de venas abiertas³. La transformación del sistema de gaita se ha dado en gran medida por un contacto externo al sistema. Existe una apropiación y dirección del cambio hacia una lógica mercantil. Se expropia y se coloniza simbólicamente. Se despoja y saquea. Diría el San Jacintero Raul Gómez Alandete “*Estamos viviendo de los muertos*”. Lo moderno sólo vive de lo antiguo. Requiere de su construcción y su idealización como pasado glorioso para legitimarse desde esa otredad que paradójicamente va quedando en la marginalidad. Asimismo, lo antiguo vive de lo moderno, en tanto que los músicos modernos contribuyen a gestionar la “visibilidad de lo antiguo”, el “rescate de lo tradicional”, etc. Los modernos proponen intersecciones entre diversas culturas musicales ampliando y promoviendo la música de gaita en geografías y músicas variadas. Se generan así filiaciones estéticas diversas que posibilitan el intercambio. Los jóvenes a través de las representaciones que se construyen sobre lo antiguo moldean el pasado adecuándolo a su presente. De esta manera tanto lo moderno como lo antiguo viven uno del otro.

² Tomado de Camacho, Gonzalo “*La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca*”, en Pérez, Ana Bella, *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, pp. 166-180, 2007.

³ Parafraseando a Eduardo Galeano. Galeano, Eduardo *Las venas abiertas de América Latina*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Siglo XXI, 2004.

El sistema antiguo también habla de la nostalgia sanjancintera frente a lo que hoy ya no existe y que gota a gota de una u otra manera, se ha desvanecido y transformado. Que si bien el sistema de gaita ya no es “lo que era antes”, según los músicos gaiteros y la comunidad local, continúa vigente. Como dice Galeano la memoria también es subversiva⁴. Y en palabras del gaitero sanjacintero Antonio García: “*La gaita mueve a todo el mundo*” no sólo en diversos espacios geográficos sino temporales. Una gran familia que se construye en la diversidad. A nivel musical, social, territorial y temporal. Esta variedad le permite al sistema musical de gaita larga abrirse al futuro en un sistema transformado. Un sistema que se da entre lo antiguo - moderno y que a partir de las trayectorias de vida de los actores y las historias individuales deja impresa la historia de esta práctica musical.

También se percibe a través de los datos recopilados para esta tesis, la invención de lo antiguo en la música de gaita. Creación hecha a partir de la experiencia individual y colectiva de los músicos, las instituciones (públicas y privadas) y el estado. Todos se cohesionan con fines comunes: legitimar, marginar, construir, deconstruir, apropiarse, marginarse, inculcar, sociabilizar, etc., un conjunto de convenciones en torno al sistema musical de gaita larga.

Observando las transformaciones de la gaita larga se establecieron relaciones entre los cambios sociales, económicos, políticos y culturales. Los procesos se encuentran unidos. Por tanto el análisis específico del fenómeno musical brindó la posibilidad de ampliar el panorama para vincular lo musical con otros procesos. Con lo anterior se reitera que la música se constituye en una manera de observar y de escuchar el mundo.

⁴ Tomado de: *Ibidem*: 233.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA

Abadía, Guillermo *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá: Editorial Banco popular, cuarta edición, volumen 112, 1983.

Abric, Jean-Claude *Prácticas sociales y representaciones*, México: Ediciones Coyoacán, 2001.

Alcántara, Álvaro “*Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’ tras...pero más mejor*”, en Híjar, Fernando, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/DGCP, pp. 237-249, 2009.

Acosta, Martiniano “*Enrique Arias: un hombre que pretende ser eterno*”, *Periódico Heraldillo Dominical*, Barranquilla, 22 de octubre, 1995.

Alegre, Lizette *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la huasteca potosina*, Tesis de licenciatura ENM-UNAM, México: UNAM, 2004.

----- *Viento arremolinado: el toro encalado y la flauta de mirlitón entre los nahuas de la huasteca hidalguense*, Tesis de maestría, Universidad UNAM, México. 2008.

Arom, Simha “*Modelización y modelos en las músicas de Tradición oral*”, en: Francisco, Cruces, *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trota, pp. 203-232, 2001.

Attali, Jacques *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, Madrid: Editorial Siglo XXI, 1995.

Bahamón, Marcela *A BULLA NA CIDADE. Uma etnografia da apropriação do bullerengue por músicos da cidade de Bogotá*, Florianópolis, dissertação apresentada como requisito parcial para o Mestrado em Antropologia Social, Centro de filosofía y ciencias humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

Balandier, Georges, *Le détour. Pouvoir et modernité*, París: Fondation d'Hautvillers, 1985.

Barley, Nigel *El antropólogo inocente*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1983.

Béhague, Gerard “*Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical*”, en Chamorro, Arturo, *Sabiduría Popular*, México: Editorial Colegio de Michoacán, pp. 93-100, 1997.

Belá Bartók *Escritos sobre música popular*, Madrid: Editorial Siglo XXI, sexta edición, 2006.

Bell, Daniel *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México: Editorial Alianza, 1994.

Bermúdez, Egberto *Los instrumentos musicales en Colombia*, Bogotá: Editorial Universidad nacional de Colombia, Colección popular, 1985.

----- “*Los bajeros de la montaña. La acabación del mundo: música de gaitas de los Montes de María (Bolívar)*”, Colección ‘Oyendo el Caribe’, Vol. 2o., Bogotá: Editora Observatorio del Caribe Colombiano (Cartagena)/ La Fundación de Música, 2006.

----- “*Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica*” en: <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/musafro.pdf> [consultado el 16 de septiembre de 2012].

Bertoglio, Johansen *Introducción a la teoría general de sistemas*, México: Editorial Limusa, 1997.

Bourdieu, Pierre *Sociología y Cultura*, México: Editorial Grijalbo Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1990.

----- “*Les trois états du capital culturel*”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 30, pp. 3-6, 1979.

----- “*Le capital social*”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 31, pp. 2-3, 1980.

----- *Choses dites*, París: Ed. de Minuit, 1987.

Latour, Bruno *Nunca fuimos modernos*, Buenos Aires: Editorial Siglo veintiuno, 2007.

Buelvas, Hugo “*Folclor en el festival del porro*”, *Periódico Diario el caribe*, regionales, Cartagena, 29 de junio, 1989.

Bustillo, Alfredo *Monografía del municipio de San Jacinto*, trabajo realizado para la biblioteca pública del municipio de San Jacinto, San Jacinto: Alcaldía municipal, 1970.

Camacho, Gonzalo “*El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla*”, en Jáuregui, Jesús; María Olavarría; Víctor Franco, *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, México: UAM-Ediciones de la Casa Chata, pp. 499-517, 1996.

----- “*Hacia una traducción de las culturas musicales: Una reflexión desde la Etnomusicología*”, México, *Publicación de la escuela de traducción de la Universidad Intercontinental*, año 9, núm.16, primavera-verano, 2001.

----- “*El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca*”, en López, Gustavo, *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2006.

----- “*La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca*”, en Pérez, Ana Bella, *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, pp. 166-180, 2007.

----- “*Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal*” en Híjar, Fernando, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/DGCP, pp. 25-38, 2009.

----- *Canarios: Sones del maíz*, en prensa, S/F.

Camacho Gonzalo y Kristina Tiedje “*La música de arpa entre los nahuas: Simbolismo y aspectos performativos*”, en *Anales de Antropología UNAM/IIA*, Vol, 39-II, México: Universidad Autónoma de México, pp. 119-150, 2005.

Camacho Gonzalo y Susana González *Reflexiones sobre semiología musical*, México: Universidad Autónoma de México, 2011.

Campuzano, Juliana *Museo Etnoarqueológico Montes de María. Un museo regional y comunitario en San Jacinto-Bolívar, Colombia*, Tesis de maestría, España: Universidad de Cádiz, 2010.

Candela, Mariano “*Nación y música costeña, algunas tensiones en el siglo XX*”, *Revista huellas*, No 67 y 68, Barranquilla: Uninorte, pp. 12-17, 2003.

Carbó, Guillermo *Tambora II musica tradicional momposina: cantos tradicionales en los Altos del Rosario, Hatillo de Loba y San Martín de Loba*, Colombia: derechos fonográficos Tambora-Yai Records, 2005.

Carvajal, Libardo “*Carreras de caballo, fiesta tradicionales de mi pueblo*”, *Revista XII feria artesanal*, San Jacinto: VI festival autóctono de gaitas “Toño Fernández, Nolasco Mejía y Mañe Mendoza” II encuentro de danzas folclóricas de la costa Atlántica “Abel Viana Reyes”, 1996.

Convers, Leonor y Juan Sebastián Ochoa *Gaiteros y tamboleros. Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

De Lima, Emirto *Folklore colombiano*, Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 1942.

----- “*Las riñas de gallos en la Costa Atlántica colombiana*”, en: http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/rev_folklore_2_1947_art6.pdf [consultado el 3 de abril de 2012].

Earle, Jhon “*Reseña de pascua*”, *Periódico Ecos de la Montaña*, Año 5, serie 14, enero 6, Carmen (B), Colombia, 1918.

Escobar, Luis “*La mezcla de indio y negro*” en *La música de Cartagena de Indias*, Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/musica/muscar/mezcla.htm> [consultado el 6 de marzo de 2012].

----- *La música precolombina*, Editorial fundación universidad central, intergráficas, Bogotá: Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, 1985. En: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec15.htm> [consultado el 6 de marzo de 2012].

Fayad, Vanessa *Imaginario costeños en Bogotá: la región Caribe vivida desde la capital*, Tesis de licenciatura, Facultad de comunicación y lenguaje, Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, Colombia, 2008.

Fernández, Laura *Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) - Pita e Medio (San Onofre) - Sahagún (Córdoba)*, 2005.

----- *Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) – San Jacinto (Bolívar) - Pita e Medio (San Onofre) – Islas del Rosario (Cartagena)*, 2008.

----- *Catálogo de trabajo de campo, realizado en Ovejas (Sucre) – San Jacinto (Bolívar) - Pita e Medio (San Onofre) – Islas del Rosario (Cartagena)*, 2009

----- *Guía de iniciación a la gaita hembra*, Tesis de licenciatura, Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, 2009a.

----- *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2011.

----- *Catálogo de trabajo de campo, realizado en San Jacinto (Bolívar)*, 2012.

----- “*Colecciones de música colombiana ‘George List’: 1964, 1965, 1968*”, *Revista A contratiempo*, No 19, sesión Nuevas Manos, Bogotá, Colombia, 2012a.

En: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=39295>
[Consultado el 13 de septiembre de 2012].

----- *Catálogo de entrevistas, realizado en Facebook, 2012b.*

Franco, Carlos “*Bailes cantados de la costa Atlántica*”, *Nueva revista colombiana de folclor*, núm. 2, Vol. 1, Bogotá, Colombia, 1987.

Galeano, Eduardo *Las venas abiertas de América Latina*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Siglo XXI, 2004.

Garzón, Lucía “*Gaitas y tambores de San Jacinto*”, *Nueva Revista colombiana de folclor*, núm. 2, vol 1, Bogotá, 1987.

----- “*Mañe MendozaGaitero*”, *Revista A Contratiempo* en: http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/files/ediciones/revista-1/pdf/Rev1_16_Mane%20Mendoza,%20gaitero.pdf consultado el 24 de marzo de 2012.

----- “*El hoy de una tradición. Los festivales de gaita en la costa atlántica colombiana*”, *Revista A contratiempo*, núm7, pp. 83,90, Bogotá, 1990.

Geertz, C “*Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali*”, en *la interpretación de las culturas*, Barcelona: Editorial Gedisa, pp. 339-372, 2001.

Giménez, Gilberto “*Territorio, cultura e identidades: la región socio-cultural*” en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, *Revista Época II*, Vol. V, Núm.9, Colima, pp. 25-57, 1999.

----- “*La cultura popular: problemática y líneas de investigación*”, 2004, en:

<http://trabajaen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/La%20cultura%20popular%20Problem%20tica%20y%20I%20EDneas%20de%20investigaci%20n.PDF>
[consultado el 20 de mayo de 2012].

----- “*La frontera norte como representación y referente cultural de México*”, *Revista electrónica de ciencias sociales*, núm. 3, Año 2, Septiembre, México, 2007.

----- “*La cultura como identidad y la identidad como cultura*”, Conferencia desarrollada en el instituto de investigaciones sociales de la UNAM en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> [consultado el 2 de septiembre de 2012].

----- “*La sociología de Pierre Bourdieu*”. Conferencia desarrollada en el instituto de investigaciones sociales de la UNAM en: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf> [consultado el 2 de septiembre de 2012].

----- “*Cultura política e identidad*”, capítulo VII. Tomado de: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/culteident.pdf> [consultado el 16 de septiembre de 2012].

Gil, Numas *Mochuelos cantores de los Montes de María la Alta II: Toño Fernández, la pluma en el aire*, Bogotá: Editorial Kimpres Ltda, 2005.

Gutiérrez, Edgar y Elisabeth Cunnin *Fiestas y carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades*, Medellín: Carreta editores E.U, 2006.

Havelock, Eric *La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1996.

Hobsbawm, Eric *La invención de la tradición*, Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

Hernández, Oscar *Músicos blanco, sonidos negros: trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá*, Tesis de maestría, Facultad de ciencias sociales, Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, 2009.

Huertas, Manuel “*!Ya vista María de los Reyes!: entrevista en chuana*”, en: *La gaita de la América indígena*, Ovejas: Editorial Festival Nacional de gaitas “Francisco Llirene”, primera edición, pp.79-88, 2009.

Jakobson, Roman *Ensayos de poética*, México: Editorial Fondo de cultura económica, 1977.

----- *El arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México: Editorial Fondo de cultura económica, 1992.

Jáuregui, Jesús *El mariachi como elemento de un sistema folklórico*, en Jáuregui, Jesús, *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi- Strauss*, México: Editorial INI/FAL/CEMCA, pp. 93-121, 1986

----- *El mariachi*, México: Editorial Taurus, 2007.

Latour, Bruno *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*, Madrid: Editorial Siglo XXI, 2007.

Lévi- Strauss, Claude *El pensamiento salvaje*, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1964.

----- *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1998.

----- *Antropología estructural*, Barcelona: Editorial Paidós, 1995.

----- *Antropología estructural: Mito, sociedad, humanidades*, México: Ediciones Siglo XXI, 2006.

----- *Tristes trópicos*, Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2006.

----- *Antropología estructural. Mito sociedad humanidades*, Madrid: Editorial Siglo XXI, 2008.

List, George *Catálogo 65-291-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, 1964.

----- *Catálogo 68-063-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, 1965.

----- *Catálogo 69-145-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, 1968.

----- “*El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas*”, *Revista musical chilena*, núm. 123/124, Facultad de ciencias y artes musicales y escénicas, Departamento de música, Universidad de Chile, Chile, 1973.

----- *Cantos Costeños: Folksongs of the atlantic Coastal Region of Colombia*, Indiana University archives of traditional music folklore institute, Bloomington, 1973a.

----- *Music and Poetry in a Colombian Village, A Tri-Cultural Heritage*, Bloomington: Indiana University Press, 1983.

----- *Music and Poetry in a Colombian Village: A tri-cultural Heritage*, Bloomington, Indiana: Indiana University, 1983.

----- “*Two Flutes and a Rattle: The evolution of an Ensemble*”, in *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 1991

----- *Música y poesía de un pueblo colombiano*, Bogotá: Editorial Presencia, 1994.

----- *Curriculum Vitae George List*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, 2005.

Londoño, Alberto *Danzas colombianas*, Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 1998.

López Cano, Rubén “*Favor de no tocar el género’: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*”, 2002 en:

<http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo.html> [consultado el 12 de septiembre de 2012].

López, Adelaida “*Manuel Zapata Olivella: Abridor de caminos*”, documental online, 2007 en: <http://eduman-documentales.com/manuel-zapata-olivella-abridor-de-caminos-espanol-documental-online/> [consultado el 3 de mayo de 2012].

Lotman, Iuri *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, España: Ediciones Cátedra, 1996.

Luna, Jaime “*Culturas populares indígenas: comunalidad y desarrollo*” en: *Culturas populares indígenas: comunalidad y desarrollo*, pp. 335-354, 2004. En: <http://trabajaen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/Comunalidad%20y%20desarrollo.PDF> [consultado el 22 de mayo de 2012].

Montoya, Ancízar *Educación mediática y proyecto de nación Colombia*, informe parcial, Universidad pedagógica nacional, Facultad de Educación, Maestría en Educación, Bogotá, pp. 2-71, 2007. En: http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=Educación+mediática+y+proyecto+de+nación+Colombia&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.javeriana.edu.co%2Fredicom%2Fdocuments%2FAncizar-EducacionmediaticayproyectodenacionenColombia-Final.doc&ei=JZ9WUO6LCfPk2wXh1oGgCg&usg=AFQjCNFY8N4Q40ftAO0_8O9v3QbneTePnA [consultado el 22 de mayo de 2012].

Morales, Jorge “*Algunas consideraciones sobre caracterización de los conjuntos de gaita de la costa Atlántica de Colombia*”, *Revista colombiana de Antropología*, Vol. XXVII, Bogotá, Colombia, 1989.

Ocampo, Javier *Manual del folclor colombiano*, Bogotá: Editores Plaza y Janés, 2011.

Ochoa, Ana María *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá: Editorial Norma, 2003.

Ong, Walter *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1987.

Ortner, Sherry “*Resistance and the Problema of Ethnographic Refusal*”, *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 37, No. 1, Cambridge University Press, 1995.

Oviedo, Jorge “*Matrices musicales de la costa Atlántica colombiana*”, *Revista Aguaita*, Observatorio del Caribe colombiano, Núm 10, Junio, Cartagena, Colombia, 2004.

Reynoso, Cecilia *El proceso creativo de la pirekua: un estudio de caso*, Tesis de

maestría, Universidad UNAM, México, 2011.

Santamaría, Carolina “La ‘Nueva Música Colombiana’: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music”. En: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/CarolinaSantamaria.pdf> [consultado el 16 de septiembre de 2012].

Saussure, Ferdinand *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.

Sarmiento, Urian y Felipe López *Sixto Silgado, Paíto y los gaiteros de punta brava*, CD, Grabado en Isla Grande el 5 de diciembre, Bogotá, Colombia, 2006.

Sarmiento, Urian y Pablo Burgos *Son de gaita*, Documental, Fondo para el desarrollo cinematográfico, Colombia, 2008.

Scott, James *Los dominados y el arte de la resistencia Discursos ocultos*, México: Ed. Era, 2000.

Silva, Renan *Proyecto de investigación Las culturas Populares en Colombia durante la primera mitad del siglo XX*, Departamento de Ciencias Sociales y Centro de Investigaciones, CIDSE de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle y Fundación para la Investigación de la Ciencia y la Tecnología del Banco de la República, Colombia, 2000. En: http://sociohistoria.univalle.edu.co/infinal_cultura.pdf [consultado el 16 de septiembre de 2012].

Speiser, Ellen y Julio León *Los gaiteros de San Jacinto- Gaitero Music*, University of California Extension Center for Media and Independent Learning, film arts fundation of San Francisco, 2003.

Taylor, Donald *The music of some indian tribes of Colombia*, London: Ed. The British Institute of Recorded Sound, 1972.

Triana, Gloria *Serie Yuruparí*, Bogotá: copia realizada por el Patrimonio filmico colombiano, 1983.

-----*Tierra de gaitas, Serie Aluna*, Colombia: Colcultura, 1989.

Valencia, Victoriano *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*, Bogotá: Editorial Ministerio de cultura, primera edición, 2004.

Villamil, Jéssica “ *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*, No 18, pp. 129 -142, Bogotá, Colombia, 2009.

Yúdice, George *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

Periódicos

Diario la costa “*Diversiones populares*”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm. 63, año II, sábado 6 de enero, República de Colombia, Cartagena, 1917.

----- “*Reseña de las fiestas de San Bernando*”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm. 98, año II, viernes 30 de marzo, República de Colombia, Cartagena, 1917.

----- “*De las fiestas*”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm. 564, año III, viernes 27 de diciembre, República de Colombia, Cartagena, 1918.

----- “*Los fandangos*”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm.840, año III, sábado 29 de noviembre, República de Colombia, Cartagena, 1919.

----- “*Calles vestidas*”, *Periódico Diario la costa*, edición de la tarde, Núm.872, año IV, sábado 27 de diciembre, República de Colombia, Cartagena, 1919.

----- “*El trayecto del carnaval*”, *Revista Dominical Diario la costa*, febrero 10, p.18, Cartagena, 1985.

Ecos de la montaña “*Fiesta del Once*”, *Periódico ecos de la montaña*, Año V, núm.105, octubre 11, Carmen (B), 1918.

----- “*12 de noviembre*”, *Periódico ecos de la montaña*, Año VIII, Núm. 156, noviembre 12, Carmen (B), 1921.

----- “*Dos fechas patrias*”, *Periódico ecos de la montaña*, Año VIII, Núm. 188, noviembre 26, Carmen (B), 1922.

Periódico el Heraldo [fotografía grupo 2 arco de boca], *Periódico el Heraldo*, Miércoles 22 de Marzo, 1996

Periódico el Caribe [Grupo 1 arco de boca], *Periódico el Caribe*, suplemento del Caribe, 25 de abril, p. 23, 1983.

Referencias de internet

http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/rev_folklore_2_1947_art6.pdf [consultado el 3 de abril de 2012].

www.youblisher.com/p/154210-Reglamento-del-Festival-2011/ [consultado el 25 de mayo del 2012].

<http://www.animalpolitico.com/2011/06/la-reina-del-sur-y-los-9-escandalos-que-provoco-en-mexico/> [consultado el 22 de agosto del 2012].

http://190.254.22.44/mapas_de_colombia/IGAC/Oficial_F2004.pdf. [Consultado el 27 de agosto de 2011].

<http://www.accionsocial.gov.co/contenido/contenido.aspx?conID=2982&catID=127>. [Consultado el 27 de agosto de 2011].

http://1.bp.blogspot.com/_r0ZpI_omuy0/THIJ0E3VWnI/AAAAAAAAAAk/vbdK6LLPfXg/s1600/banda%25252026%252520de%252520enero-festival%252520nacional%252520del%252520porro-san%252520pelayo-2004%252520foto15.jpg [consultado el 28 de agosto de 2012].

http://1.bp.blogspot.com/_S2XYZqX83nA/TRKUfIX8ZOI/AAAAAAAAA1U/Ee57KB5prho/s1600/Vallenato%252BNueva%252BOla.jpg [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://manuelzapataolivella.org/pdf/MZO-SuVidayObra.pdf> [Consultado el 29 de agosto de 2012].

<http://www.myspace.com/sextetotabala/photos/44616523#%7B%22ImageId%22%3A44616523%7D> [consultado el 29 de agosto de 2012].

http://www.google.com.mx/imgres?q=sexteto+tabalá&um=1&hl=es&client=safari&sa=N&rls=en&biw=1267&bih=598&tbn=isch&tbnid=EHWZ4XX4Xb6g0M:&imgrefurl=http://www.myspace.com/sextetotabala&docid=Qn-qj8zRM6EWgM&imgurl=http://i147.photobucket.com/albums/r315/champetaman/COLOMBIE_El_Sexteto_Tabala_C_560126.jpg&w=320&h=320&ei=wCRTUpeQHXYE2gXZ74HoDg&zoom=1&iact=rc&dur=6&sig=113259738547016344543&page=1&tbnh=123&tbnw=149&start=0&ndsp=19&ved=1t:429,r:1,s:0,i:73&tx=71&ty=89 [consultado el 14 de septiembre de 2012].

<http://www.google.com.mx/imgres?q=gaiteros+de+san+jacinto+september&um=1&hl=es&client=safari&sa=N&rls=en&biw=1267&bih=601&tbn=isch&tbnid=4Ws5wpZ3WZYWSM:&imgrefurl=http://www.tropicalbass.com/2012/09/los-gaiteros-de-san-jacinto-campo-alegre/&docid=JMQIxloQwDq3KM&imgurl=http://www.tropicalbass.com/wp-content/uploads/2012/09/artworks-000029488567-c91r2t-original.png&w=598&h=532&ei=4KBTULeLCNHuqQHZvoHADw&zoom=1&ia>

[ct=hc&vpx=289&vpy=97&dur=650&hovh=122&hovw=134&tx=111&ty=120&sig=113259738547016344543&page=1&tbnh=122&tbnw=134&start=0&ndsp=18&ved=1t:429,r:7,s:0,i:92](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/colombia/eco1.htm)[consultado el 14 de septiembre de 2012].

http://www.brooklynvegan.com/archives/2012/07/los_gaiteros_de.html[consultado el 14 de septiembre de 2012].

https://sphotos-b.xx.fbcdn.net/hphotos-snc6/252911_10150332924698154_5572418_n.jpg [consultado el 15 de septiembre del 2012].

Biblioteca Luis Ángel Arango

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/colombia/eco1.htm>
[consultado el 15 de agosto de 2012].

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/cdm/tabala/indice.htm>
[consultado el 23 de agosto de 2012].

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec15.htm>
[consultado el 25 de agosto de 2012].

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec15.htm>
[consultado el 5 de septiembre de 2012].

El vallenato.com

<http://www.elvallenato.com/noticias/588/Estos-son-los-principales-artistas-de-la-Nueva-Ola-del-vallenato-.htm> [consultado el 23 de agosto de 2012].

Estética en Negro

<http://esteticaennegro.blogspot.com/2011/12/manuel-zapata-olivella-literato.html>
[Consultado el 11 septiembre de 2011].

<http://esteticaennegro.blogspot.com/2011/12/manuel-zapata-olivella-literato.html>
[consultado el 14 marzo de 2012].

Facebook

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=129122333850557&set=a.129122133850577.25120.100002583748811&type=3&theater> [consultado el 2 de abril de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=129126943850096&set=a.129125947183529.25122.100002583748811&type=3&theater> [consultado el 2 de abril de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?v=10150483532453087&set=t.1394055303&type=3&theater> [consultado el 23 de agosto de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?v=442987879066340> [consultado el 23 de agosto].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3464856385511&set=a.1871946203752.2112171.1394055303&type=3&theater> [consultado el 23 de agosto de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=204050849652447&set=a.204049266319272.52009.100001426010792&type=3&theater> [consultado el 23 de agosto de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3617106590799&set=t.100003132201089&type=3&theater> [consultado el 26 de agosto de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150996613748233&set=at.444565773232.217634.676533232.100001613080133&type=1&theater> [consultado el 27 de agosto de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151125160196170&set=a.10151125154256170.469053.541941169&type=1&theater> ;
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151125155251170&set=a.10151125154256170.469053.541941169&type=1&theater> [consultado el 29 de agosto de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151125156176170&set=a.10151125154256170.469053.541941169&type=1&theater> [consultado el 29 de agosto de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=291138444305853&set=a.151114224974943.40408.100002290995590&type=3;>
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=166850903401275&set=a.151114224>

974943.40408.100002290995590&type=3&theater [consultado el 15 de septiembre de 2012].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=144278499012857&set=a.144277745679599.31389.100002921222793&type=3&theater> [consultado el 15 de septiembre de 2012].

Festival Nacional de Pito Atravesao

<http://festipitomorroa.com/quienes.php> [consultado el 22 de agosto de 2012].

Festival folclórico de la Algarroba

<http://festivalgarroba.blogspot.mx/2010/01/concurso-de-gaita-corta.html>
[consultado el 22 de agosto de 2012].

Fundación BAT

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=563&ids=109>
[consultado el 23 de agosto de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=106&id=25>
[consultado el 29 de agosto de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=108&id=552>
[consultado el 31 de agosto de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=108&id=552>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=582&ids=110>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=110&id=577>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=110&id=583>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=560&ids=108>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=551&ids=108>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=586&ids=110>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=595&ids=111>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=596&ids=111>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=601&ids=111>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=594&ids=111>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=563&ids=109>
[consultado el 13 de septiembre de 2012].

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=548&ids=108>
[consultado el 13 de septiembre].

Gaitazo.com

<http://gaitazo.com/>[consultado el 30 de agosto de 2012].

Instituto Geográfico Agustín Codazzi

http://www.igac.gov.co/wps/portal/igac/raiz/iniciohome/nuestraentidad!/ut/p/c5/dY7NcoIwFEafpQ_g3Ev8wW0wEAJawKpgNh1Qm4mEpEqnoz97bj2fMvzLQ5IeMzWv1rVP9rZ2kAFcvZJBcCwKPIoyJEkW7JLktjgpRAAIIZ1zyeJTU0NaoYiFb90OAJm5IkmuwTD0XAVm1Fn_XsetHgoxnv1WGc3enqthrwvkhBrVfq02R55tinC7KvrHeU9znhrh5eaj_nKcb9kiNuZvJXbhxBV_8ulBMnx5fQBHeY9ed4Ltt8Dyhb38zuvSQ/dl3/d3/L3dDb0EvUU5RTGtBISEvWUZSdndBISEvNI9BSUdPQkIxQTBHRIFFMEILVTJWT0tIMjBBNw!!/ [consultado el 3 febrero de 2012].

Ministerio de Cultura

http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/formatos_pitoatravesaomillo.html [consultado el 22 de agosto de 2012].

http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/resena_pitos.html [consultado el 23 de agosto de 2012].

http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/resena_pitos.html [consultado el 23 de agosto de 2012].

<http://es.scribd.com/doc/24909013/Cartilla-Potos-y-Tambores>;
http://www.lalibreriadelau.com/catalog/product_info.php/products_id/10569
[consultado el 30 de agosto de 2012].

Mi gosadera.com

www.google.com.mx/imgres?q=imagen+conjunto+vallenato&start=164&um=1&hl=es&client=safari&rls=en&biw=1278&bih=601&addh=36&tbnid=Mw2TvlQCyQU8tM:&imgrefurl=http://www.wix.com/vallecumbia/gosadera&docid=gxaKfu9SZFmDYM&imgurl=http://static.wix.com/media/11cde1d9393bd7ce1a00af37ccc6d8cc.wix_mp_256&w=256&h=256&ei=VvWrT_C1IeXW2AXTy42nAg&zoom=1&iact=hc&vpx=657&vpy=106&dur=504&hovh=204&hovw=204&tx=75&ty=85&sig=113259738547016344543&page=8&tbnh=132&tbnw=132&ndsp=24&ved=1t:429,r:21,s:164,i:211 [consultado el 10 mayo 2012].

Musicalafrolatino.com

http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_22q.htm [consulta el 23 de agosto de 2012].

www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_65.htm. [Consultado el 11 septiembre de 2011].

Paco Web

<http://pacoweb.net/Instrumentos/guache.htm> [consultado el 13 de septiembre de 2012].

Parroquia de San Jacinto

<http://parroquiadesanjacintobolivar.blogspot.mx/> [consultado el 2 de abril de 2012].

Río Magdalena. Navegando por una nación

<http://riomagdalena.estacionenlinea.net/items/show/120> [consultado el 23 de agosto de 2012].

Semana.com

<http://www.semana.com/nacion/vuelve-mano-negra/159217-3.aspx> [consultado el 22 de agosto de 2012].

Siglo veinte musical

http://sigloveintemusical.blogspot.mx/2010_09_01_archive.html [consultado el 28 de mayo].

Vimeo

<http://vimeo.com/4080588> [consultado el 23 de agosto de 2012].

<http://vimeo.com/4213334> [consultado el 23 de agosto de 2012].

Viva la radio

<http://www.vivalaradio.co.uk/?p=2263>[consultado el 14 de septiembre de 2012].

Vive nuestro festival nacional del porro

<http://www.vivefestivaldelporro.com/> [consultado el 23 de agosto de 2012].

Youtube

<http://www.youtube.com/watch?v=mIZl4rJ55is> [consultado el 22 de agosto de 2012].

http://www.youtube.com/watch?v=grnPzO9_JBs [consultado el 22 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=xzD1M9BtaZQ> [consultado el 23 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=Lci4qg0MauM> [consultado el 23 de agosto de 2012].

http://www.youtube.com/watch?v=_DOYemta8cw&feature=related [consultado el 23 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=DYTkzMQzn1A&feature=related> [consultado el 23 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=DT2zliZeze0> [consultado el 23 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=MEXL3cfhJjA> [consultado el 23 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=t6-gEbV9Cio&feature=relmfu> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=ViAHpv5Pm-U&feature=related> [consultado el 28 de agosto de 2012].

http://www.youtube.com/watch?v=_DOYemta8cw&feature=related [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=Lci4qg0MauM> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=Ti3dhsJGXfo> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=pY-ZuV9HXqg> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=f5fkIQjtzK4> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=3BJSyYaZ288> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=RdcX5uMYHTY> [consultado el 28 de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=3ZP5pq2B0IU> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=2cxQ7ui-WbA> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=PcU5r4-J-C8> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=ZTV9KBUN65A> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=W40HrutAovM> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=nbuJLlIMxt4&feature=relmfu> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=xBELkgbKN5k> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=uKUMAuv4CGI> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=FgDrAIdIeg4> [consultado el 28 de agosto de 2012].

http://www.youtube.com/watch?v=SGVIAcC7M3k&playnext=1&list=PLBF578608A5023336&feature=results_main [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=kYrRduLC8FY&feature=related> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=CTBjcvKXpHk> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=O2eCxuSe4V4> [consultado el 28 de agosto de 2012].

http://www.youtube.com/watch?v=TJxd5WT9L_g&feature=relmfu [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=Ehv6eK2b3pE> [consultado el 28 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=nh6mxdhDoI4&feature=related> [consultado el 29 de agosto de 2012].

http://www.youtube.com/watch?v=Hyf4A0iR-tQ&playnext=1&list=PL57EB9B811CB19B39&feature=results_video [consultado el 29 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=ViAHpv5Pm-U&feature=related> [consultado el 29 de agosto de 2012].

<http://www.youtube.com/watch?v=EK4cyA9tdbs> [consultado el 4 de septiembre de 2012].

www.youtube.com/watch?v=r6XauqViJlw[consultado el 18 de septiembre]

ANEXO 1

EJEMPLOS DEL CAPÍTULO II :ILUSTRACIONES, AUDIO Y VIDEO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA

2.1. 1 El conjunto de *caña e' millo* o *pito atavesao* (PA)¹:

- Fotos de ocasiones musicales:



Il. 2.1 Caña de millo con otros instrumentos²



Il. 2.2 Grupo de millo en el Festivalito³

¹ Si se desea escuchar el conjunto de millo, se sugiere ir a la siguiente página: http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pitos_tambores/formatos_pitoatravesaomillo.html [consultado el 22 de agosto de 2012].

² Foto facilitada por Jorge Alberto Vesga Quiroga. En una reunión para ver la final de fútbol colombiano.



II. 2.3 Caña de Millo con orquesta tropical⁴



II. 2.4 En el carnaval de Barranquilla⁵

³ Foto facilitada por Jorge Alberto Vesga Quiroga. En el festivalito ruitoqueño de música colombiana.

⁴ Foto facilitada por Jorge Alberto Vesga Quiroga. En la fotografía la orquesta RH, en un programa de televisión en Bogotá en el año 2002. La caña de millo se encuentra de izquierda a derecha, en la primera esquina de la izquierda (persona con chaleco amarillo). Si se desea escuchar la fusión de millo con orquesta se sugiere ver el minuto 3:25 del siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=xzD1M9BtaZQ> [consultado el 23 de agosto de 2012].



II. 2.5 Muestra nacional en Chile⁶

- Ejemplos sonoros de los Ritmos musicales:

Ritmos	Ejemplo
- <i>Cumbia</i>	http://www.youtube.com/watch?v=t6-gEbV9Cio&feature=relmfu [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Puya</i> (<i>Atlanticense</i>)	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Perillero</i>	http://www.youtube.com/watch?v=nj8F37OIu4 [consultado el 23 de septiembre de 2012].
- <i>Chandé</i>	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Porro</i>	http://www.youtube.com/watch?v=ViAHpv5Pm-U&feature=related [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Son corrido</i>	http://www.youtube.com/watch?v=_DOYemta8cw&feature=related [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Bambuquito</i>	http://www.youtube.com/watch?v=Lci4qg0MauM [consultado el 28 de agosto de 2012].

2.1. 2 El sistema de la *gaita corta* (GC)⁷

⁵ Foto facilitada por Jorge Alberto Vesga Quiroga. Carnavales de Barranquilla del año 2010.

⁶ Foto facilitada por Jorge Alberto Vesga Quiroga. Muestra nacional de folclore, Chile, 1999.

- *Fotos de ocasiones musicales:*



Il. 2.8 Gaita corta con orquesta⁸



Il. 2.9 Conjunto de gaita corta en festival⁹

⁷ Si se desea ver un video de este conjunto musical se recomienda ver el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=mIZI4rJ55is> [consultado el 22 de agosto de 2012].

⁸ Tomada de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3464856385511&set=a.1871946203752.2112171.1394055303&type=3&theater> [consultado el 23 de agosto de 2012]. En la foto Elber Manuel Álvarez.

⁹ Tomada de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=204050849652447&set=a.204049266319272.52009.10001426010792&type=3&theater> [consultado el 23 de agosto de 2012].

- Ejemplos sonoros de los Ritmos musicales:

Ritmos	Ejemplo
- <i>Gaita</i>	http://www.youtube.com/watch?v=npA4jvclBdk&feature=relmfu [consultado el 23 de septiembre de 2012].
- <i>Porro</i>	http://vimeo.com/4080588 [consultado el 23 de agosto de 2012].
- <i>Puya</i>	http://vimeo.com/4213334 [consultado el 23 de agosto de 2012].
- <i>Cumbia</i>	http://www.youtube.com/watch?v=jFllUcf_Q4g [consultado el 23 de septiembre de 2012].

2.1. 3 El sistema de las *bandas (B)*

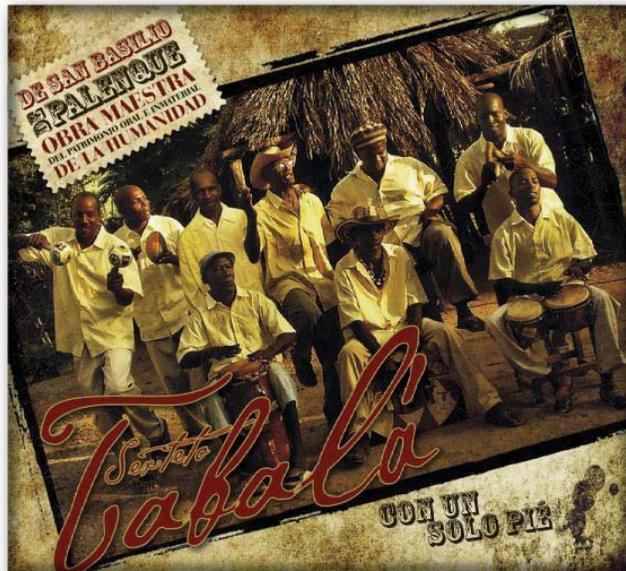
- Ejemplos sonoros de los Ritmos musicales:

Ritmos	Ejemplo
- <i>Fandangos</i>	http://www.youtube.com/watch?v=DYTkzMQzn1A&feature=related [consultado el 23 de agosto de 2012].
- <i>Porros tapaos</i>	http://www.youtube.com/watch?v=DT2zliZeze0 [consultado el 23 de agosto de 2012].
- <i>Porros palitaios</i>	http://www.youtube.com/watch?v=MEXL3cfhJjA [consultado el 23 de agosto de 2012].

2.1. 4 El sistema del *vallenato (V)*

Ritmos	Ejemplo
- <i>paseo</i>	http://www.youtube.com/watch?v=Ti3dhsJGXfo [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>merengue</i>	http://www.youtube.com/watch?v=pY-ZuV9HXqg [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>puya</i>	http://www.youtube.com/watch?v=f5fkIQjtzK4 [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>son</i>	http://www.youtube.com/watch?v=3BJSyYaZ288 [consultado el 28 de agosto de 2012].

2.1. 5 El sistema del *sexteto (S)*



Il. 2.14 Sexteto Tabalá¹⁰

2.1. 6 El conjunto de *Arco musical (AM)* y El conjunto de *hojita de limón (HL)*



Il. 2.16 Grupo 2 Arco Musical¹¹

¹⁰

Tomado

de:

<http://www.myspace.com/sextetotabala/photos/44616523#%7B%22ImageId%22%3A44616523%7D>[consultado el 29 de agosto de 2012].



Il. 2.17 Grupo 1 de arco musical¹²

2.1. 7 El conjunto de los *cantos* (C)

Ritmos	Ejemplo
-canto de vaquería	http://www.youtube.com/watch?v=DgWs3-pp_84 [consultado el 23 de septiembre de 2012].
-canto de zafra agrícola fúnebre	http://www.youtube.com/watch?v=ooBJfMxD7kU [consultado el 23 de septiembre de 2012]. Fernández, 2012 a. “Colecciones de música colombiana “George List”: 1964, 1965, 1968”, Revista Acontratiempo , No 19, Bogotá, Colombia, Audio 1. En: http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=39295 [consultado el 28 de agosto de 2012].
-cantos de velorio	No se encontró ejemplo en internet
-décima	http://www.youtube.com/watch?v=FQ9Y2ytOn3U&feature=related [consultado el 23 de septiembre de 2012].
-cantos de gallo	No se encontró ejemplo en internet

¹¹ Tomado del periódico el Heraldo, miércoles 22 de marzo de 1996.

¹² Tomado del intermedio: suplemento del caribe, 25 de abril de 1983, página 23.

2.1. 8 El conjunto de los *bailes cantados(BC)*

Ritmos	Ejemplo
- <i>Tambora</i>	http://www.youtube.com/watch?v=3ZP5pq2B0IU [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Bullerengue</i>	http://www.youtube.com/watch?v=2cxQ7ui-WbA [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Chandé</i>	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Guacherna</i>	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Son de Negro</i>	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Fandango de lengua</i>	http://www.youtube.com/watch?v=PcU5r4-J-C8 [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Lumbalú</i>	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Berroche</i>	http://www.youtube.com/watch?v=ZTV9KBUN65A [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Guacherna</i>	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Brincao</i>	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Pajarito</i>	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Zambapalo</i>	No se encontró ejemplo en internet
- <i>Mapalé</i>	No se encontró ejemplo en internet

2.1. 9 El conjunto de *papayera* (P)



Il. 2.21 Papayera¹³

¹³

Fotografía tomada de:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151125160196170&set=a.10151125154256170.469>

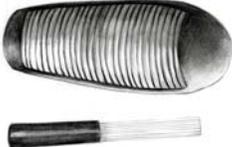
2.1. 10 El conjunto de *gaita larga* (GL)

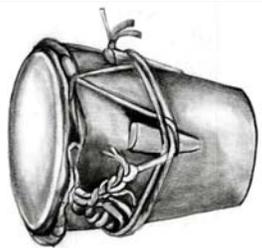
Ritmos	Ejemplo
- <i>Porro</i>	http://www.youtube.com/watch?v=FgDrAIdIeg4 [consultado el 28 de agosto de 2012]; http://www.youtube.com/watch?v=SGVIAcC7M3k&playnext=1&list=PLBF578608A5023336&feature=results_main [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Gaita</i>	http://www.youtube.com/watch?v=kYrRduLC8FY&feature=related [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Cumbia</i>	http://www.youtube.com/watch?v=CTBjcvKXpHk [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Merengue</i>	http://www.youtube.com/watch?v=O2eCxuSe4V4 [consultado el 28 de agosto de 2012].
- <i>Puya</i>	http://www.youtube.com/watch?v=TJxd5WT9L_g&feature=relmfu [consultado el 28 de agosto de 2012].

Instrumentos musicales de todas las prácticas musicales de la costa Atlántica colombiana:

Instrumentos	Más información
 <p>mujer o hombre</p> <p>Voz solista</p>	
 <p>hombres - mujeres</p> <p>Coros</p>	

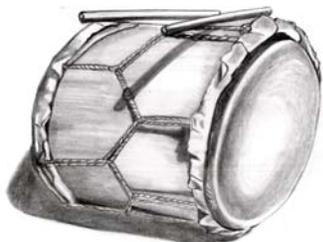
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151125155251170&set=a.10151125154256170.469> ;
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151125156176170&set=a.10151125154256170.469>
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151125155251170&set=a.10151125154256170.469> [consultado el 29 de agosto de 2012].

	<p><i>Palmas</i></p>
	<p><i>Maracas/ Maracones/Maracón</i></p>
	<p><i>Tablitas</i></p>
 <p><i>claves</i></p>	<p>http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=594&ids=111 [consultado el 13 de septiembre de 2012].</p>
 <p><i>Guache</i></p>	<p>http://pacoweb.net/Instrumentos/guache.htm [consultado el 13 de septiembre de 2012].</p>
 <p><i>Guacharaca o güiro</i></p>	<p>http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=595&ids=111 [consultado el 13 de septiembre de 2012].</p> <p>http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=596&ids=111 [consultado el 13 de septiembre de 2012].</p>
 <p><i>Tambor alegre</i></p>	<p>http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=582&ids=110 [consultado el 13 de septiembre de 2012].</p>



Llamador

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=110&id=583> [consultado el 13 de septiembre de 2012].

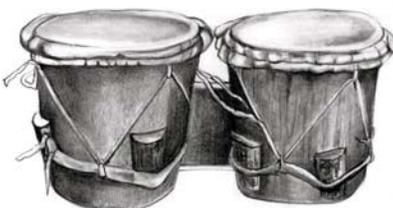


Tambora

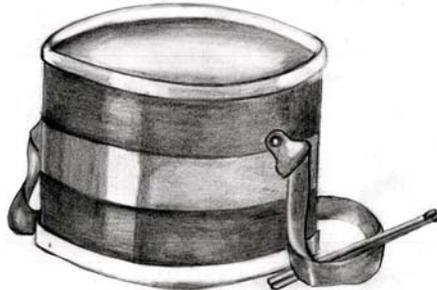
<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=110&id=577> [consultado el 13 de septiembre de 2012].



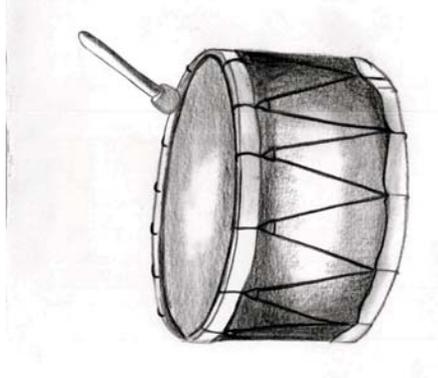
Tambor(Cuaquier otro tipo de tambor diferente en tamaño y forma)



El bongó(macho y hembra)



Redoblante

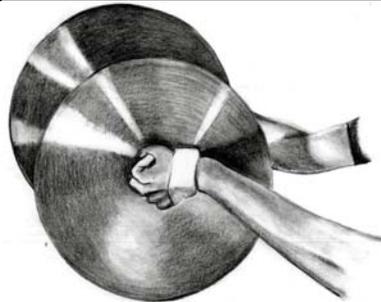


Bombo

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=586&ids=110> [consultado el 13 de septiembre de 2012].



Caja

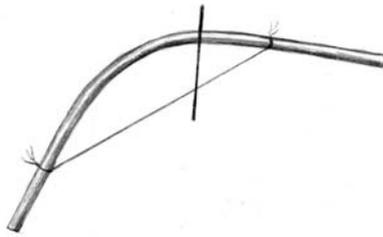


platillos

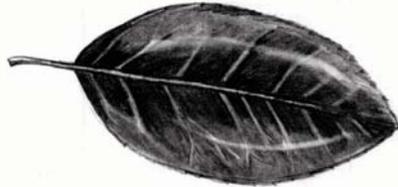
<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=601&ids=111> [consultado el 13 de septiembre de 2012].



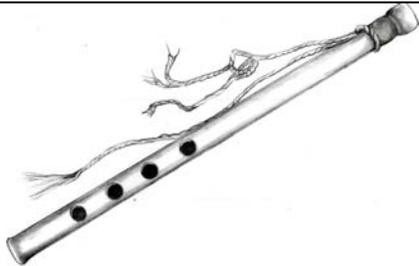
Marimbula



Arco musical



hojita de limón



Caña de millo/Flauta de caña/Caramillo/Pito Atravesao

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=108&id=552> [consultado el 13 de septiembre de 2012].



Gaita corta

<http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=560&ids=108> [consultado el 13 de septiembre de 2012].



Gaita hembra



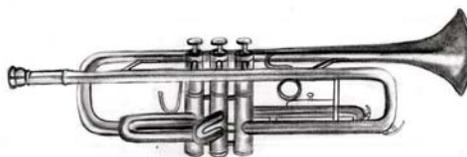
Gaita macho



Clarinete



Bombardino



<i>Trompeta</i>	
	http://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?id=551&ids=108 [consultado el 13 de septiembre de 2012].
<i>Acordeón</i>	

- **EL carángano:**

Recordemos que en la tabla de instrumentos del capítulo II, no se ubica el *carángano*. La única referencia del instrumento la menciona List. Sobre este instrumento menciona:

El carángano ya no se tocaba en Evitar cuando visité el pueblo por primera vez en 1964 [...] Según Herrera, el carángano constaba de una cuerda, un asta (o poste) y un resonador. Un extremo de la cuerda se ataba a un arbusto o a un poste flexible anclado en tierra, el otro extremo asegurado a un resonador en forma de una olla vieja o una caneca de gasolina. El ejecutante se sentaba en el resonador y hacía sonar la cuerda con la mano. El carángano parece ser el único instrumento musical tradicional tocado por las mujeres en esta región [...] En el Carmen, Olegario Camargo hizo un carángano para que lo viera [...] La cámara de resonancia en el de Olegario consistió en un hueco en la tierra, próximo a una cerca, tapado con un pedazo de hojalata. Como la lata era mucho más grande que la superficie del hueco. La cuerda que salía de la lata se amarró a un estacón doblado de la cerca y no a la rama de un árbol sujeta al estacón de la cerca, como se hizo en Mahates [...] De acuerdo con las informaciones de Emilia Beltrán y las de mis entrevistados en Carmen de Bolívar, el carángano había sido usado primordialmente para acompañar el canto. Grabé a Beltrán acompañando a sus hijas en canciones de merengues y fandangos. A veces, se unía la canto. No pude recolectar ningún dato respecto al tipo de conjunto en que se utilizó el carángano en Evitar [...] Este arco se encuentra con alguna frecuencia en África [...] Es interesante hacer notar que en su proceso de difusión desde África hasta Colombia, cambió la función social del arco de tierra. Ya no se trata de un instrumento para ser tocado por niños y jóvenes con propósitos de diversión, sino que se ejecuta por mujeres para acompañamiento del canto. (1994:130, 131, 132).

De igual forma, por lo que se observa en las fotografías proporcionadas por List, podía estar vinculado con otros sistemas como el de hojita de limón:



Il. 2.27 Músico de *carángano* y *hojita de limón*¹⁴



Il. 2.28 *Carángano*¹⁵



Il. 2.29 Tocando *carángano*¹⁶

De igual forma la referencia que hace List en cuanto a los ritmos de ejecución, merengue y fandango nos confirma la relación dialógica de este instrumentos con las demás dotaciones musicales.

¹⁴ List, George *Catálogo 65-291-F*, Archives of traditional music, Indiana University, Indiana, 1964. Foto Col 68(1)-11.

¹⁵ *Ibidem*. Foto Col 68(1)-9.

¹⁶ *Ibidem*. Foto Col 68(1)-12.

ANEXO 2

TABLA DE MÚSICOS MAYORES EN TODA LA REGIÓN DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA

A continuación, se recopilarán los datos de los gaiteros mayores de toda una región. Es conveniente destacar que a pesar del gran acervo de datos en la memoria colectiva, fue muy difícil reconstruir la historia de vida completa de la mayoría de los gaiteros mayores, debido a varios factores. Anteriormente, no existían notarías para registrar¹ los nombres, sólo era la iglesia la entidad competente. Gracias a que la mayoría de músicos habitaban en el monte, era muy difícil y complicado registrar los niños. Otra manera de registrar era por medio de los padres o las matronas (mujeres que se encargaban del trabajo de parto). Por este echo, muchos nombres quedaron mal escritos o no corresponden al nombre real de la persona. Otra causa de esto era que los hijos naturales no podían registrarse en la iglesia (única entidad de la época) pues eran hijos fuera del matrimonio por tanto eran considerados ilegítimos. En síntesis, muchos de los nombres de los músicos, conocidos por la gente, no corresponden con los que aparecen en los registros.

Además, es costumbre en la región llamar a las personas con apodos o diminutivos del nombre,² sin identificarlos por su nombre de pila. Otro factor que afectó la recopilación de datos sobre los músicos mayores fue la falta de tecnología, pues no existían cámaras fotográficas ni de video, así que, es muy escaso el registro visual que poseemos de cada uno de ellos. Y por último, el fallecimiento de la mayoría

¹ Me refiero aquí a la acción de lo padres para ir a documentar el nombre de su hijo en la iglesia o notaria.

² Para dar algunos ejemplos de los diminutivos: Candelaria-Cande; Antonio-Toño, Manuel-Mañe; Nicolás-Nico; de los apodos: *El Indio, el Diablo, el Palomo*, etcétera.

de estos intérpretes de gaita larga, quedando sólo en el recuerdo algunas de sus anécdotas.

FOTO Y NOMBRE	FECHAS DE NACIMIENTO-DEFUNCIÓN/ Lugar	PARENTESCO O RELACIÓN CON OTRO GAITERO	INSTRUMENTO y/o Actividad
Juan Bautista Meléndez Arrieta	San Jacinto	Papá de Eliecer Meléndez	Constructor de gaitas Gaita hembra Gaita macho
Juan Diego Cabrera	Galapa Atlántico para 1942 ya era un viejo	Famoso	Gaitero
José Ángel Tovar (<i>Mono Tovar</i>)	Ovejas Sucre antes de 1894		Gaitero
Teófilo Mendoza	Considerado de los mas viejos junto con Manuel Cerpa por Nicolás Hernández	Papá de Manuel de Jesús del Águila Mendoza y Reducindo Mariota	Gaita hembra
Víctor Conde	Considerado de los más viejos que Manuel Cerpa o posiblemente de la misma época por Nicolás Hernández De Bajo Grande Dice Antonio que cuando el tenía 30 más o menos Víctor tendría 50 o 60 años entonces: nace Aproximadamente entre 1900-1910		Gaita hembra También tocaba música de acordeón: Acordeonero
Reducindo Mariota (<i>Chindo</i>)	Según Juan Lara era de: Saltones de mesa Según Antonio García: era del Carmen de Bolívar	Hermano de Manuel de Jesús del Águila Mendoza, hijo de Teófilo Mendoza	Gaita macho Abandona la gaita por la palabra de Dios
Joaquín Pérez			
José Tobías Estrada <i>El Mono Tobías</i>			Gaita hembra
Leobijildo Estrada <i>(Ño Leobo)</i>	Considerado de los mas viejos que		Gaita hembra

	Manuel Cerpa, o posiblemente de la misma época, por Nicolás Hernández		
Pedro Luna			
Juan y Manuel Camargo			
José Miguel Julio			
Juan José Navarro	Altos de mesa		Gaita hembra
Manuel Acosta (<i>Mañe</i> Acosta)			
Pascual Castro (Papá de los Castrico, gemelos cantantes de San Jacinto)	San Jacinto		Gaitero
Tomás Arrieta	Considerado de los mas viejos que Manuel Cerpa, o posiblemente de la misma época, por Nicolás Hernández		Gaita hembra
Emeterio Mejía	San Jacinto. Considerado de los mas viejos que Manuel Cerpa, o posiblemente de la misma época, por Nicolás Hernández	Hermano de Félix Mejía y tío de Eliecer y Nolasco Mejía Fernández	
Pedro Mejía (<i>Peyo</i> Mejía)	San Jacinto Considerado de los mas viejos que Manuel Cerpa, o posiblemente de la misma época, por Nicolás Hernández	Hermano de Félix Mejía y tío de Eliecer y Nolasco Mejía Fernández	Gaita hembra
Manuel Cerpa (<i>Mañe</i> Cerpa)	Considerado de los mas viejos por Nicolás Hernández aunque no tanto como Teófilo Mendoza. Fecha de nacimiento 1 de enero de 1901 Según Toño García era de Arenas		
Mamerto Días			
Félix Mejía	San Jacinto	Padre de Eliecer	Gaitero

		Mejía Fernández	
Martín Hernández	Santana Bolívar	Maestro de Román Silgado	Gaita hembra
Eloy Acosta	San Jacinto		Gaitero
Teófilo Crespo		Cantador de la Chispa de candela Toño Fernández tomo de él	Cantador
Román Silgado		Papá de Sixto Silgado, alumno de Martín Hernández y compañero de Martín Hernández y Rafael Padilla	Gaita hembra. Agricultor
Rafael Padilla		Maestro de Román Silgado Era mocho y tocaba con el pie la <i>gaita</i>	Gaitero
Manuel de la Hoz		Machero del papá de Sixto Silgado, Paíto Román Silgado	Gaita Macho
Rafael Acosta	Angola	Tocaba con Emeterio Mendoza	Gaitero
Pablo Berrio	Palo Alto Guayabal	Compañero de Julián Hernández de la Rocha	Gaita hembra
Julián Hernández de la Rocha	vivía en Cartagena	Compañero de Pablo Berrio	Gaita macho
Santiago Chiquillo		Tocaba el tambor con Pablo Berrio y Julián Hernández de la Rocha	Tambor hembra
Catalino Bravo Tovar		Sobrinos del papá de Encarnación Tovar “el <i>diablo</i> ”	Tambor hembra
Silvestre Julio	En List: San Onofre; Nicolás: Palenque	Hermano de Medardo Julio	Gaita hembra
Gregorio Julio	Paraíso		Gaita hembra
Medardo Julio	San Onofre	Hermano de Silvestre Julio	Gaita macho
Ceferino Julio	San Onofre	Pariente de Mariano Julio	Gaitero

Manuel de Cristo Julio			Tamborero
Alfredo Sánchez	Haya		Gaitero
Pablo		Tío de Sixto Silgado Paíto	Gaitero
Nicomedes		Tío de Sixto Silgado Paíto	Gaitero
Santo Ospino			Tamborero
Amalio		Tío de Sixto Silgado Paíto	Gaitero
Israel		Tío de Sixto Silgado Paíto. Le macheaba al papá de Paíto Román Silgado	Gaitero
Pedro Beltrán e Ismael Beltrán	San Juan	Los conoció Nicolás Hernández, contemporáneos de Joaquín Escobar	Gaita hembra y gaita macho
Joaquín Escobar	Retiro Bajo Grande	Contemporáneo de Pedro e Ismael Beltrán	Gaitero
Joselito Tobías Martínez (<i>Mono Tobías</i>)			
Ramón Julio	Flamenco		Tambor hembra
Federico Luna	Saltones de mesa		Gaita hembra, Gaita macho Cantante
Fermín Bertel	María la Baja		Gaita hembra
Joaquín Valdez	María la Baja		Constructor
Federico Reyes	San Jacinto	Referente de aprendizaje para José Lara	Tambolero
José Camargo			Gaita hembra
Juan José Navarro	Altos de mesa		
Joselito Castro	San Jacinto		Gaita hembra
Rubén Serrano			Gaita macho
Esiderio Leonel (<i>Yeyo</i>)	San Jacinto		Tambor hembra
Tomás Bertel Padilla	María la Baja		Gaita macho
Antonio Palomino			Tambor

Robles			hembra
Aumerle Bertel Ruiz	María la Baja		Llamador
Félix Sánchez	Haya		
Pedro Díaz			Tambor hembra
Joselito Estrada			
Pelele y José Jesús	Repelón		Gaiteros
Medardo Batista	San Onofre		Gaitero
Julián Pérez (<i>Juliao</i>)			Gaita hembra
Rafael (<i>el Mocho</i>)			Gaita hembra
Emeterio Mendoza		Tocó con Rafael Acosta	Gaitero
Saturnino Barón		Tocó con Jesús María Sayas	Gaitero
Juan Yepes	San Jacinto	Hermano de Víctor Manuel Yepes Yepes José Yepes Yepes y Pedro Yepes Yepes	
<i>Batata</i>	San Basilio de Palenque	Padre de Paulino Salgado Valdés (Batata)	Tambor hembra
Eusebio Arrieta	En palabras de Antonio: “él era de por aquí de estas tierras”		Tambor hembra
Luis Acosta	Carmen de Bolívar		Gaitero
Federico Díaz	San Jacinto	Papá de José Lara	Tambor hembra
Los hermanos Marimon	María la Baja		Gaiteros
Saturnino Barón	Caserío de Berlín	Tenía mas edad que el maestro Sayas	Gaiteros
Benigno Julio	Pita e’ medio	familiar de Mariano Julio	Gaitero
El “mono” Jaramillo		Contemporáneo de Encarnación Tovar “el diablo”, lo recuerda como el mejor tamborero que había en la costa	Tamborero
Valsabas	Haya		Gaitero hembra
	Vive después de la	Ciego,	Tambor

 <p>Félix Santiago (<i>el Chiquillo</i>)</p>	emboscada de pajonal	actualmente no toca tambor pues está dedicado a Jesucristo; se retira de la música en el 70; Primo hermano por parte de mamá de Encarnación Tovar Pérez “el diablo”	hembra
 <p>Pedro Nolásco Mejía Fernández</p>	San Jacinto, el 16 de septiembre de 1916. Muere de cáncer	Hijo de Félix Mejía y hermano de Eliecer Mejía Fernández	Gaita hembra
 <p>José Tobías Estrada</p>	San Jacinto		Tambor hembra Peluquero
 <p>Víctor Cassiani</p>	Nacido en San Basilio de Palenque		
 <p>Medardo Padilla</p>		Era ciego. Jesús María fue machero de este gaitero	Gaitero
	San Jacinto el 8 de marzo de 1905. Corregimiento la Guadita	Hermano de José Lara	Gaita hembra Gaita macho Cantador de zafra

Juan Manuel Acosta Lara (<i>Juan Lara</i>)			
 José de la Cruz Díaz Lara (<i>José Lara</i>)	San Jacinto Corregimiento la Guadita	Hermano de Juan Lara	Gaita hembra Gaita macho Tambor hembra Constructor cantador de zafra Agricultor
 Miguel Antonio Hernández Vásquez (<i>Toño Fernández</i>)	San Jacinto el 25 de septiembre de 1912, muere el 2 diciembre de 1988		Cantador Gaita macho Decimero Mecánico Cantador de Zafra
 Enrique Arias	En 1995 tenía 80 años Nace en 1915, Ovejas Sucre		Gaita hembra Cantante Curandero
 Eliecer Francisco Mejía Fernandez (<i>Eliecer</i>)	San Jacinto el 11 de julio de 1919	Hijo de Félix Mejía y hermano de Pedro Nolasco Mejía Fernández	Gaita Macho Cantador de zafras Agricultor
 Jesus María Sayas (<i>Saya</i>)	San Onofre el 16 de enero de 1920, muere el 26 de diciembre de 2009	Fue compañero de Mosquera y Mariano en el grupo Me voy con el gusto	Gaita hembra cantador Agricultor

 Pedro Pablo Yepes Yepes <i>(Peyo Yepes)</i>	San Jacinto nace 16 de marzo de 1924 muere 2011		Gaita hembra Constructor Agricultor
 Víctor Manuel Yepes Yepes	Fecha de nacimiento 4 de enero de 1927 San Jacinto	Hermano de Juan Yepes Rodríguez, José Yepes y Pedro Yepes	Gaita hembra Gaita macho
 Paulino Salgado Valdez <i>(Batata)</i>	San Basilio de Palenque , 1927		Tambor alegre Cantador
 Eliecer Meléndez Leones <i>(El curraro)</i>	Nace el día 23 de enero de 1928 San Jacinto	Hijo de Juan Bautista Meléndez Arrieta	Gaita macho Gaita hembra Constructor
 Catalino Parra	Soplaviento		Cantador Tambolero (tambora) llamador
 Manuel Antonio	San Jacinto en el corregimiento las Mercedes nace el 16 de enero de 1930	Se considera alumno de Manuel de Jesús del Águila Mendoza	Gaita Hembra Constructor de gaitas Decimero Agricultor Aserrador de madera

<p>García Caro (Toño García)</p>			
 <p>Juan Alberto Fernández Polo (Juan Chuchita)</p>	<p>San Jacinto el 6 de agosto de 1931</p>	<p>Se considera familiar de Toño Fernández</p>	<p>Cantador Tambolero (tambora) Decimero</p>
 <p>Nicolás Joaquín Hernández Pacheco (Nico)</p>	<p>San Jacinto nace el 5 de junio de 1933</p>	<p>Se considera familiar de Toño Fernández</p>	<p>Gaita Macho Constructor Agricultor</p>
 <p>Encarnación Tovar Pérez (El diablo)</p>	<p>Nace en mas o menos 1933 o 1934 en San Antonio, corregimiento de San Onofre, fallece el 17 de noviembre del 2000</p>	<p>Compañero de Sixto Silgado paíto Toco con su primo Félix Santiago el Chiquillo quién lo llamaba el Guanabano Actualmente lo conocen por el Diablo</p>	<p>Tambor Hembra Cantante</p>
 <p>Sixto Silgado (Paíto)</p>	<p>Nace en 1939 en el corregimiento de Flamenco de María la Baja, Bolívar</p>	<p>Hijo de Román Silgado</p>	<p>Gaita hembra Gaita Macho Constructor Cantante Pescador Agricultor</p>

 <p>Manuel de Jesús del Águila Mendoza (<i>Mañe Mendoza</i>)</p>	<p>Carmen de Bolívar Vivió entre 1910 y 1985 Nació en Saltos de Mesa, hoy Santo Domingo y fue bautizado en el Carmen de Bolívar</p> <p>Muere primero que su hermano Reducindo Mariota</p> <p>Según Antonio García: era del Carmen de Bolívar</p>	<p>Hijo de Teófilo Mendoza</p> <p>Hermano de Reducindo Mariota</p>	<p>Gaita Hembra Agricultor Constructor Aserrador de madera</p>
 <p>Francisco Ramirez Orozco (<i>el Guardián</i>)</p>	<p>Soplaviento</p>	<p>Primo de Catalino Parra de soplaviento</p>	<p>Tambor hembra</p>
 <p>José Yepes (<i>Joche</i>)</p>	<p>San Jacinto</p>	<p>Hermano de Pedro Yepes Yepes Juan Yepes, y Manuel Yepes</p>	<p>Gaita Macho Agricultor</p>
 <p>Mariano Julio</p>	<p>San Onofre</p>	<p>fue compañero de Jesús María Sayas desde el 86 y Mosquera en el grupo Me voy con el gusto</p>	<p>Gaita Macho Agricultor</p>

 <p>Fernando Séptimo <i>Mosquera</i></p>	<p>Hay dos versiones una que nace en Plato y otra que nace en Roble Bolívar</p>	<p>fue compañero de Jesús María Sayas y Mariano en el grupo Me voy con el gusto</p>	<p>Tambor Hembra Vendedor de Pescado</p>
 <p>Gabriel Torresgrosa Morales <i>(Torresgrosa)</i></p>	<p>Muere a mediados de los noventa Nace en el Yucal</p>		<p>Tambor hembra</p>
 <p>hermanos Castro</p>	<p>Guamo</p>	<p>Pascual Castro gaita hembra</p>	<p>Gaita Macho Gaita hembra</p>
 <p>Pedro Alcázar <i>(Alcázar)</i></p>	<p>Vivía cerca a San Onofre</p>	<p>Primo hermano de Encarnación Tovar Pérez “el diablo”</p>	<p>Tambor Hembra</p>

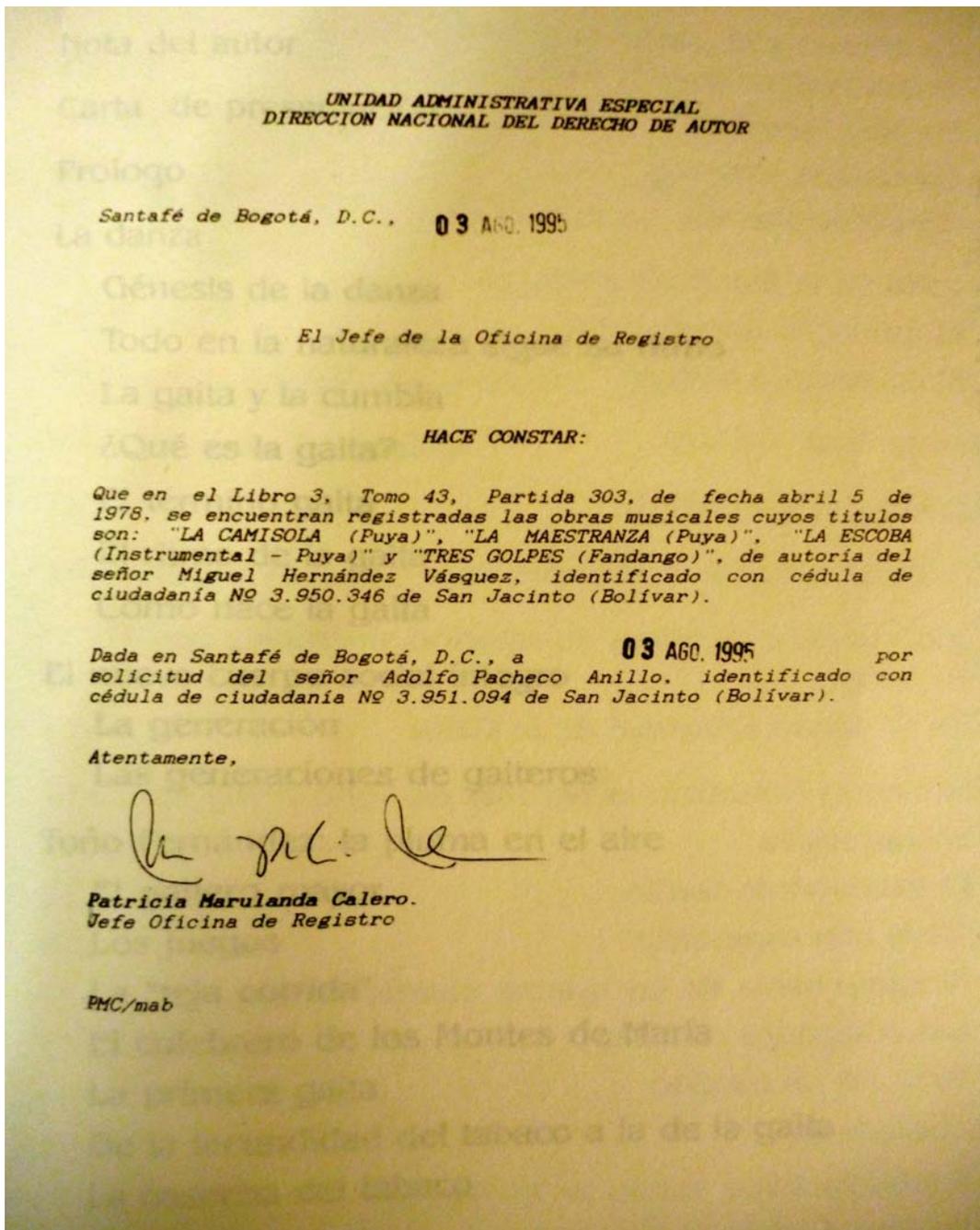
Tabla *Gaiteros mayores*³

³ La tabla está abierta a posibles cambios y correcciones, no se tiene la plena seguridad de la ortografía de los nombres y de muchos de los datos en cuanto a fechas y lugares pues los aquí expuestos son en la mayoría producto de la memoria colectiva.

ANEXO 3

SONES ANTIGUOS QUE EN LA ACTUALIDAD HAN SIDO REGISTRADOS CON LOS DERECHOS DE AUTOR.

Las imágenes aquí señaladas fueron tomadas de: Gil, Numas *Mochuelos cantores de los Montes de María la Alta II: Toño Fernández, la pluma en el aire*, Bogotá: Editorial Kimpres Ltda, 2005.



UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
DIRECCION NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR

Santafé de Bogotá, D.C., 03 AGO. 1995

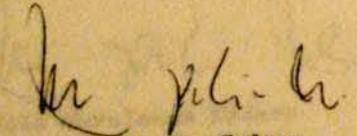
El Jefe de la Oficina de Registro

HACE CONSTAR:

Que en el Libro 3, Tomo 43, Partida 252, de fecha marzo 28 de 1978, se encuentran registradas las obras musicales cuyos títulos son: "DEJALA QUE SE VAYA (Cumbia)", "EL CAMISON (Porro)" y "MARIA DE LOS REYES (EL GOLPE QUE DAN LOS HOMBRES) (Cumbia)", de autoría del señor Miguel Hernández Vásquez, identificado con cédula de ciudadanía N° 3.950.346 de San Jacinto (Bolívar).

Dada en Santafé de Bogotá, D.C., a 03 AGO. 1995 por
solicitud del señor Adolfo Pacheco Anillo, identificado con
cédula de ciudadanía N° 3.951.094 de San Jacinto (Bolívar).

Atentamente,


Patricia Marulanda Calero.
Jefe Oficina de Registro

PMC/mab