

La gaita larga de los Montes de María como instrumento simbólico. Una apreciación sobre su lógica compositiva en el repertorio zoomorfo

Jonathan David Corzo Garavito*

Resumen

El presente escrito propone un análisis sobre el fenómeno formal-estructural del denominado “ritmo de gaita”, estilo propio de la música de gaita larga de los Montes de María, Colombia. Se trata de una investigación que expone, mediante el análisis musical y entrevistas personales a gaiteros e investigadores, un reconocimiento de algunos simbolismos, que se presumen implícitos en la composición y en su interpretación musical. Para ello, la atención se centra en las composiciones tradicionales inspiradas en las aves del territorio montemariano.

La propuesta central consiste en aportar un estudio que logre revalorizar y actualizar algunos conceptos que fundamentan esta práctica musical para hacer de este estudio una apertura a posibles investigaciones que vinculen la lógica de la cosmogénesis compositiva con las músicas tradicionales latinoamericanas.

Palabras clave: música tradicional, Colombia, análisis musical, mitología.

The Montes de María's Long Duct Flute as a Symbolic Instrument. An Assessment of its Compositional Logic in the Zoomorphic Repertoire

Abstract

In this article I analyze the formal-structural phenomenon of the so-called “gaita rhythm”, a traditional style of the long duct flute music of the Montes de María, in northern Colombia. In this research I reveal –through musical analysis and personal interviews with *gaiteros* and researchers– the meaning of some symbolisms, which are assumed to be implicit in their composition and musical interpretation. In order to understand this meaning, I focus my analysis on the traditional compositions inspired by the birds of the *Montemariano* territory. The aim of this article is to revalue and update some of the concepts that support this musical practice, possibly leading to new research linking the logic of compositional cosmogenesis with traditional Latin American music.

Keywords: traditional music, Colombia, musical analysis, mythology.

* Maestro en Música por la Universidad El Bosque (Bogotá, 2014). Flautista y compositor. Actualmente cursa la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Introducción

El presente escrito surge a partir de una investigación que está en curso, en la que se observaron algunos simbolismos implícitos en la música de gaita larga de los Montes de María, en especial del denominado “ritmo de gaita”.¹ El trabajo plantea, primero, una mirada histórica desde la llegada de los europeos y los africanos al actual territorio americano, y ofrece un recorrido del proceso sincrético y los contextos rituales en los cuales la gaita ha sido utilizada. Luego, se plantea una explicación sobre el funcionamiento instrumental y acústico del aerófono (como instrumento principal del conjunto de gaita).² Por último, se expone un análisis sobre el repertorio zoomorfo que devela la cosmogénesis compositiva del ritmo de gaita, mostrando su forma, su estructura y posiblemente su argumento principal: la función de representación simbólica de varios fenómenos que constituyen nuestra realidad, como la oposición complementaria en las aves, los géneros (humanos), la relación seco vs. húmedo, las relaciones de tensión que fundamentan y estructuran al ritmo de gaita con las secciones bozá y grito, y el círculo como contenedor de la forma total.

I. La gaita larga de los Montes de María: generalidades históricas

Es un hecho que hasta el momento no se ha podido definir el origen y la procedencia de la gaita larga colombiana. Los estudios e investigaciones realizados por George List (1973), Egberto Bermudez (2005), Federico Ochoa (2013), Leonor Convers y Juan Sebastian Ochoa (2008) concuerdan con que se desarrolló en lo que hoy se reconoce como territorio colombiano, más específicamente en los Montes de María. También se desconoce el contexto en que se interpretaban estos instrumentos antes de la invasión de los europeos al hoy denominado territorio americano.

¹ Se trata de la tesis de la maestría en “Creación musical, nuevas tecnologías y artes tradicionales” de la Universidad Nacional Tres de Febrero, bajo la dirección de Anabella Enrique y Julieta Szewach. El tema que se trata es la relación de la gaita larga de los Montes de María con algunos símbolos tradicionales. Dicho trabajo está direccionado a la composición elaborada por el autor de este escrito, titulada “Del salto al vuelo, del vuelo al hombre ave” (2020), obra ganadora de la beca para la Creación en Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de Colombia, res. 1161.

² El conjunto de gaita está conformado por: gaita hembra, gaita macho, maraca, tambor llamador (tambor macho), tambor alegre (tambor hembra), tambora y una voz líder (Ochoa, 2013).

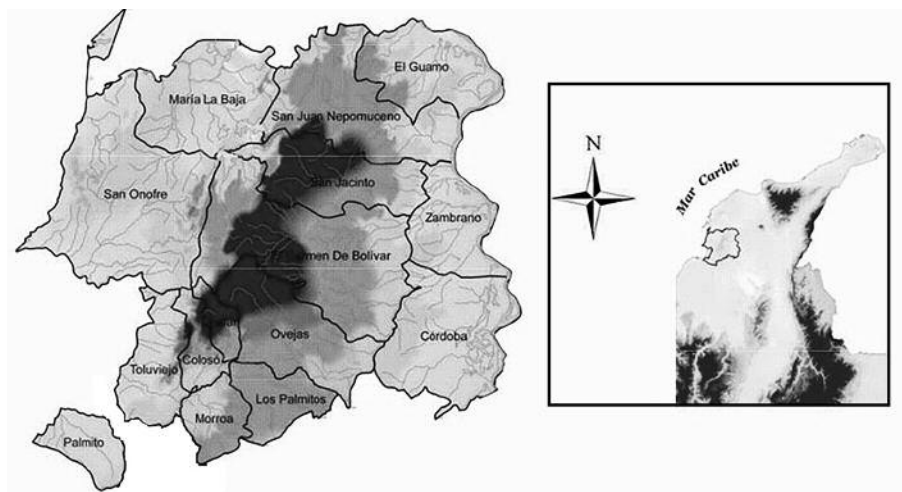


Figura 1: Ubicación de los Montes de María.³

Uno de los primeros estudios académicos sobre la gaita larga es el del etnomusicólogo George List, donde describe que el conjunto de gaitas está compuesto por una “mezcla cultural triétnica”, que corresponde a la cultura africana, la española y la amerindia (1973: 43). Esta visión esencialista intenta explicar, de manera sintética, el complejo fenómeno de sincretismo cultural que aparentemente ocurrió desde la llegada de los europeos hasta la configuración actual del conjunto de gaitas. Con respecto al componente indígena, List (1991) señala que está a veces presente, aunque a menudo es difícil de precisar.

Por su parte, Ochoa dice que el campo de investigación sobre la gaita larga y su procedencia amerindia es un “campo virgen” (2013: 31). Afirma que existe una tendencia entre los gaiteros de los Montes de María (en especial los pobladores de San Jacinto) de atribuir su origen a uno de los pueblos indígenas que hoy conserva sus costumbres ancestrales: los kogui. Esta comunidad indígena habita la Sierra Nevada de Santa Marta. Evidentemente los kogui no son el único grupo que ha interpretado instrumentos musicales con características similares a la gaita larga. Los cunas, los yupkas, los zenúes, entre otros, también han desarrollado estas prácticas.

Según Izikowitz (1970) los instrumentos musicales originarios de América elaborados con una “cabeza de cera de abeja” se pueden ubicar en Mesoamérica y parte norte de Suramérica. A estos instrumentos él los llama genéricamente

³ Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Montes_de_Mar%C3%ADa#/media/Archivo:Region_Montes_de_Maria.jpg

“flautas aztecas”. Por su parte, Edgardo Civallero (2015) profundiza y ubica geográficamente, con mayor precisión, los instrumentos denominados “flautas con cabeza de cera” o “flautas aztecas”:

Entre ellas [las flautas] se cuentan figuras de hombres tocando al mismo tiempo una flauta larga y una maraca, halladas en el Gran Chiriquí (área cultural que abarca el suroeste de Costa Rica y el oeste de Panamá, incluyendo las regiones de Chiriquí y Diquis) y en los antiguos territorios de la cultura sinú o zenú (departamentos colombianos de Córdoba y Sucre), de la cultura chimila (piedemonte de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia) y de la cultura quimbaya (departamentos colombianos de Caldas, Risaralda y Quindío), Martínez Ubarnez (2009) confirma su presencia –o al menos la de sus antecesoras– entre los chimila colombianos y sus subgrupos (Malibú, Pacabuy) (Civallero, 2015: 5).

Estas flautas aztecas tienen en común varios aspectos: por un lado, el material (de cera de abeja y carbón vegetal) y la forma de elaboración de la cavidad (o cabeza) por donde el instrumento dirige el aire para la producción del sonido. Por el otro lado, varios se distinguen porque son pares: hembra y macho. Seguramente a lo largo de Mesoamérica y norte de Suramérica existía una conexión directa entre su lógica instrumental y su manera de representar algún hecho simbólico-artístico.

Al buscar alguna mitología o historia que dé cuenta de un posible origen de la gaita larga de los Montes de María, se encontró que existe un mito sobre su propia creación. Este relato lo brindó el “indio Basilio Chantaca”:

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 atravesado), su otro admirador, hubo de confesar el secreto ante el mohán de la tribu quien, 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 música (Huertas, 1992: 12) .

Parece ser que no existe otra historia que esté documentada con relación a alguna mitología que explique el origen de la “gaita amerindia”. Esta ausencia documental genera dudas sobre la veracidad del mito citado anteriormente, pues se entiende que un mito es una construcción social y no algo individual (Eliade, 1991). No

obstante, llama la atención el uso del nombre del instrumento, ya que aparentemente es el original de la gaita larga precolombina: “*Chuana*”.⁴ Estas flautas fueron utilizadas por la comunidad indígena zenú y quedó el nombre en algunas poblaciones de los Montes de María, en especial en la región de San Onofre.

En la entrevista realizada por Urián Sarmiento, Manuel Antonio Rodríguez y Ramón Paz al maestro Jesús María Sayas en la ciudad de Bogotá, en el año 2003, el maestro manifiesta: “Cuando hablaban de la *chuana* era que vamos a tocar gaita [...], era una rueda de gaita... a eso le llamaban *chuana*” (Sayas, 2003: 14’50).⁵

En cuanto a las piezas iconográficas zenús encontradas en la región de los Montes de María con relación al instrumento musical, se tiene poco registro. Se reconocen, hasta el momento, dos piezas de orfebrería: El gaitero cenzenú⁶ [Fig. 2] y el músico sapo⁷ [Fig. 3]. Este último se encuentra en el Museo del Oro de Bogotá, donde –en la misma sección– se encuentran más remates de bastón que parecen ser músicos interpretando instrumentos parecidos a la gaita precolombina. Por ejemplo, en la figura 4 se puede ver un remate de bastón donde un músico está interpretando un instrumento similar a la gaita larga, es decir, un instrumento de dimensiones grandes con relación al cuerpo de la figura; esta pieza parece estar incompleta, pues le falta un brazo.



Figura 2: El gaitero cenzenú.⁸

⁴ Según David Lara Ramos (2010): “[...] en esa región [San Onofre] a la gaita la llaman *chuana*, término empleado por los indios zenúes que habitaron la zona en tiempos precolombinos. Es la parte baja de los Montes de María; de gran presencia afro [...]”.

⁵ En esta misma entrevista el maestro desconoce si los indígenas zenú interpretaron las “gaitas” o “*chuanas*”; dice que él solo conoció a los negros tocando gaita (Sayas, 2003:13’51).

⁶ Figura diminuta de oro tumbaga de escasos 3,5 cm, hallada en 1989 entre los cerros de la región agreste de Vilú y Almagra, municipio de Ovejas. Actualmente es una pieza de propiedad privada.

⁷ Remate de bastón.

⁸ Foto de pantalla recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=zCfwmuYBW8g>



Figura 3: El músico sapo.⁹



Figura 4: Remate de bastón zenú.¹⁰

El nombre “gaita” fue impuesto. No se tiene registro de que el nombre se relacione lingüísticamente con la comunidad zenú, por lo tanto, su nombre original podría ser “*chuana*”. La palabra gaita o gaitero es europea y refiere a:

⁹ Fotografía del autor del escrito. Remate de bastón zenú. Museo del Oro de Bogotá-Colombia.

¹⁰ Fotografía del autor del escrito. Remate de bastón zenú. Museo del Oro de Bogotá-Colombia.

1. Algún instrumento musical: puede que los invasores europeos al escuchar o ver este instrumento precolombino lo relacionaron con otro que fuera familiar para ellos.¹¹
2. Una característica social de un determinado individuo: un gaitero también es una persona alegre, que hace mucho ruido y muy festiva (Muñoz, 2009).

Los documentos escritos entre los siglos XVI al XIX –por los cronistas que en su gran mayoría eran europeos– dejaron una clara evidencia de la existencia de los instrumentos y de sus ejecutantes, por un lado, así como un sesgado juicio estético que delata su desprecio por las prácticas musicales autóctonas, claro está, desde su privilegiado puesto de civilización dominante. Dicha caracterización parece estar bajo el prejuicio de que la práctica musical de la gaita precolombina era demoníaca o incómoda (a la escucha); es decir, que los europeos las relacionaron con prácticas insoportables (culturalmente hablando).¹² Es posible

¹¹ Escobar, en su libro *La música precolombina*, explica que:

En el *Reallexikon der Musikinstrumente* de C. Sachs encontramos descripciones sobre la gaita gallega y sus relacionadas, *Sackföfö, Drehleier, Schalmel* de otras tribus y naciones, y además el origen de la palabra árabe: *ghaida*. Estos instrumentos relacionados con la gaita árabe, turca, celta, española, etc., nada tienen que ver con las llamadas gaitas colombianas. John Storm Roberts en su libro, *La Música Negra Afro-americana*, nos relata que “dicho sea de paso, un oboe moro, llamada rhaita se encuentra en España (donde se lo llama gaita) y en el África Occidental (los hausas lo llaman *Alghaita*) (1985: 76).

¹² Es interesante el planteo que hacen algunos autores cuando se refieren al territorio zenú, pues, para hablar de él es necesario hablar del colonialismo, ya que los documentos oficiales y su relación con las instituciones pertenecen, en un principio, a la corona española (Mc. Allister, 2014). Esto quiere decir que la llegada del invasor al territorio zenú está caracterizada por un violento choque cultural, donde los europeos tuvieron como objetivo, además de invadir el territorio y saquear el oro, destruir la cultura por medio de la evangelización. Como resultado de este choque cultural se produce uno de los más grandes etnocidios en América ocurrido en este territorio. Un relato da cuenta de las diferencias que se tenían:

Yo requerí de parte del Rey de Castilla, a dos caciques del zenú... les hacía saber que había un solo Dios, que era trino y uno, y gobernaba el cielo y la tierra... el santo padre, que era Señor de todo el Mundo Universo en lugar de Dios...y como Señor del universo había hecho merced de toda aquella tierra de las Indias y que si quisiesen vivir en ella que le dieran obediencia a su Señor y le dieran en señal de esa obediencia, una cosa cada año... Respondiéronme: que en lo que decía que no había sino un Dios y que este gobernaba el cielo y la tierra y que era Señor de todo, que les parecía bien y que así debía ser; pero que en lo que decía que el papa era señor de todo el universo en lugar de Dios y que él había hecho merced de aquella tierra al Rey de Castilla, dijeron que el papa debía estar borracho cuando lo hizo, pues daba lo que no era suyo, y que el Rey que pedía y tomaba tal merced debía ser algún loco, pues pedía lo que era de otros y que fuese allá a tomarla, que ellos le ponían la cabeza en un palo, como tenían otras que me mostraron de enemigos suyos puestas encima de sendos palos cabo el lugar (citado en Flores, 2011:39).

que dicha caracterización le diera un giro agresivo sobre la percepción y utilización de este instrumento en el futuro. Dicho de otro modo, el propósito original de la interpretación de la gaita precolombina puede que haya cambiado de un carácter sagrado a uno profano gracias a los nuevos conceptos –religiosos y culturales– impuestos en el periodo de la colonización.

La descripción más antigua documentada sobre la existencia de la gaita precolombina en el territorio colombiano está contenida en *Relación de Tenerife II*, documentada por Bartolomé Briones de Pedraza, datado en 1580. Este documento fue encargado por el señor Lope de Orozco, gobernador y capitán general de Santa Marta, con el fin de declarar en el documento las costumbres de los pobladores. La descripción es sobre las costumbres de alimentación y los festejos de un grupo de indígenas localizados en la villa de Tenerife (Magdalena):

Hay sus gaiteros que tañen con unas flautas muy largas que tienen los brazos colgando abajo, puestos los dedos en los agujeros de la flauta, que es una caña hueca y de cera traída de la tierra tiene hecho a su manera de flauta, a manera de cepillo de fraile y puesto un cañón de ave que meten en la boca para tañer; uno es el tiple y el otro lleva el tenor y un calabazo tiene el uno de ellos u otro indio, que es el sonajero que está con unas chinitas dentro y va ésta llevando el contrapunto, que parece música traída del infierno (Briones de Pedraza, 1580 [1983]:157).

Otra crónica que llama la atención es la descripción que hace Carl August Gosselman entre los años 1825 y 1826 sobre una ocasión festiva católica del pentecostés en Gaira (Magdalena):

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 solo 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 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 comienza el baile (Gosselman, 1981: 55).

Se puede notar que a mediados del siglo XIX se comienzan a documentar grupos de gaitas y tambores. Usualmente las descripciones están ligadas a contextos festivos de rituales, en apariencia, católicos. Por ejemplo, en 1865, el militar Joaquín Posada Gutiérrez hace una descripción sobre las festividades que se realizaban en Cartagena por la celebración de la Virgen del Carmen. En esta celebración se nota la participación de indígenas y afrodescendientes con gaitas y tambores:

[...] al son de sus gaitas, especie de flauta a manera de zampoña y la manera como el currulao de los negros,... fraterniza con la gaita de los indios; las dos castas menos antagonistas ya, se reúnen frecuentemente para bailar confundidas, acompañando los gaiteros a los tamborileros (citado en Sarmiento, 2019: 12).



Figura 5: François Désiré Roulin, *Bords de la Magdelaine. Le bal du petit ange* [Orillas del Magdalena. El baile del angelito], acuarela, 1823.¹³

De acuerdo con los cambios que ocurrieron después de la llegada de los europeos a América con respecto a la práctica musical de la gaita precolombina, el etnomusicólogo Egberto Bermúdez firma que:

La música indígena siguió practicándose en los nuevos pueblos (como San Jacinto, San Juan Nepomuceno, San Onofre y Ovejas fundados entre 1777 y 1778), pero cumpliendo funciones diferentes, convirtiéndose en parte esencial de las festividades católicas especialmente en las fiestas mayores del año (Navidad, Semana Santa, Corpus Christi y las de la Virgen). También dentro de dicha tradición desarrollaron géneros especiales para las fiestas de los patronos de las

¹³ Recuperada de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/bords-de-la-magdelaine-le-bal-du-petit-ange-orillas-del-magdalena-el-baile>

nuevas fundaciones, las cuales fueron piezas esenciales en la consolidación de sus identidades colectivas locales (2006: 6).

Parece ser que entre los siglos XVIII y XIX las agrupaciones de gaitas y tambores ya se estaban consolidando como un nuevo género que se estableció en el territorio de los Montes de María. Desde este punto de partida, se puede observar que el contexto indígena es difuso en cuanto a la función ritual amerindia del instrumento (o del género musical propiamente dicho); al parecer, la función de la música indígena quedó en una generalidad muy vaga de alabanza a los nuevos dioses, sometida a los ritos y ciclos de la nueva religión y los nuevos dioses católicos.



Figura 6: Altar realizado en Ovejas, Sucre, en octubre del 2020. San Francisco de Asís con una cruz y una gaita en las manos.¹⁴

A lo largo del tiempo, los cultivadores de la música de gaita larga de los Montes de María han sido campesinos que se dedicaron a la agricultura a menor escala y a la ganadería (Sarmiento, 2019). En cuanto a la música, como se ha mencionado anteriormente, el contexto está ligado a la evangelización y al sincretismo cultural que gira en torno a la devoción de los santos católicos y a los votos de fe:

[...] denominados mandas, así como las acciones milagrosas eran retribuidas a través de una celebración de uno o varios días en los que la música de gaita era

¹⁴ Recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10223590012836402&set=pb.1172944177.-2207520000..&type=3>

primordial para la realización de esta. En las entrevistas de George List a LGSJ,¹⁵ Antonio Fernández afirma que “la *gaita* la tenían especialmente para esos bailes donde hacían ofrecimientos a los santos. Hacían una velación¹⁶ y la ofrecían con gaita (Sarmiento, 2019: 8).

A mediados del siglo XX la música de gaita entró en una fase de reconocimiento mundial. Por un lado, están las descripciones folclorizadas y documentaciones fonográficas de reconocidos autores e investigadores como George List, Isabel Aretz, Emirto de Lima, Abadía Morales, Manuel Zapata Olivella, entre otros. Por otro lado, las discográficas (como Discos Fuentes o Discos Tropical) realizaron las primeras grabaciones con fines comerciales. Acá se comenzaron a escuchar los nombres de grupos como Los Gaiteros de San Jacinto o Conjunto Maravilla. Gracias a estas grabaciones se puede escuchar un repertorio de gran variedad, que alude a la fauna de los Montes de María.

2. La Gaita es un multiconcepto

A veces causa confusión la palabra “gaita” para aquel que no ha estado inmerso en el tema. Esto dependerá de su contexto. La gaita es “un todo” en la práctica musical de los Montes de María. A continuación, se puntúan algunos posibles significados:

- La gaita es un estilo musical donde se distinguen entre cuatro o cinco géneros:¹⁷ ritmo de gaita, ritmo porro, ritmo cumbia y ritmo puya o merengue (Convers y Ochoa, 2008; Ochoa, 2013). Esto también se aplica para los bailarores.
- La gaita también es considerada un género: se conoce como ritmo de gaita y se distingue por ser instrumental.¹⁸ Además, su naturaleza estructural no

¹⁵ Los Gaiteros de San Jacinto

¹⁶ La música de gaita es una práctica común y relevante en las velaciones a los santos. El rito consiste en el pago de una manda o favores a los santos (Buelvas, 2017). Estas deudas ocurren cuando se quiere suplir una necesidad, entonces se encomienda al santo que mejor se acomode a la necesidad; se entiende que los santos son católicos.

¹⁷ La distinción de géneros en cuanto a la cantidad depende de la zona. En la zona de San Jacinto se pueden reconocer cuatro géneros: gaita, porro, cumbia y puya; mientras que en la región de San Onofre y Ovejas se conocen tres géneros: gaita, merengue y porro. Aunque la gran mayoría de gaiteros hoy día reconocen que la gaita tiene cinco géneros: gaita, porro, cumbia, merengue y puya.

¹⁸ Es necesario cuestionar esta afirmación, pues la tradición oral y los cultores concuerdan con que la gaita es instrumental, no obstante, se conocen casos de gaitas cantadas por el Conjunto Maravilla de 1966. Acá, su discografía: <https://www.youtube.com/watch?v=uIJnFtVXfzE>

es esquemática, es decir que no tiene una influencia directa de occidente como sí lo tendría el porro o la cumbia, donde las frases están bajo la influencia de la poesía octosilábica y las décimas europeas. Así mismo, Ochoa y Convers (2008) plantean la hipótesis de que el ritmo de gaita generó los demás ritmos, es decir, es el género matriz de la gaita. Según el maestro Fredy Arrieta:

[...] la gaita es uno de los ritmos más antiguos que existen, se puede decir que es la madre de la gaita. Los indios tocaban pa' tejer la gaita farota, que cuando se hacen las trenzas, empiezan lento, y ya cuando empiezan a tejer, es cuando empiezan con el faroto, el indio, que le dicen, más rápido. Pero la comienzan lenta, y lleva una base muy parecida a la gaita que se toca ahora, pero nada que ver. La gaita es instrumental, y la cumbia es un poco más cadenciosa, pero lleva canto, porque... no me atrevo a confirmar que la cumbia sea primero que la gaita porque imagínate. Se dice que los primeros sonos que se tocaban eran instrumentales, y uno de los más viejos que existe es la gaita, pues tiene que ser primero, lógico. Ya después cuando le meten letra a la gaita, Toño Fernández y Silvestre, pues ya empiezan a componer porros y ahí, cumbia y eso, pero no se parecen. La cumbia sí existe. La base de cumbia se parece mucho a la gaita pero hay que tener... [la capacidad de distinguir] todo el mundo no se da cuenta de la diferencia que hay entre la base de la cumbia de gaita con el ritmo de gaita. Se parecen mucho, pero existe una diferencia (Citado en Convers y Ochoa, 2008: 30).

- La gaita es el instrumento musical (aerófono).
- En la lógica tradicional no es bien visto que se interprete una sola gaita (instrumento), es decir, sin su par. Es necesario que se interpreten las dos gaitas, por lo tanto, se entiende que el par de gaitas son un solo instrumento.

2.1 La gaita como aparato: su naturaleza acústica y de afinación

La gaita es una flauta de ducto: instrumento musical de viento donde el aire es introducido por el intérprete a través del soplo (Ochoa, 2013). Los elementos que constituyen su construcción son en su mayoría de procedencia natural. En seguida se describe el instrumento por sus partes y materiales:

- Embocadura: canuto de pluma de ave (pato o ganso).
- Cabeza: es una mezcla entre cera de abeja y carbón vegetal molido.

- Cuerpo: es el corazón de un cactus que crece en los Montes de María (*Pachycereus pringlei*) o la *pitahaya* (*Hylocereus undatus*).

La construcción del instrumento es totalmente artesanal y su técnica varía dependiendo del lutier. En cuanto al mecanismo de producción de alturas, la lógica se basa en la intensidad y fuerza del aire que el gaitero aplica al instrumento, es decir que a partir de una nota base, las alturas siguientes estarían regidas bajo la ley de los armónicos naturales. A continuación se presenta la escala tradicional¹⁹ de la gaita hembra y la gaita macho,²⁰ luego se presenta la serie armónica según la posición fundamental y su digitación.

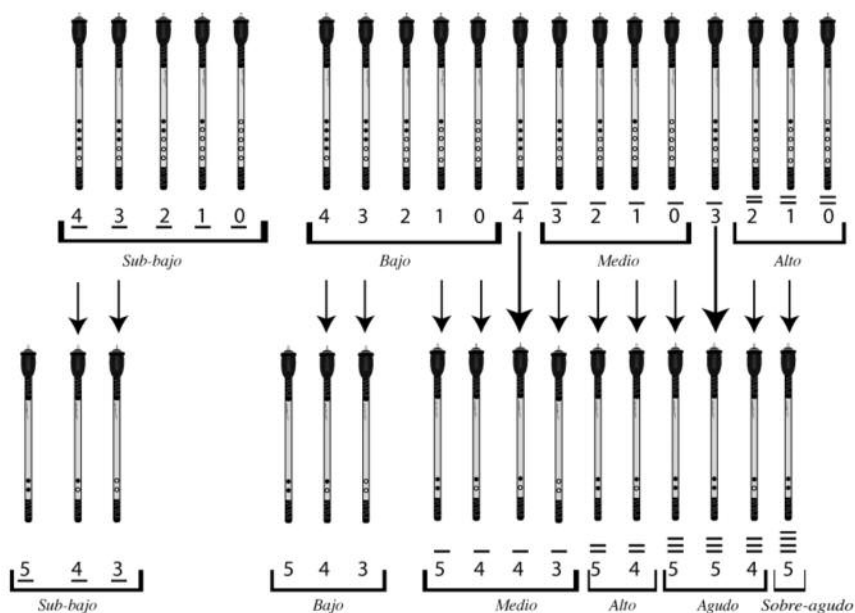


Figura 7: Digitación de las gaitas (hembra y macho) de su escala convencional. Se muestra la concordancia de los unísonos (o equisonos) que tienen las dos gaitas.²¹

- ¹⁹ Las gaitas que se usaron para el presente análisis fueron construidas por el maestro Alexander Muñoz Simonds, gaitero y lutier de Carmen de Bolívar, departamento de Bolívar, Colombia.
- ²⁰ De acuerdo con la afinación de las gaitas, lo más común es encontrar en su nota fundamental la altura aproximada Sol4. Se entiende que la gaita tradicional no tiene una afinación que se equipare al temperamento.
- ²¹ La ilustración se muestra a manera de tablatura. Los números corresponden a los agujeros de digitación. La categoría subbajo es poco usual en el repertorio tradicional, no obstante, es importante porque es la base para su construcción sonora y escalar. Elaborada por el autor del escrito.

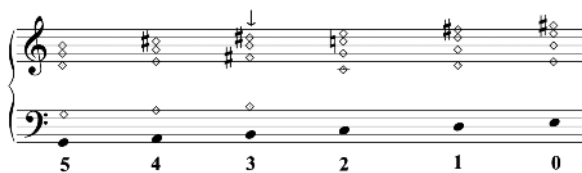


Figura 8: Serie armónica según la digitación del instrumento. Las notas más graves corresponden al subbajo.²²



Figura 9: Construcción de la escala (heptatónica) según la digitación del instrumento. Nótese que también se anotan los equisinos (de la gaita hembra).²³

Una de las características más importantes en cuanto a la naturaleza acústica de la gaita es la imposibilidad de hacer dinámicas. Estas dependen del registro. La lógica consiste en un creciente, es decir, entre más grave sea la frecuencia, menor será su amplitud; entre más aguda sea la frecuencia, mayor será su amplitud.

Las gaitas son un par: una hembra (con cinco orificios) y un macho (con uno o dos orificios). Es importante notar que la gaita hembra tiene cinco orificios de digitación, pero solo se tocan cuatro, es decir, que a partir de la “digitación 4” se interpreta la gaita hembra (ver figura 7). Esta característica puede ser explicada por su lógica de afinación y su construcción escalar. Lo anterior quiere decir que las dos gaitas pueden ser consideradas como “un solo instrumento”, pues se complementan.

Al iniciar con el proceso de construcción se eligen dos cardones que sean parecidos en diámetro; luego, estos se cortan del mismo largo. Usualmente, se construyen dos machos idénticos y el que tenga mejor sonido y proyección lo convierten en hembra. La longitud de una gaita larga está entre 75 y 90 cm y la afinación de su nota base, como se mencionó anteriormente, es un Sol aproximado. En cuanto a la escala musical, una gaita tradicional está construida

²² Figura elaborada por el autor del escrito.

²³ El registro subbajo no se utiliza en el repertorio tradicional de gaita larga. A veces se usa el Do y el Mi del registro subbajo, pero son casos muy aislados. Figura elaborada por el autor del escrito.

con una lógica escalar heptatónica, donde el tercer y el séptimo grado se ven alterados, usualmente un poco hacia abajo en afinación, en comparación con una escala temperada,²⁴ como se muestra en las figuras 8 y 9. Este fenómeno de afinación y construcción escalar en la gaita larga tradicional discrepa de la afinación occidental, ya que la diferencia entre los medios tonos del tercer y séptimo sonido son notables y pueden causar una falsa impresión tonal. Quizá es preciso realizar un estudio comparativo desde la perspectiva de construcción escalar de cada par de gaitas.²⁵

Actualmente los lutieres de gaita larga tienen la tendencia y la necesidad de elaborar gaitas temperadas, pues las exigencias de la música comercial y los intentos de fusión han llevado a los gaiteros a aceptar esta afinación. Esto quiere decir que las gaitas temperadas son un concepto foráneo y no tradicional en cuanto a la afinación.

Por último, las medidas estándares que se nombraron anteriormente con respecto a su escala y tamaño siempre serán relativas, porque al ser un instrumento construido artesanalmente, puede existir una gran variedad de afinaciones y tamaños.

2.2 La gaita como ritmo

La gaita como ritmo se podría explicar a partir de una base rítmica de la percusión del conjunto instrumental. No obstante, la construcción melódica, estructural y formal del “ritmo de gaita” pertenece, en su gran mayoría, a las gaitas (aerófonos). La construcción base del ritmo de gaita es simple: se puede colocar en un contexto métrico binario o cuaternario y su velocidad es relativa.²⁶ Cada instrumento contribuye con una construcción espacio-temporal del ritmo de gaita.

²⁴ Los intervalos no se pueden comparar con los intervalos de una escala temperada y tampoco es correcto decir que la escala principal es la escala jónica, ya que los medios tonos están ligeramente alterados (hacia abajo), lo que le permite a la gaita tener su propia afinación e identidad sonora. Es más, cada par de gaitas es único por las características del cardón y por su construcción artesanal.

²⁵ El autor entiende que se podría hacer un estudio más elaborado como el que realizó Carlos Miñana Blasco (1990) con relación a las interválicas isoheptatónicas de las marimbas de la Costa Pacífica de Colombia y las marimbas africanas, pero enfocado en las gaitas largas tradicionales. Se deja este punto abierto para una futura investigación.

²⁶ De acuerdo con la velocidad del ritmo de gaita, no se puede establecer una generalidad, puede ser lenta como puede ser rápida, esto dependerá de los gaiteros. Algunos antecedentes académicos establecen que se observa un rango entre: blanca= 75 hasta blanca =100 (Ochoa, 2013). Para el autor de este escrito el rango puede ser un poco más amplio: blanca= 70 hasta blanca =110 aprox.

Se puede observar en la figura 10 que la estructura principal está en la maraca (tiempo fuerte) y el llamador (contratiempo). La tambora se encarga principalmente de cerrar las frases melódicas de la gaita (como instrumento) cada dos o cuatro compases.²⁷ Este cierre se reconoce por el golpe en el parche (corchea – negra).

Se entiende que el tambor alegre es el instrumento que permite distinguir con claridad la base del ritmo de gaita (Ochoa, 2013). Musicalmente es fácil de reconocer porque el orden de los golpes en su base es: quemado (Q) - abierto (A) - bajoneo (B) - abierto (A).²⁸ Este orden rítmico es regular, y la cualidad tímbrica de cada golpe en el tambor alegre sugiere el ritmo de gaita.

Figura 10: Base (percusiva) del ritmo de gaita.²⁹

²⁷ La tambora fue introducida en el conjunto de gaita durante las últimas décadas del siglo pasado. Según Federico Ochoa (2013), su inclusión se atribuye al músico y compositor Catalino Parra, integrante del conjunto Los Gaiteros de San Jacinto. Por su parte, en la entrevista realizada por Urián Sarmiento, Manuel Antonio Rodríguez y Ramón Paz, en la ciudad de Bogotá en el año 2003, el maestro Jesús María Sayas manifiesta que él conoció la tambora en el año 1986, en el Festival de Gaitas de Ovejas. La primera vez que él vio al instrumento fue como parte del orgánico de Los Gaiteros de Guacamayal (Magdalena). Sayas manifiesta que la tambora interrumpe la escucha de la música por sus sonidos graves y su amplitud sonora; en pocas palabras, él considera que no debería estar en el formato tradicional. Entrevista en la plataforma virtual <https://www.youtube.com/watch?v=EcFff1uDwTk>

²⁸ Sobre la técnica interpretativa del tambor alegre, cada golpe sugiere una altura: Q (agudo); A (medio); B (grave).

²⁹ Maraca: la flecha horizontal sugiere el arrastre y la flecha vertical sugiere la concentración de las semillas. Tambora: P = se golpea la madera de la tambora con las baquetas (paliteo). A = abierto: golpe abierto al parche de la tambora con las baquetas. De acuerdo con la imagen, es importante aclarar que es una síntesis del fenómeno rítmico de la percusión en la gaita, en especial del tambor alegre, pues este es más complejo y puede causar discrepancias con respecto al estilo interpretativo. Esta imagen es un composite y se puede hallar una similar en Convers y Ochoa (2008, p: 48). Imagen elaborada por el autor del escrito.

La base rítmica de la gaita parece tener un aspecto simple, no obstante, es fundamental. Este fenómeno es mucho más complejo ya que su lógica interna logra ser más intrincada porque en la práctica real existe la improvisación, y así mismo, existe un diálogo espontáneo con la melodía de las gaitas, especialmente entre el tambor hembra (alegre) y la gaita hembra.

* * *

Como se ha dicho, la gaita puede significar varias cosas y también es un todo dentro de este amplio género. Es importante destacar que, hasta el momento, en este escrito se han estudiado y puesto en evidencia algunos aspectos conocidos, ya sea información transmitida por tradición oral o por académicos que han realizado esfuerzos para rastrear y documentar información relevante para la música de gaita larga de los Montes de María.

3. Análisis del “ritmo de gaita”: apreciaciones preliminares

Para abordar esta investigación, al inicio se indagó sobre los simbolismos que son obvios por su visualización externa, es decir, por sus contenidos literales tales como los nombres de las piezas y la caracterización de distinción de género hembra (H) - macho (M). Así, por un lado, se encontró que una cantidad importante de piezas musicales del “ritmo de gaita” están inspiradas en animales, especialmente en aves. Por otro lado, se halló que la forma y estructura de la música se basan en el concepto del opuesto complementario, ya sea por su lógica de bozá (A) y grito (B), o por la distinción de roles de acuerdo con el género (H o M).

3.1 Sobre el repertorio zoomorfo³⁰ en la gaita: la naturaleza como generadora y potenciadora de material compositivo

*¡Oh hombres! Hemos sido instruidos
en el lenguaje de los pájaros,
y colmados de todo bien (Corán).*

Los animales han sido una gran inspiración para las sociedades primitivas porque detentan una superioridad moral sobre los hombres. Son considerados

³⁰ Se entiende que zoomorfo es un adjetivo que califica o describe cualquier objeto que presenta o tiene un grado de parentesco animal. Es decir que se parece a un animal. Como se ha expuesto a lo largo de este escrito, la gaita tiene una gran variedad de piezas que se relacionan con los animales, por lo tanto, el autor considera que es apropiado utilizar la palabra zoomorfo para el repertorio de gaita que se relacionan con los animales.

“encarnaciones de los antepasados humanos o dioses protectores, que poseen un lenguaje propio, si difícil de entender para nosotros, en cambio muy expresivo y muy claro para ellos y los hombres primitivos” (Schneider, 1998: 17). También los animales pueden ser metáforas de la sociedad humana, donde sus sonidos reflejan formas particulares de sentimientos y del *ethos*, por ejemplo, para los kalulilas las aves son espíritus que reflejan su muerte (Feld, 1990), por lo tanto, las relaciones humanas son el reflejo de la ecología y el orden de la selva. Otro aspecto es la compleja relación de algunos animales con los humanos, como es el caso de la etnia basana en la Amazonía colombiana, pues las aves tienen una comunicación directa con los seres humanos.³¹

Esta relación se ve reflejada en las cosmogonías prehispánicas de Colombia, donde el nexo se ve comprometido en los mitos, ritos y arte en general (Gault, 2012). Para el caso de la música prehispánica en el territorio colombiano se conoce que “las flautas, maracas y silbatos reproducían los sonidos de los animales, los fundadores o los ancestros. En los rituales, la música creaba el ambiente propicio para internarse en el tiempo mítico” (citado en el Museo del Oro, Bogotá - Colombia).

Es común encontrar asociaciones que refieren a fenómenos de la naturaleza con la práctica musical de la gaita larga porque:

[...] puede ser leída como el cortejo entre un par de pájaros, pero con facilidad puede sonar como el viento, como monos, como insectos, etc. Siempre se dirá que las gaitas suenan ‘como algo’, como si fuesen las transmisoras de un sonido hecho con anterioridad y que se expresa momentáneamente cuando es invocado por los instrumentos (Buelvas, 2015: 104).

Según la entrevista que realizó Laura Carolina Fernández al maestro Nicolás Hernández,³² él expresa que en la antigüedad no existía un repertorio variado de gaitas cantadas, más bien “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 escandalosos” (Fernandez, 2012: 179). Teniendo en cuenta el contexto

³¹ Por ejemplo: “El gavián es el que cuida los Mundos de Arriba, por eso él canta a las 4:30 de la mañana: “¡Oah, oah, oah!”; “buenos días, cómo amanece amigo, amiga, hoy no vamos a trabajar, hoy no va a llover, tranquilo, en orden, afile y cargue su machete, mujeres vamos a limpiar la chagra, hoy sí es día de bueno” (Santos, 2019: 53).

³² Entrevista etnográfica. “Catálogo de trabajo de campo realizado en San Jacinto” (Fernández, 2012: 179).

en el que se cultiva esta música, como práctica concebida por campesinos de los Montes de María, entonces la emulación o búsqueda de material compositivo en la fauna logra ser una fuente inagotable para el gaitero. Su ambiente y su cotidianidad le permiten tener un contacto directo con las fuentes sonoras, ya sea de fenómenos naturales, o bien, de procedencia animal.³³

Un caso que llamó la atención es una entrevista realizada al maestro Encarnación Tovar “El diablo”, porque ejemplifica y relaciona directamente el fenómeno de una composición de gaita con el canto de las aves. En la entrevista, el maestro hace una magistral muestra donde traduce los cantos de tres aves a tres melodías de gaita, llevando, al mismo tiempo, un discurso compositivo basado en la variación del motivo principal. Primero, interpreta una melodía muy sencilla en la gaita hembra, a veces tararea la idea principal con la onomatopeya “*tu-ru-ru*” y explica que “ese es el canto de un pájaro, le dicen la ‘torcaza’, [...] es un pájaro que le decían ‘paloma de la virgen’”.³⁴



Figura 11: “La paloma de la virgen” (La torcaza). Presentación del motivo principal.³⁵



Figura 12: “La paloma de la virgen” (La torcaza). Variación motívica A-B-C.³⁶

³³ Se pueden encontrar títulos como: “El toche”, “La guacamaya”, “La codorniz”, “La gaviota”, “El mapurito”, “La gallina guinea”, “El buey”, “La garza prieta”, “La babosa”, “La hormiga tras tras”, “El montañero”, “La currura”, “El armadillo mohán”, “La guacharaca”, “El tigre”, “El boliaco”, “La avispa negra”, “El corcovado”, “El sapo”, “El son del loro”, “El pájaro guacabo”, “Mi mulito bayo”, “La culebra macaurel”, “La iguana”, “El sábalo mayero”, “El toro ta’ bravo”, “La pava congona”, “El pavito”, “La torcaza”, “La gallina negra”, “El conejo”, entre otros.

³⁴ Esta entrevista pertenece al catálogo personal de investigación del autor. Se desconoce la fuente.

³⁵ Transcripción elaborada por el autor de este escrito.

³⁶ Transcripción elaborada por el autor de este escrito.

El maestro continúa con el motivo “C” y hace una pequeña variación (motivo “D”), explicando que así también canta “la guacharaca”. Afirma que “esa es la guacharaca entre el monte, en la montaña, que uno se espanta cuando uno está de cacería y sale la paloma, que llaman la “torcaza”. La descripción corresponde al acto de la cacería e incluye dos aves dentro de su imaginario en un momento muy específico.

The image shows a musical score for a piece titled "La paloma torcaza" and "La guacharaca". The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight staves, each labeled "G.H." on the left. The notes are transcribed as follows:

- Staff 1: D (D4), G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. Chords D, E, B are indicated above.
- Staff 2: D4, G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. Chords D, E, B are indicated above.
- Staff 3: D4, G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. Chord F is indicated above.
- Staff 4: D4, G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. Chords G and H are indicated above.
- Staff 5: D4, G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. Chords D, E, B are indicated above.
- Staff 6: D4, G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. Chords I and J are indicated above.
- Staff 7: D4, G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. Chords K and G are indicated above.
- Staff 8: D4, G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. Chords H, I, and A are indicated above.

Figura 13: Canto de “La paloma torcaza” y “La guacharaca”.³⁷

La traducción literal del canto de “La paloma torcaza” pone de manifiesto que los gaiteros usan como material compositivo los elementos provenientes de la naturaleza. Como lo muestra el ejemplo del maestro Encarnación, el gaitero se vale de variaciones que, en este caso específico, son realizadas por transposición o por variación rítmica e iteración de alguna altura.³⁸

En la misma entrevista, el maestro Encarnación Tovar explica otra manera de

³⁷ Transcripción elaborada por el autor de este escrito.

³⁸ Es importante aclarar que la explicación que hace el maestro no es sobre una composición de gaita propiamente dicha, más bien es una manera pedagógica de aproximarse a la idea de apropiación de una melodía de una ave y su posterior variación.

extraer las melodías de las aves y aplicarlas a la gaita. Esta vez él se vale de recursos mnemotécnicos con relación al canto del “Toro ta’ bravo”. El maestro manifiesta que el pájaro “canta también entre la montaña, ya no se consigue casi. Y eso lo veíamos entre la montaña y todo eso solo lo cogía mi papá”. La melodía sugiere el canto del ave, pero esta vez Encarnación Tovar explica que el nombre del ave responde a la onomatopeya que se le atribuye a su canto. Las sílabas coinciden rítmicamente con la melodía y presuntamente con las alturas.³⁹ El canto es: “Toro ta’ bravo, cuerpo po’ el rabo, toro ta’ valiente”.



Figura 14: Canto del “Toro ta’ bravo”.⁴⁰

El fenómeno de emulación de la naturaleza en la música de gaita revela un nexo primordial entre lo natural y la creación humana. En este caso, la emulación del canto de las aves con las melodías de las gaitas demuestra su convivencia primordial. Cabe resaltar que el entorno natural es un tema intrínseco a la composición de la gaita, así lo hace notar el investigador y gaitero bogotano Urian Sarmiento:

Algo que obedece directamente a unas relaciones territoriales y unas relaciones con su entorno, y pues hay muchas historias de cantos de pájaros pasados a la flauta. Paíto cuenta mucho de un señor que le decían Martín Hernández, que era amigo del papá de Paíto y que era un señor que se metía a trabajar al monte y que siempre salía con cantos de pájaros que los tocaba en la gaita. El viejo Sayas sabía un poco de temas que todos son nombres de pájaros: ‘El montañero’, ‘El turpial’, ‘El sinsonte’, ‘El son del loro’. Sí hay un antecedente fuerte de la relación de estos músicos con el entorno en que habitaban, y pues todos son gente de campo [...], entonces, sin duda, hay una relación orgánica que esta gente de campo percibe entre su trabajo con la tierra y el instrumento que maneja (2021: entrevista personal).

³⁹ No se encontró evidencia de la existencia de esa ave, o por lo menos con ese nombre. El autor reconoció que la melodía tiene un parecido con la gaita “El corcovado”, otra ave que habita en los Montes de María. Rítmicamente son iguales pero las alturas e intervalos no son los mismos.

⁴⁰ Transcripción elaborada por el autor de este escrito.

El fenómeno del “ritmo de gaita” es mucho más complejo que lo expuesto anteriormente. El aspecto formal y estructural lo determina el compositor, pues es él quien toma un motivo (ya sea del canto de un ave o de otra fuente) y posteriormente lo organiza en un discurso melódico-armónico, renovando siempre el material por medio de la variación, luego el gaitero secciona las partes (ver 3.2.3.3). Así lo explica el gaitero Juan Carlos Díaz:

[...] algunos fraseos, o uno llama acá, las secuencias que hace con la digitación de la gaita se asemejan con el propio sonido del ave. Entonces podríamos decir que no es literalmente dado a que nosotros los gaiteros por lo general tenemos que nutrir la melodía [...]; yo me imagino que los propios, los fundadores, los más antiguos hacían una especie de imitación a través de las notas musicales de la gaita y replicaban eso, y le daban continuidad con unos arreglos musicales que ya venían desde un punto de vista musical, pues que la melodía fuera más nutrida [...] Tomar como base el sonido del ave, y eso uno en la parte musical le llama acá “la boza” (2021, entrevista personal).

3.2 La pareja primordial

Es importante destacar que en la composición de la música tradicional de gaita larga existen ciertos patrones formales, maneras compositivas y funciones orquestales que ya están determinados. Toda composición del ritmo de gaita larga tradicional parece obedecer siempre a estos patrones, ya sea por costumbre o por conformismo. Dichas maneras de componer parecen estar bajo ciertos simbolismos tradicionales. A continuación, se desarrolla esta propuesta.

3.2.1 Las aves mellizas

Las culturas del mundo han estado fascinadas con las aves, pues su canto, su plumaje y su capacidad para volar son acciones notables y ejemplares. El habitar y actuar de las aves ha llevado a diferentes culturas a intelectualizar y especular sobre su presencia en este mundo. Según Chevalier y Gheerbrant (1986) para las tribus marabústicas bereberes, las aves con su vuelo son símbolos de las relaciones entre el cielo y la tierra, por lo tanto, se asocian con la fecundidad y el descenso de las almas a la materia. También se les ha asociado con los presagios y los mensajes del cielo.

Las aves tienen un comportamiento determinado y se lo ha relacionado con diferentes estados (o simbolismos) que han sido de interés para algunas culturas. René Guenón se refiere al lenguaje de los pájaros, porque

[...] se toman con frecuencia como símbolo de los ángeles, es decir, precisamente, de los estados superiores. Hemos tenido oportunidad de citar en otro lugar la parábola evangélica donde se habla, en este sentido, de “las aves del cielo” que vienen a posarse en las ramas del árbol, ese mismo árbol que representa el eje que pasa por el centro de cada estado del ser y vincula todos los estados entre sí (1995:91).

En la iconografía americana, en especial de la orfebrería zenú se encuentra una gran variedad de figuras que representan al ser humano junto a dos aves,⁴¹ enmarcadas como una “situación mixta” (Gault, 2012) o bien solo dos aves que se disponen en direcciones contrarias con relación a su mirada. Como se ha expuesto, es el simbolismo tradicional del opuesto-complementario, por lo tanto, representa el equilibrio del cosmos en dos energías iguales pero diferentes.



Figura 15: Máscara zenú con dos aves en contraposición.⁴²

⁴¹ La cantidad de piezas encontradas de representación zoomorfa en la comunidad zenú es de un aproximado de 1.300 piezas de orfebrería, donde el 89.79% son representaciones de aves (Legast, 1980: 34). Contrario a esto, pertenecientes a los tairona se han identificado 3850 piezas donde solo el 9.04% corresponden a las aves, el mayor porcentaje corresponde a los anfibios con 61.35% (Legast y Múnera, 1982: 2).

⁴² Imagen recuperada del Museo del Oro de Cartagena, Colombia: <https://www.flickr.com/photos/zug55/3218877671/in/pool-57529393@N00/>



Figura 16: Figura en oro zenú.⁴³

A menudo los oriundos de los Montes de María suelen comparar a las gaitas con dos aves.⁴⁴ Por ejemplo el maestro José Alvares dice que

[...] la gaita hembra y macho son como dos pájaros, usted escucha a la hembra cantando en el monte “tu tu tu... tu tu tu” y enseguida tiene el macho que le va respondiendo “tu... tu...”, así es que ellos se enamoran. Es que la gaita macho y la gaita hembra son como un matrimonio (Buelvas, 2016: 152).

Por su parte el gaitero Carlos Eduardo Pizarro dice que

[...] el canto de las aves, si tú te das cuenta, hay unas aves que tienen unos cantos contestatarios, el macho hace un sonido y la hembra hace otro... hay una especie

⁴³ Imagen recuperada de Gault, 2012: 24

⁴⁴ A pesar de que a las gaitas (Chuanas) se las compara con aves, y que su repertorio posee un importante número de composiciones alusivas a algunos animales, es importante reconocer que esta lógica no es exclusiva, también los instrumentos con lógica similar en construcción transmiten esta idea:

Así como sucede con los kogi, los wiva también se diferencian entre los sonidos secos y aquellos largos (con el uso de tremolo) producidos por la maraca y que son generalmente alternados en el acompañamiento de las flautas. En Demana, su lenguaje, se les llama *watko térua* (hembra) y *watko mena* (macho) y a la maraca *txu akungá*. Las melodías tocadas en estos instrumentos están relacionadas con los cantos, generalmente asociados con animales, especialmente con las aves, batracios, como el del sapo que aquí se oye y felinos con connotaciones mitológicas como el ‘tigre’ o jaguar. El baile cantado (*txkakubí*) que se acompaña con ellas y con el canto se conoce genéricamente como chicote y lo bailan juntos hombres y mujeres que giran en rueda alrededor de los músicos; a veces, en dos ruedas concéntricas en las que el movimiento de los hombres se opone al de las mujeres, disposición que también ha sido observada en Ataquez (Bermúdez, 2006: 20).

que se llama “guacharaca”, que de hecho hay gaitas que tienen ese nombre; si tú escuchas el canto de la guacharaca, la hembra canta diferente al macho, y parece que hicieran eso que sucede en la gaita cuando el gaitero sube, de que el macho hace como una contestata, no va a la misma melodía, sino como que hace algo contestatario. Yo creo que ahí está la relación, por eso dicen hembra y macho porque las aves tienen ese canto en la naturaleza (2021: entrevista personal).

La relación de las gaitas con las aves no solo refleja un fenómeno de comunicación análogo al coqueteo y al compromiso, sino que también refleja varias realidades en simultáneo, en otras palabras, comunica simbólicamente mediante su característica bipolar (o binaria) una realidad cósmica. La connotación de aves (hembra y macho) también expresa una función (simbólica) de apareamiento, uniendo dos entidades opuestamente complementarias y haciendo alusión directa con la reproducción sexual. Buelvas explica que en las comunidades donde se suele interpretar gaita

[...] son comunes las comparaciones con pájaros, con cuerpo, cabeza y pico. Se dice que las gaitas son un pájaro macho y un pájaro hembra [...] Otra la compara con los genitales, se dice que la gaita representa los genitales durante la cúpula heterosexual: un falo insertado en una vagina [...]. Obedeciendo a esta mirada, la gaita es un instrumento reproductivo, de reproducción social y de reproducción humana (2016: 148).

Esta relación puede ser un vestigio cultural que quedó de los antiguos dueños de los Montes de María con los actuales gaiteros, además de que recuerda, de manera análoga, la función principal que tienen estos instrumentos, es decir, una función de representación simbólica de varios fenómenos que constituyen nuestra realidad.

3.2.2 Primero la hembra, luego el macho y por último el tiempo: es el orden inamovible

[Los mitos] *Te enseñarán que puedes
volverte hacia dentro,
y empezarás a recibir el
mensaje de los símbolos* (Campbell).

La gaita larga tradicional tiene ciertos códigos y roles determinados en su composición, en su orquestación y en su ensamble musical. Dichos códigos y roles parecen ser inamovibles. Es posible que la gaita guarde una mitología y un ritual en sí misma.

Uno de los códigos está presente en los inicios de las gaitas, ya que en todos los casos comienza la gaita hembra; en seguida la gaita macho; luego la maraca que marca el *tempo* general; y por último los tres golpes característicos de los tambores. Parece ser una obviedad este planteo del orden de entrada para los gaiteros, de hecho, no existe algún documento que se pregunte el por qué de este comportamiento; es muy posible que la naturalización haga pasar desapercibido este orden, que evidentemente es deliberado.

Con el fin de dar una respuesta a esta problemática se puede hacer una asociación entre los mitos de creación y los códigos (estéticos) que se exponen al inicio de las gaitas. En varios mitos de creación de diferentes culturas del mundo existen relatos donde coincide que el inicio tiene una energía o carácter femenino, usualmente representado por el agua o la oscuridad.

Como se ha mencionado, la gaita larga de los Montes de María se puede reconocer como un instrumento zenú, llamado “*chuana*”. La problemática actual es que se desconoce en qué contexto se interpretaban estos instrumentos hasta antes del siglo XVIII. Un acercamiento puede ser desde el mito de creación de los zenú, pues guarda una similitud discursiva en comparación a la práctica musical actual; el mito cuenta que

[...] en el principio del mundo todavía no se conocía la luz, en el resguardo todo era oscuridad y frío, eso fue así como la noche más larga de la historia de la humanidad. Estas tierras permanecían húmedas y en ellas no se concebía ninguna reproducción o desarrollo de los seres vivos. No había astros, ni plantas, ni animales; aquí no existía ningún atractivo en estos primeros tiempos. Todo estaba absolutamente en silencio. Aún no había gente en el resguardo. Dicen los zenúes que los únicos y primeros seres que cohabitaban en estas tierras eran los dioses Mexión y Menexca. Mexión, el indio hermoso como el sol, y Manexca, la mujer de un solo seno y la más bella de todas las mujeres [...] (Anónimo, sd).

Otro mito creacional que guarda similitud es el de la comunidad de los kogui, quienes son muy cercanos geográficamente a los antiguos zenú. El mito cuenta que:

Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas. Solo el mar estaba en todas partes. El mar era la Madre. (...). La Madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna. Ella era espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria. Entonces cuando existió así la Madre, se formaron arriba las tierras, los mundos, hasta arriba donde está hoy nuestro mundo (Romero, 1990:33).

Es importante entender que simbólicamente la oscuridad y lo acuático están relacionados con lo femenino (luna) y que lo masculino está relacionado con la luz (sol). Entonces, con este orden de ideas, la gaita larga montemariana parece estar comunicando que, primero, inicia la energía femenina, para así dar paso a la energía masculina y, por último, al tiempo.

Entre los mitos de creación nombrados anteriormente y los inicios de las gaitas (ritmo de gaita) se puede encontrar una estrecha similitud en cuanto al discurso compositivo, es decir que comparten el misterio del inicio y la energía inicial (femenina). Se entiende que el inicio de las gaitas es una sugestión *ad libitum* de lo que sucederá posteriormente, llamando la atención con el registro y la dinámica del pasaje musical (usualmente agudo y fuerte, aunque no en todos los casos se cumple con esta regla). Luego la gaita macho brinda un soporte armónico a la gaita hembra, en otras palabras, brinda un plano adicional donde ocurrirá un tipo particular de contrapunto.

Cuando las dos gaitas (H y M) se “encuentran” musicalmente ocurre una especie de relación que se fundamenta en el funcionamiento armónico de convivencia de los dos opuestos complementarios, una suerte de matrimonio (o cópula) que desencadena, luego, el establecimiento del tiempo y espacio otorgado por el gaitero macho con su maraca. Luego del establecimiento del *tempo*, los tambores brindan la identidad del género musical.⁴⁵ Estos entran, según la tradición oral, con un código polirrítmico de tres golpes (un tresillo de blanca) para así dar la identidad y el espacio donde la gaita se desarrollará (ver figura 18).

El mito que propone la gaita es una creación musical con un fundamento *a priori* concebido por el compositor. Como parte de la investigación propuesta en este escrito, las composiciones en las cuales se basa el análisis son gaitas zoomorfas, es decir que tienen como fundamento la alusión de algún animal, que en este caso específico son las aves. A continuación, se muestra la codificación del comportamiento estándar de la estética tradicional de la música de gaita larga montemariana en cuanto a su lógica de inicio:

⁴⁵ Es una realidad que el orden de aparición instrumental corresponde a una lógica actualmente inamovible, de hecho, en la gran mayoría de las grabaciones y en todos los festivales, esa regla no es negociable. También es verdad que los escenarios hipotéticos que plantean los gaiteros son situaciones y teorías que hasta el momento no pueden ser comprobadas, no obstante, no dejan de ser lógicas. En contraposición a lo que manifiestan los gaiteros, Urian Sarmiento manifiesta que este comportamiento podría corresponder también a la lógica de consumo mediatizado y que tiene que ver con las grabaciones y los festivales de gaita (Sarmiento, 2021).

Moderato (♩ = 80)

A

Frase 1

Frase 2

Gaita Hembra

Gaita Macho

5

Variación frase 2

G.H

G.M

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'La gaviota'. It is in a moderate tempo with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is written for two gaitas: Gaita Hembra (female) and Gaita Macho (male). The Gaita Hembra part is in the upper register, while the Gaita Macho part is in the lower register. The piece is divided into two main sections, 'Frase 1' and 'Frase 2', which are bracketed together under a large 'A' section. A 'Variación frase 2' section follows, which is a variation of the second phrase. The score includes a measure number '5' at the beginning of the second system. The key signature has one sharp (F#).

Figura 17: La gaviota. Transcripción de una gaita tradicional. Gaita hembra y gaita macho.⁴⁶

Moderato

Gaita Hembra

Gaita Macho

Llamador

Tambor Alegre

Tambora

G.H

G.M

M.

Ll.

T.A.

T.

P P P A A

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'El Montañero'. It is in a moderate tempo. The score is written for a complete gaita ensemble, including Gaita Hembra (G.H) and Gaita Macho (G.M). Additionally, there are parts for Llamador (Call), Tambor Alegre (Happy Drum), and Tambora (Drum). The Gaita Hembra part is in the upper register, while the Gaita Macho part is in the lower register. The Llamador part is a simple melodic line. The Tambor Alegre part is a rhythmic pattern with a sequence of notes labeled 'Q A B A'. The Tambora part is a rhythmic pattern with notes labeled 'P P P P P P'. The score includes a measure number '7' at the beginning of the second system. The key signature has one sharp (F#).

Figura 18: “El Montañero”. Transcripción de una gaita tradicional. Conjunto completo de gaita. El nombre hace alusión a un ave de los Montes de María.⁴⁷

⁴⁶ Transcripción elaborada por el autor de este escrito.

⁴⁷ Transcripción elaborada por el autor de este escrito.

Una síntesis de los ejemplos musicales:

1. La gaita hembra es activa. Muestra la complejidad melódica.
2. La gaita macho tiene una función pasiva; es quien sostiene la idea.
3. Con respecto al ámbito melódico, las dos gaitas están sobre el mismo registro.
4. El unísono⁴⁸ es el intervalo más importante en su polifonía (ver las figuras 7, 8 y 9).
5. El tiempo se establece con la aparición de la maraca.
6. La identidad del género musical se determina (en la mayoría de los casos) por la base rítmica de las percusiones.

3.2.3 Los opuestos complementarios como estructura de la gaita

La gaita larga representa análogamente los fenómenos de la naturaleza tanto en su composición como en su estética. Como se ha dicho en este escrito, el simbolismo de la dualidad ha estado presente en todas las culturas humanas, y la gaita parece ser una representante legítima que evidencia la presencia de este símbolo en su expresión artística. La gaita representa los fenómenos y los ritmos de la naturaleza. A continuación, se explican y se analizan.

3.2.3.1 La identidad: hembra (A) y macho (B)

Parece ser imposible saber por qué se le atribuyó un género sexual a la gaita larga de los Montes de María y por qué se le asignaron a la gaita hembra cinco agujeros de digitación (cuatro útiles) y al macho uno o dos agujeros de digitación, pues no existe alguna mitología o relato de la tradición oral que respalde la razón del carácter sexuado del instrumento.⁴⁹ Hasta el momento, en esta investigación se puede avanzar en dirección a una respuesta: la gaita larga es una representación cósmica y mitológica que involucra diferentes simbologías encriptadas en su composición.

La característica “matriz” de la gaita larga es la dualidad entendida como una sola unidad. Esta dualidad está presente en gran parte de su composición, desde

⁴⁸ Es importante señalar que el unísono no es perfecto, más bien, es aproximado.

⁴⁹ En este sentido, Alejandra Quintana (2006) estudia cómo a partir de las mitologías se pueden describir y fundamentar ciertos roles que se establecen en la sociedad, que en este caso, es la asignación de una sexualidad a los instrumentos musicales tal y como lo hacen las comunidades kogui, kankuamos y huitotos. Sin embargo, hasta el momento no se ha encontrado una relación que vincule la práctica musical de la comunidad kogui o la comunidad wiwa con la práctica musical de la gaita larga de los Montes de María.

su orquestación hasta su fundamento compositivo. Dicha matriz se identifica en este escrito con las letras A y B.

Se ha insistido sobre la distinción “hembra (A) y macho (B)” como algo obvio y que se puede identificar por su papel frente a su especie de polifonía, donde A es activa y B, pasivo. La distinción melódica entre A y B puede ser sencilla de explicar, pues A es quien lleva la melodía, es decir, su nivel de complejidad está en la versatilidad del discurso melódico. De acuerdo con B, este no hace contraparte, al contrario, parece más bien una síntesis melódica de A o, en otras palabras, es quien define los pilares fundamentales de la melodía, y además, está encargado de llevar el *tempo* con una maraca. Tanto A como B son siameses, cada uno cumple la función que fue dada por su creador y ejecutada por sus músicos.

3.2.3.2 La maraca. Lo húmedo (A) y lo seco (B)

La maraca que interpreta el gaitero macho también tiene un toque particular que se puede analizar con el concepto A y B que se propone en este escrito, es decir, que en su forma base existen dos sonidos distinguibles por su morfología sonora.

De acuerdo con la clasificación morfológica del sonido que hace Thoresen (2001/2004) a partir del trabajo de Pierre Schaeffer, se puede señalar que el sonido de la maraca es complejo y no tónico. Se identifica a B, entonces, como un sonido complejo, de impulso o empuje corto de energía, seco y se puede reconocer por su similitud onomatopéyica con la consonante “T”. Por el otro lado, A es un sonido más largo y complejo, es el contrario de B, pues es húmedo o más granulado. Se puede asociar con la consonante “Sh”.



Figura 19: Imagen que ejemplifica el sonido de la maraca.⁵⁰

El objeto sonoro completo de la maraca es un ciclo de T (B) - Sh (A), y recuerda dos opuestos que se complementan. Este fenómeno se reconoce como unidad porque encierra conceptualmente, a manera de fractal (mínima), la idea general de la estructura de la gaita que es binaria (o bipolar).

⁵⁰ Transcripción elaborada por el autor de este escrito.

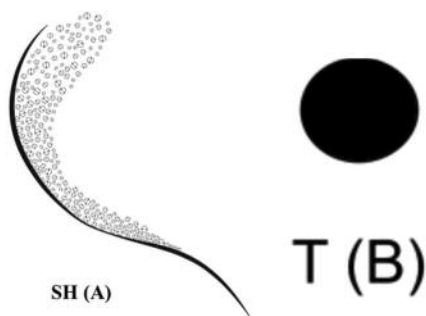


Figura 20: Imagen que ejemplifica la complejidad sonora de la maraca.⁵¹

3.2.3.3 La bozá (A) y el grito (B) en las gaitas: la representación del círculo

Como se ha expuesto anteriormente, la gaita está estructurada, *grosso modo*, según el concepto del opuesto complementario con respecto a su instrumentación y, como se verá a continuación, a su forma musical.

La forma musical es un concepto que desde la academia puede ser comprendido como el diseño acabado de una idea que, gracias a su transformación, desarrollo y relación entre las partes, puede ser inteligible (Kühn, 2003: 17). Es decir, en la música existen relaciones y coherencias que son susceptibles de ser presentadas como un conjunto reconocible para el compositor, el intérprete y el receptor. Paralelamente, Schönberg (1989) explica que una pieza funciona como un organismo vivo. También argumenta que sin organización, la música “sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro” (ibídem: 11).

La forma musical, desde el punto de vista clásico-europeo tiene una manera de concebir el mundo de manera lineal, basada en articulaciones periódicas y finitas, es decir que su lógica se basa en formas cerradas, por lo tanto, son limitadas temporalmente (Cardona, s.d). Dicho comportamiento es contrario a la lógica de la forma musical del “ritmo de gaita”, pues su lógica es circular o cíclica, es decir, no busca un desarrollo lineal con una resolución definitiva de conflictos, más bien es acumulativa, por lo tanto, es una forma abierta. El material total de la forma (abierta) del ritmo de gaita no está en la búsqueda de resolución de problemas

⁵¹ Imagen elaborada por el autor de este escrito.

armónicos y melódicos con secciones limitadas, más bien está en la búsqueda de la experiencia de la renovación inmediata y permanente, que permite que el proceso sea renovado mediante la sensación y no a través de la medida armónico-melódica (cadencial).

El ritmo de gaita se desenvuelve bajo dos conceptos mayores que estructuran su manera de composición. Se reconocen como bozá (A) y grito (B).⁵² Estos dos conceptos, al ser cíclicos permiten que la música sea renovada con inmediatez; pero esto depende de la habilidad del gaitero. Así lo expresa el gaitero Juan Carlos Díaz:

La bozá es el movimiento de enriquecimiento donde los instrumentos tratan de no alterarse, y marcar, más que todo, un momento de espiritualidad, un momento que te haga sentir, te haga erizar la piel; las dos gaitas empiezan a interactuar, a hacer un diálogo entre ellas, y ahí, en ese caso, la percusión acompaña. [...] El grito genera alegría, destreza, y en cambio la bozá sí ya es momento de recoger, y la mantenemos ahí. En este caso las gaitas van haciendo un lamento, un bajoneo, donde al oído del especialista uno dice: eso es una bozá. La bozá no siempre es algo que está abajo, la bozá es también la parte que se repite constantemente (2021: entrevista personal).

Las partes se pueden reconocer por su actividad e intensidad: por un lado, la bozá (A) es pasiva y, por el otro lado, el grito (B) es activo. Urian Sarmiento explica que:

[...] son estructuras, claro, son momentos de reposo, como de tensión-relajación, porque los gritos son el momento de mayor despliegue de un gaitero. Sí, son partes que ellos denominan y que ellos caracterizan y que están presentes en las estructuras de la melodía. Una bozá suele ser un reposo donde se va a arrancar a desarrollar las melodías (2021: entrevista personal).

Por su parte, el gaitero Carlos Eduardo Pizarro explica el concepto formal bozá-grito y lo asocia con el canto de las aves, dice que

⁵² Los otros ritmos que no son instrumentales (porro cantado, cumbia, merengue cantado y puya cantada) también tienen estos dos conceptos, pero no son tan relevantes en cuanto a su función de organización formal-estructural, pues la forma está más bien fundamentada en los versos cantados. Como se ha mencionado en este escrito, el merengue, la puya e incluso el porro instrumental conservan el esquema binario de bozá (A) y grito (B). Por lo pronto se estudiará el ritmo de gaita porque se considera el ritmo “más antiguo”.

[...] una de las características compositivas de la gaita, de la estructura melódica o de la forma de la gaita es que son repetitivas, tienen pocas variaciones [...]. Un “son” de gaita tiene la característica de que tú haces una introducción (revuelo o floriteo) y luego viene la bozá, y entonces, si nosotros miramos, estas son estructuras generales de lo que es una canción: tensión-reposo, y las aves cantan así, si tú escuchas las aves en el campo hay un momento de tensión, de euforia, de sonidos agudos, de repiques muy marcados [...], pero siempre se repite (2021, entrevista personal).

Estos dos conceptos polares son los que estructuran a gran escala la gaita, organizando y exponiendo la idea musical. Este comportamiento bipolar es cíclico, esto es, que no existe manera de cuantificar las veces que se repiten los patrones o frases de la sección bozá (A) o de la sección grito (B). Sí se sabe que una va detrás de la otra.



Figura 21. Fragmento de la sección bozá (A).⁵³



Figura 22. Fragmento de la sección grito (B).⁵⁴

La característica de tesis y antítesis en la estructura de la gaita permite verificar que este comportamiento es en sí mismo autosustentable, por el simple hecho de realizar cambios momentáneos de renovación de energía. Este fluir energético bipolar se puede percibir por la intensidad seccional, en otras palabras, la bozá (A) es una sección más calmada, con un registro medio-bajo

⁵³ Transcripción de la gaita tradicional “El niño llora”. Elaborada por el autor de este escrito.

⁵⁴ Transcripción de la gaita tradicional “El niño llora”. Elaborada por el autor de este escrito.

de la gaita. En contraposición, el grito (B) es más intenso tanto rítmicamente como en volumen.⁵⁵

La seguidilla de las secciones bozá (A) y grito (B) son una realización artística del modelo cósmico por excelencia, pues representan lo que está arriba y lo que está abajo, según su intensidad, registro y densidad rítmica. Con relación a lo anterior, el simbolismo del círculo se puede ver representado en esta bipolaridad musical, pues, mientras dura una gaita, A y B giran incesantemente hasta el final. El modelo sintético presentado en la figura 23 puede que revele y clarifique el fenómeno estructural de acuerdo con los dos conceptos que fundamentan una gaita tradicional.

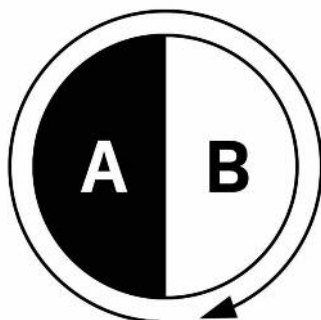


Figura 23: Imagen que ejemplifica lo estructural y seccional del “ritmo de gaita”.⁵⁶

Es importante aclarar varios aspectos con respecto a los vectores que puede generar la idea de bipolaridad temática acá expuesta:

1. A y B en gaita no son frases simétricas. La duración de cada sección es variable.
2. La bozá (A) usualmente no tiene tantas variaciones internas. Casi siempre el motivo es repetido. También es una sección que permite al gaitero recuperar fuerzas físicas, para volver a subir a los gritos.
3. El grito (B) es la sección que tiene la cualidad de tener más variaciones. Es la sección que mejor se presta para la improvisación.
4. La gaita puede representarse temporalmente dentro de un compás binario 2/2.

⁵⁵ Como ya se expuso más arriba, el instrumento gaita no tiene posibilidad de hacer dinámicas. Los registros bajos suenan con menor intensidad, mientras que los registros altos suenan inevitablemente con mayor intensidad.

⁵⁶ Imagen elaborada por el autor de este escrito.

5. Un aspecto importante y característico de la música de gaita larga, en el sentido rítmico, es la constante distinción entre los tiempos fuertes y los tiempos débiles. La maraca marca el tiempo fuerte y el tambor llamador marca el tiempo débil con un solo golpe, por lo que siempre está presente el sentido de tiempo y contratiempo.

* * *

En esta investigación se pudo establecer que para algunos gaiteros el concepto de bozá no solo es estructural, sino que también tiene una relación implícita con el ensamble completo: las gaitas y los tambores. Esta noción de bozá es más complicada de precisar porque entra en una generalidad donde el juicio de valor parece guiado por necesidades de convivencia en el momento de ensamble, es así que el gaitero Damián Bossio explica que:

La bozá es algo más espontáneo que la melodía según el sentimiento mío, voy llamando al tambor o la tambora a que me acompañe en la sabrosura o en la bozá. Te estoy hablando del lenguaje de los viejos. La bozá, según entiendo yo [...], es el momento del éxtasis, ya sea en los bajos o en los gritos donde ellos invitan a los instrumentos a que se recojan uno por uno, y vayan haciendo la cadencia de la nota de la gaita [...]. Y los gritos son ya lujos de la gaita (2021: entrevista personal).

Del mismo modo Urian Sarmiento explica que:

La bozá, entiendo yo que es esa estructura donde se sienta el impulso rítmico [...] que sienta el escenario donde se va a desarrollar todo lo demás. La bozá y el grito, tienen que ver más con la capacidad de escucha de los demás intérpretes, cómo usted acompaña esas dos partes, sabiendo qué es lo que es, sin dejar de escuchar a la gaita (2021: entrevista personal).

Esta temática es mucho más amplia que lo mencionado anteriormente. Se considera que realizar una explicación se sale del propósito central de esta investigación, por lo tanto merece un estudio aparte para poder comprender en su totalidad la implicación del concepto bozá con el ensamble completo.

Consideración final

La gaita larga de los Montes de María claramente posee un carácter simbólico en cuanto a su concepción instrumental, es decir, se distingue por la analogía tesis-

antítesis: hembra y macho. Hasta el momento se desconocen las ocasiones rituales y simbólicas en las que se utilizó la gaita precolombina. Se pudo establecer que, a lo largo del tiempo, la gaita larga fue mutando culturalmente: primero fue una música indígena (con un posible propósito ritual) incomprendida por los cronistas, luego pasó a ser música de carácter campesino, para cumplir una función de acompañamiento de fiestas y rituales católicos. La ausencia documental y arqueológica en cuanto a las ocasiones musicales de la gaita larga de los Montes de María entre los siglos XVI al XIX es evidente y dificulta establecer las características de lo que posiblemente fue esta música. Por otro lado, se encontró que el repertorio zoomorfo de la música de gaita es original y ubica geoculturalmente esta práctica musical por su fauna, valiéndose (el gaitero-compositor) de la naturaleza como generadora y potenciadora de material compositivo de un amplio repertorio. Así mismo, este repertorio fundamenta y estructura la música de gaita, en especial del ritmo de gaita, cuyos dos factores de tensión (tesis-antítesis) se pueden encontrar –a la manera de un objeto fractal– en su instrumentación (hembra-macho), en la manera base de interpretar la maraca y en la forma binaria: la bozá (como sección) y el grito. Estos dos factores giran alrededor de un gran círculo, que es el modelo cósmico por excelencia.

Es posible que dentro del “ADN compositivo”⁵⁷ de temas antiguos se pueda distinguir un discurso original en cuanto a su utilización del discurso simbólico y ritual. El presente escrito sugiere un camino de estudio que puede direccionar a una arqueología musical, es decir que a partir de la “estructura genética” se podría entender las músicas tradicionales en cuanto a su funcionalidad dentro de una sociedad, pues, como manifiesta Isabel Aretz (1999), la verdadera música tradicional es funcional y no de espectáculo.

Bibliografía

- Convers, Leonor y Ochoa, Juan Sebastian. 2008. *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá D.C: Universidad Javeriana.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. 1986. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Eliade, Mircea. 1991. *Mitos, Sueños y Misterios*. Madrid: Edición Grupo Libro.

⁵⁷ Esta hipótesis se plantea porque el autor reconoce y distingue las diferencias entre la música de gaita larga de los Montes de María (ritmo de gaita) versus la música occidental europea, es decir, que se encuentran diferencias muy marcadas en cuanto a la forma, la estructura y el manejo de los conceptos armónicos.

- Escobar, Luis Antonio. 1985. *La música precolombina*. Bogotá D.C: Fundación Universidad Central, Intergraficas.
- Feld, Steven. 2012. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Third edition. Durham: Duke University Press.
- Guenón, René. 1995. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Traducción de Jose Luis Tejada y Jeremias Lera. 1945 Barcelona: Paidós Orientalia.
- Gosselman, Carl August. 1981. *Viaje por Colombia 1825 y 1826*. Bogotá: Banco de la República
- Huertas, Miguel. 1992. *El Sabanero tras su identidad. Gaceta Cultural de la Sabana. Aportaciones de la Cultura al Desarrollo y a la Lucha contra la Pobreza. Cultura y Desarrollo*. Bogotá D.C: Fundación Carolina.
- Izikowitz, Karl Gustav. 1970 [1934]. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians. A Comparative Ethnographical Study*. Gotemburgo: S.R. Publishers.
- Ochoa Escobar, Federico. 2013. *El libro de las gaitas largas: Tradición de los Montes de María*. Bogotá D.C: Pontificia Universidad Javeriana
- Kühn, Clemens. 2003. *Tratado de la forma musical*. España: Idea books S.A
- Shönberg, Arnold. 1989. *Fundamentos de la composición musical*. Traductor: A. Santos. Madrid: Real Musical.
- Schneider, Marius. 1998. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Tamara Gomez, Carlos Edgardo. 1998. *Informe final de investigación, Historia de los Zenúes: Siglos XVI y XVII. Los Zenúes bajo la dominación española*. Montería: Secretaría de cultura de Córdoba.

Artículos de revistas y periódicos

- Buevas Diaz, Jaili Iviani. 2017. “¡Que los hombres toquen y las mujeres bailen! Género y sexualidad en la música de gaitas de Montes de María”. *Fundación Universitaria Colombo Internacional. Revista Institucional* 1 (8): 77-87.
- Briones de Pedraza, Bartolome. 1580 [1983]. “Relación de Tenerife II”. *Cespedesia* 45-46, suplemento N°4: 153-176.
- Gault, Enora. 2012. “El hombre y el animal en la Colombia prehispánica. Estudio de una relación en la orfebrería”. *Boletín del museo chileno de arte precolombino* 1 (17): 11-30.

- Legast, Anne y Múnera, Jorge Mario. 1982. “La fauna mítica tairona”. *Boletín Museo Del Oro* 13: 1-18.
- Legast, Anne. 1980. “Informes preliminares: Identificación de la fauna representada en el material del área arqueológica Sinú”. *Boletín Museo Del Oro* 6: 34-39.
- List, George. 1973. “El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas”. *Revista musical chilena* 27: 43-54.
- . 1991. “Two flutes and a rattle: The evolution of an ensemble”. *The Musical Quarterly* 75 (1): 50-58.
- Romero, Flor. 1990. “Los guardianes de universo”. *El Correo de la UNESCO, en los orígenes del mundo... de los primeros mitos de la ciencia actual*: 30-33.

Textos digitales

- Anónimo. S.d. “Mitos indígenas zenues, el mito de la creación Zenú” [Online] Disponible en: https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/mitos_indigenas_zenues.pdf (último acceso 05-09-2021).
- Bermúdez, Egberto. 2005. “La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas (Parte 1)”. *Ensayos. Historia y teoría del arte* 10. [Online] Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44979/46347> (último acceso 15-01-2021).
- Blasco, Miñana Carlos. 1990. “Afinación de las marimbas en la costa pacífica de Colombia: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia”. *Inédito* [Online] Disponible en: <https://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/1514/5615/3583/marimbas.pdf> (último acceso 05-05-2021).
- Cardona, Alejandro. s.d. “Sensemayá, la culebra, sensemayá”. [Online] Disponible en: <https://www.latinoamerica-musica.net/obras/cardona/sensaya.pdf> (último acceso 04-02-2021).
- Civallero. 2015. “Las flautas de cabeza de cera de América Latina”. *Wayrachaki editora*. [Online] Disponible en: <https://www.academica.org/edgardo.civallero/260.pdf> (último acceso 01-02-2021).
- Lara Ramos, David. 2010. “Así fue el maestro Sallas, el último gaitero negro de los Montes de María”. [Online] Disponible en: <https://escribidaavid.blogspot.com/2010/03/asi-se-fue-el-maestro-sallas-el-ultimo.html> (último acceso 31-08-2021).
- Mc. Allister, Germán A. (2014). “Cosmovisión y territorio en el resguardo Zenú de San Andrés de Sotavento”. [Online] Disponible en: <https://www.>

academia.edu/14195943/Cosmovisi%C3%B3n_y_territorio_en_el_resguardo_zen%C3%BA_de_San_Andr%C3%A9s_de_Sotavento_C%C3%B3rdoba_-Sucre (último acceso 13-05-2021).

Muñoz Sánchez, Hernando. 2009. “De donde proviene el Kuisi, su incorporación a los conjuntos de gaiteros en Colombia”. [Online] Disponible en: <http://hernandomunozsanchez.blogspot.com/2009/09/de-donde-proviene-el-kuisi-su.html> (último acceso 31-08-2021).

Santos, Barbara. 2019. “Curación como tecnología basada en entrevistas a sabedores de la amazonía”. *Instituto Distrital de las artes IDARTES*. Bogotá D.C [Online] Disponible en: https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/8%20CURACIO%E2%95%A0%C3%BCN%20COMO%20TECNOLOGIA_Linea%2C%20arte%2C%20ciencia%20y%20tec_DIGITAL.pdf (último acceso 03-14-2021).

Thoresen, Lasse. 2001/2004. “Spectromorphological Analysis of Sound Objects, An Adaptation of Pierre Schaeffer’s Typomorphology”. *The Norwegian Academy of Music*. [Online] Disponible en: <http://www.ems-network.org/IMG/EMS06-LThoresen.pdf> (último acceso 31-08-2021).

Tracy, Andrew. 2011. “Chopi Timbila music”. *International library of african music*. [Online] Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23319427> (último acceso 03-15-2021).

Tesis de grado

Buelvas Díaz, Jaili Ivinai. 2015. “La gaita quemada. Música, religión y cuerpo en Montes de María”. Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia.

Fernandez Rueda, Laura Carolina. 2012. “El sistema de gaita antigua del Litoral Atlántico colombiano y su interpretación a través de los gaiteros de San Jacinto: diálogos con la modernidad”. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.

Flores Castillo, Genito. 2011. “Simbología religiosa indígena Zenú como resistencia. Aproximación teológico-sacramental”. Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana.

Quintana Martinez, Alejandra. 2006. “Género, poder y tradición: Al baile de la gaita el caimán le replica”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia.

Sarmiento, Urián Vladimir. 2019. “Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia.

Booklet (Folleto o notas internas de un registro) de un álbum

Bermúdez, Egberto. 2006. “Los Bajeros de la Montaña”. *La acabación del mundo: Música de gaitas de los Montes de María (Bolívar)*, [Booklet] Villa de Leyva: Fundación de Mvsica.

Entrevistas personales

Bossio, Damian. 2021. “Entrevista personal”. Entrevista realizada por Jonathan Corzo. [Video y audio digital] Archivo en colección personal del autor. Buenos Aires, 24 de marzo.

Díaz, Juan Carlos. 2021. “Entrevista personal”. Entrevista realizada por Jonathan Corzo. [Video y audio digital] Archivo en colección personal del autor. Buenos Aires, 24 de marzo.

Pizarro, Carlos Eduardo. 2021. “Entrevista personal”. Entrevista realizada por Jonathan Corzo. [Video y audio digital] Archivo en colección personal del autor. Buenos Aires, 26 de marzo.

Sarmiento, Urian. 2021. “Entrevista personal”. Entrevista realizada por Jonathan Corzo. [Video y audio digital] Archivo en colección personal del autor. Buenos Aires, 31 de marzo.

Otras fuentes audiovisuales

Aretz, Isabel. 1999. *Los juegos de la cultura*. Entrevista realizada por María Blanca Nuri. [Online] Tucumán, Argentina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tl5srhjIxPk> (último acceso 06-09-2021).

Sayas, Jesús María. 2003. *Jesús María Sayas, In Memoriam*. Entrevista realizada por Urian Sarmiento, Manuel Antonio Rodríguez y Ramón Paz. [Online] Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EcFff1uDwTk> (último acceso 31-08-2021).