



**El asunto de la identificación en la cultura gaitera.  
Un acercamiento crítico a los estilos interpretativos  
negro e indígena en la música de gaita larga  
colombiana**

Álvaro D. Ortega Gutiérrez

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Músicas de América  
Latina y el Caribe

Asesor

Juan Sebastián Rojas Enciso, Doctor (PhD) en Etnomusicología

Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2021

<b>Cita</b>	(Ortega Gutiérrez, 2021)
<b>Referencia</b>	Ortega Gutiérrez, Álvaro, 2021. <i>El asunto de la identificación en la cultura gaitera. Un acercamiento crítico a los estilos interpretativos negro e indígena en la música de gaita larga colombiana</i> [Tesis de maestría].
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, Cohorte II.

Grupo de Investigación Músicas Regionales.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes.

**Decano/Director:** Alejandro Tobón.

**Jefe departamento:** Carolina Santamaría Delgado.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Agradecimientos**

Aunque en mis recorridos por la región conocí a muchas personas a quienes debo agradecer por su ayuda, especialmente quiero dar gracias a Emilia Salgado Reyes, José Manuel Valdés, Lina Marqueza Rodríguez y a todos los palenqueros y sanonofrinos por su apoyo; también a las familias Polo Ramos, Alcázar Franco y Álvarez Alarcón en Cartagena y Ovejas. Agradezco igualmente a Roberto Guzmán, Hernando Muñoz, Wilmer Arias, Hernando “Nando” Coba, Kevin Acevedo, Ariel Ramos, Braulio Tovar, Laureano Ordosgoitia, Julio Cesar Hernández “Piño”, Marco Vinicio Oyaga, Encarnación Tovar†, Felix Santiago Chiquillo†, Sixto Silgado “Paíto”, Evaristo Mendoza†, Petrona Hernández† y Aura Cañate de Herrera por su generosidad al compartir su saber y experiencias de vida. En general, también agradezco a todos los gaiteros y tamboleros de Cartagena, Bogotá, Medellín, Ovejas, San Jacinto, San Basilio de Palenque e Isla Grande que aportaron a este trabajo.

Finalmente, pero no menos importante, desde la academia agradezco a Juan Sebastián Rojas, director de esta tesis, por sus pertinentes orientaciones; a Guillermo Carbó, Darío Blanco, Juan F. Velásquez y a Federico Ochoa por sus valiosos consejos, igualmente a María Eugenia Londoño, Alejandro Tobón y Carolina Santamaría por su cuidadoso acompañamiento en la formación de investigadores. A mis profesores y colegas de maestría, así como al equipo de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia.

## ***Tabla de ilustraciones***

<i>Ilustración 1. Mapa de Colombia y su división político-administrativa.....</i>	<i>13</i>
<i>Ilustración 2. Instrumentos de percusión del grupo de Catalino Parra; Soplaviento, departamento de Bolívar, 30 junio de 1978.....</i>	<i>17</i>
<i>Ilustración 3. Antonio " Toño" Fernández -izquierda- interpretando la gaita macho y Manuel de Jesús "Mañe" Mendoza -derecha-, interpretando la gaita hembra.....</i>	<i>17</i>
<i>Ilustración 4. Mapa que muestra la ubicación de los Montes de María y la Sierra Nevada de Santa Marta dentro del territorio colombiano.....</i>	<i>23</i>
<i>Ilustración 5. Mapa de la Provincia de Cartagena s. XIX.....</i>	<i>85</i>
<i>Ilustración 6. Dos indígenas Kogui del caserío Domigueka ubicado en la Sierra Nevada de Santa Marta, interpretando los carrizos macho, hembra y una maraca .....</i>	<i>91</i>
<i>Ilustración 7. Gráfico que muestra el relacionamiento –no lineal- entre las músicas populares tradicionales, la música de banda y las músicas populares masivas.....</i>	<i>112</i>
<i>Ilustración 8. Partitura -transcripción- de Agua Salá (fragmento).....</i>	<i>115</i>
<i>Ilustración 9. Carátula del disco Flûte Indienne de Colombie. Orquesta Popular Colombiana, grabado en París por Discos Vogue.....</i>	<i>117</i>
<i>Ilustración 10. Reseña del track 12 Colombia, Cowherds' Festival que aparece en el disco Negro folk. Music of África and América publicado por Folkways en 1951.....</i>	<i>124</i>
<i>Ilustración 11. Contracarátula y texto que acompañó el disco compacto Juglares de Sabana de los hermanos Arias.....</i>	<i>126</i>
<i>Ilustración 12. Modelo bambuquia'ó en el llamador; este se interpreta en la modalidad rítmica de merengue.....</i>	<i>135</i>
<i>Ilustración 13. Intérprete atanquero de caja -tambor con sistema de tensión por cuerdas y aros, interpretado con baquetas-.....</i>	<i>135</i>
<i>Ilustración 14. Encarnación Tovar "El Diablo" y Francisco Ramírez "Guardián" compartiendo en el Festival del Socorro.....</i>	<i>136</i>
<i>Ilustración 15. El grupo de los hermanos Padilla durante un performance en uno de los Encuentros de integración cultural en San Onofre -1989-.....</i>	<i>141</i>
<i>Ilustración 16. Izquierda: Petrona Hernández Reyes, hija del gaitero Alberto Hernández Torres. Derecha: Aura Cañate, hija del machero Eustaquio Cañate.....</i>	<i>143</i>
<i>Ilustración 17. Carátula y contracarátula del disco compacto La Gaita de los Hermanos Mendoza. Los sones ancestrales de Mokane (2017).. ..</i>	<i>144</i>
<i>Ilustración 18. Parranda en el Peñon, 1987. Integrantes del grupo La Lucha nº 1.....</i>	<i>169</i>



<i>Ilustración 19. Partitura -transcripción- del tema Hacha, machete y garabato -gaita hembra y tambora- (fragmento).....</i>	<i>183</i>
<i>Ilustración 20. Julio Cesar Hernández "Piño" interpretando una gaita en tonalidad de sol mayor. ....</i>	<i>189</i>
<i>Ilustración 21. Modelos rítmico-tímbricos en el tambor – modalidades rítmicas de gaita, porro y merengue-. ....</i>	<i>196</i>
<i>Ilustración 22. Partitura de la bozá de La Máquina (fragmento). ....</i>	<i>199</i>
<i>Ilustración 23. Partitura -transcripción- que muestra la integralidad de un solo de tambor en el contexto de un tema musical de gaita larga.....</i>	<i>203</i>
<i>Ilustración 24. Partitura -transcripción- de la introducción realizada por Paulino Salgado "Batata" en el disco Carmelina, de Totó La Momposina (1999).....</i>	<i>223</i>
<i>Ilustración 25. Partitura -transcripción- de Mi tabaco (fragmento), interpretado por Sixto Silgado "Paito" en una parranda en Festigaitas (1988).. ....</i>	<i>227</i>
<i>Ilustración 26. Gaitas largas en PVC.....</i>	<i>228</i>
<i>Ilustración 27. Gaita hembra en PVC, utilizada por el gaitero atlanticense Evaristo Mendoza. ....</i>	<i>229</i>
<i>Ilustración 28. Bongo/Llamador con herrajes metálicos fotografiado por George List en 1965, en Evitar....</i>	<i>229</i>
<i>Ilustración 29. Tambora con herrajes metálicos utilizada por el Conjunto del Señor López, Carvajal y Cía., utilizado para interpretar música de gaita larga. ....</i>	<i>230</i>
<i>Ilustración 30. Cuerpo del tambor de Felix S. Chiquillo; fotografía tomada en junio del 2018 en San Basilio de Palenque.....</i>	<i>230</i>
<i>Ilustración 31. Fotografía del grupo La Lucha nº 2 tomada en 1986, en el marco del Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, Ovejas, departamento de Sucre. ....</i>	<i>231</i>
<i>Ilustración 32. Sixto Silgado " Paíto" y su conjunto. Imagen tomada por George List en 1968, en las Islas del Rosario, cerca de Cartagena. ....</i>	<i>231</i>
<i>Ilustración 33. Otros modelos de merengue .....</i>	<i>235</i>

## Tabla de contenidos

<i>Prólogo</i> .....	8
<b>1. ASPECTOS GENERALES Y CONSIDERACIONES TEÓRICAS</b> .....	<b>12</b>
1.1 Introducción: el territorio y la música de gaita larga .....	12
1.2 Generalidades de la música de gaita larga.....	15
1.3 Los estilos interpretativos en la música de gaita larga.....	19
1.4 Otras investigaciones de música de gaita larga .....	22
1.5 CONSIDERACIONES TEÓRICAS .....	28
1.5.1 Cultura, identidad, raza y etnia.....	28
1.5.2 Género y estilo .....	45
1.5.2.1 Las caracterizaciones estilísticas en la música de gaita larga .....	49
1.5.2.2 La música de gaita larga y sus modalidades rítmicas.....	54
1.6 Modelo, variación e improvisación.....	58
1.7 Principios de repetición, sustitución y conmutación.....	64
1.7 La pertinencia cultural en la música de gaita larga .....	65
1.8 Tradición oral/transmisión aural en la escena gaitera.....	68
1.9 Estructura y metodología.....	75
1.9 Sobre las transcripciones.....	77
<b>2. LA RACIALIZACIÓN CULTURAL Y SONORA EN COLOMBIA</b> .....	<b>82</b>
2.1 La diáspora africana en Cartagena. Siglos XVI al XVIII.....	83
2.2 Rastros de prácticas sonoras en la región Caribe.....	89
2.3 Los Cabildos de Nación como espacios de expresión cultural e identitaria.....	92
2.4 Región Caribe: música y mestizaje en el siglo XIX .....	96
<b>3. LA MÚSICA DE GAITA LARGA COMO MÚSICA POPULAR TRADICIONAL</b> .....	<b>103</b>
3.1 La presencia gaitera en la región .....	103
3.2 Música de gaita larga y músicas masivas .....	108
3.2.1 El canon gaitero.....	119
3.2.2 Otras grabaciones.....	124
3.2.3 La música de gaita larga en los contextos de la “world music” .....	128
3.3 Interacciones locales y translocales .....	133
3.3.1 En Ovejas.....	134
3.3.2 En San Onofre.....	138
3.3.3 San Basilio de Palenque .....	143
3.3.4 En Tubará, departamento del Atlántico.....	144
3.3.5 Gaita en movimiento .....	146
<b>4. EL PARADIGMA FOLKLÓRICO Y LA TARIMIZACIÓN DE LA MÚSICA DE GAITA LARGA DURANTE EL SIGLO XX</b> .....	<b>152</b>

4.1 El paradigma folklórico.....	153
4.2 El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene: la tarimización y la escena gaitera.....	155
4.3 Aprendizaje-enseñanza en contexto.....	162
4.5 Tarima y parranda: la importancia de lo aural en la escena musical gaitera.....	167
<b>5. ACUERDOS IMPLÍCITOS Y EXPLÍCITOS EN LA MÚSICA DE GAITA LARGA.....</b>	<b>180</b>
5.1 Generalidades de los instrumentos.....	181
5.2 Las modalidades rítmicas en la música de gaita larga.....	192
5.2.1 Gaita, porro y merengue.....	193
5.2.2 Cumbia.....	199
5.3 Los roles instrumentales.....	202
5.3.1 Aprendizaje-enseñanza de los roles: modelo-variación-improvisación.....	210
5.3.2 El ritmo de la palabra como elemento mnemotécnico para el aprendizaje y el <i>performance</i> ....	218
5.4 Acuerdos sonoros con múltiples posibilidades.....	225
5.5 Tradición y modernidad en la música de gaita larga.....	228
5.6 La creatividad: transmitiendo y dinamizando la tradición.....	234
<b>Conclusiones.....</b>	<b>238</b>
<b>5. Bibliografía.....</b>	<b>246</b>

## Prólogo

En el año 1999 los integrantes del grupo Gaiteros de Medellín, durante su primera asistencia al Festival Nacional de gaitas Francisco Llirene en Ovejas- Sucre, participaron por invitación fortuita del gaitero Roberto Guzmán, en una parranda. Esta se realizó frente a la antigua fábrica de tabaco en el colegio Santa Rosa de Lima, ubicado en la calle La Libertad, lugar donde frecuentemente se alojaban algunos de los grupos participantes del Festival.

Entre los asistentes se encontraban algunas cantadoras de bullerengue y gaita larga como Etelvina Maldonado “Telvo” y Eulalia González “Yaya”, también tamboleros como Encarnación Tovar “El Diablo”, Fernando Vargas y Arnold Aguilar -estos últimos, alumnos de “El Diablo”-; además, gaiteros como Roberto Guzmán y José Eljach, el músico y productor Rafael Ramos, así como otros músicos jóvenes -Hernán Prioló, Rafael Granda, Margarita Barrientos, Carlos Mario Arenas y yo-. Durante esta parranda, y mientras los asistentes bebíamos aguardiente y ron generosamente, se interpretaron repertorios propios del bullerengue y de la música de gaita larga, muchos de ellos aún desconocidos para nuestros oídos.

Aunque desde hace algún tiempo atrás en Medellín nos encontrábamos estudiando las técnicas y la interpretación de los diferentes instrumentos y repertorios propios de músicas como el bullerengue, gaita larga y sexteto, esto lo habíamos hecho

principalmente a través de grabaciones: personalmente sólo había recibido algunos consejos en clases aisladas del tambolero ovejero Roberto Álvarez. Pero, en esta parranda pudimos constatar y percibir *in situ* aquello que solo habíamos apreciado desde los casetes y discos que habían llegado hasta nuestros oídos en Antioquia: modelos, variaciones, improvisaciones y múltiples estilos interpretativos en contexto de un *performance* en vivo.

Durante esa noche, y casi hasta el alba del siguiente día, la conexión y comunicación permanente entre cantaoras y tambolero, así como entre el gaitero, el machero y el tambolero, fueron la constante más elocuente y sorprendente para nuestros sentidos. Fue allí, en el contexto de esta parranda donde por primera vez escuché el término “asunta’o”. En un momento determinado, el Diablo me entregó su tambor, pero se quedó sentado muy cerca mientras observaba cómo ejecutaba un porro. En el transcurso de esa interpretación me indicó al oído algunos consejos ... “oye la gaita... asúntalo, ¡asúntalo!”, me repetía Encarnación con un sensible tono pedagógico, cuando quería que no repicara demasiado.

De esta manera, un poco al azar, fue que recibí mis primeras lecciones en el tambor de parte del maestro. De él seguí aprendiendo, tanto desde los casetes que llegaban a mi, como durante las travesías que por los diferentes festivales de bullerengue y gaita larga realicé durante varios años en la región Caribe, incluyendo algunas visitas a su casa en el barrio La Boquilla, en Cartagena.

Así, con el transcurrir de los años comprendí que más allá de interpretar los modelos y de improvisar individualmente, en estas músicas de tradición oral la escucha atenta, la mimesis y el *performance* son esenciales para adquirir las competencias interpretativas individuales y grupales necesarias para cualquier músico; éstas se adquieren desde la impregnación constante, el estudio y la interacción entre los intérpretes, y que la práctica y la asistencia a espacios comunes donde los músicos y otras personas comparten el hecho sonoro -como el festival-, son cruciales en el camino de aprendizaje y construcción de un estilo como gaitero/tambolero.

A partir de ésta y otras experiencias en escenarios locales, nacionales e internacionales comencé a reflexionar sobre las dinámicas que se generan en algunas músicas de tradición oral como la de gaita larga. Es así como en esta tesis, doy cuenta de algunos procesos que considero importantes en la consolidación de lo que ciertos autores consideran la cultura gaitera (Lara Ramos, 2011).

En efecto, a través del análisis de las prácticas individuales y colectivas, y de las interacciones de los músicos por un amplio territorio, analizo ciertos procesos que, desde perspectivas diacrónicas y sincrónicas, han propiciado la estructuración y consolidación de la música de gaita larga en ámbitos locales y translocales. De esta manera me ocuparé de la influencia que esta música ejerce en la estructuración de un núcleo de identidad cultural, donde gaiteros, tamboleros, bailadores, oyentes y otros agentes culturales interactúan constantemente a través de lo sonoro.

La expansión y reconocimiento de esta práctica expresiva en el ámbito nacional e internacional se vio favorecida durante el siglo XX a través de fenómenos de circulación masiva y de escenificación tanto a nivel proyectivo como competitivo; además, desde un punto de vista etnomusicológico me ocupé de los procesos de transmisión entre maestros y aprendices a través de códigos, modelos y teorías implícitas en las músicas de tradición oral de la región, y de sus categorizaciones interpretativas y estilísticas.

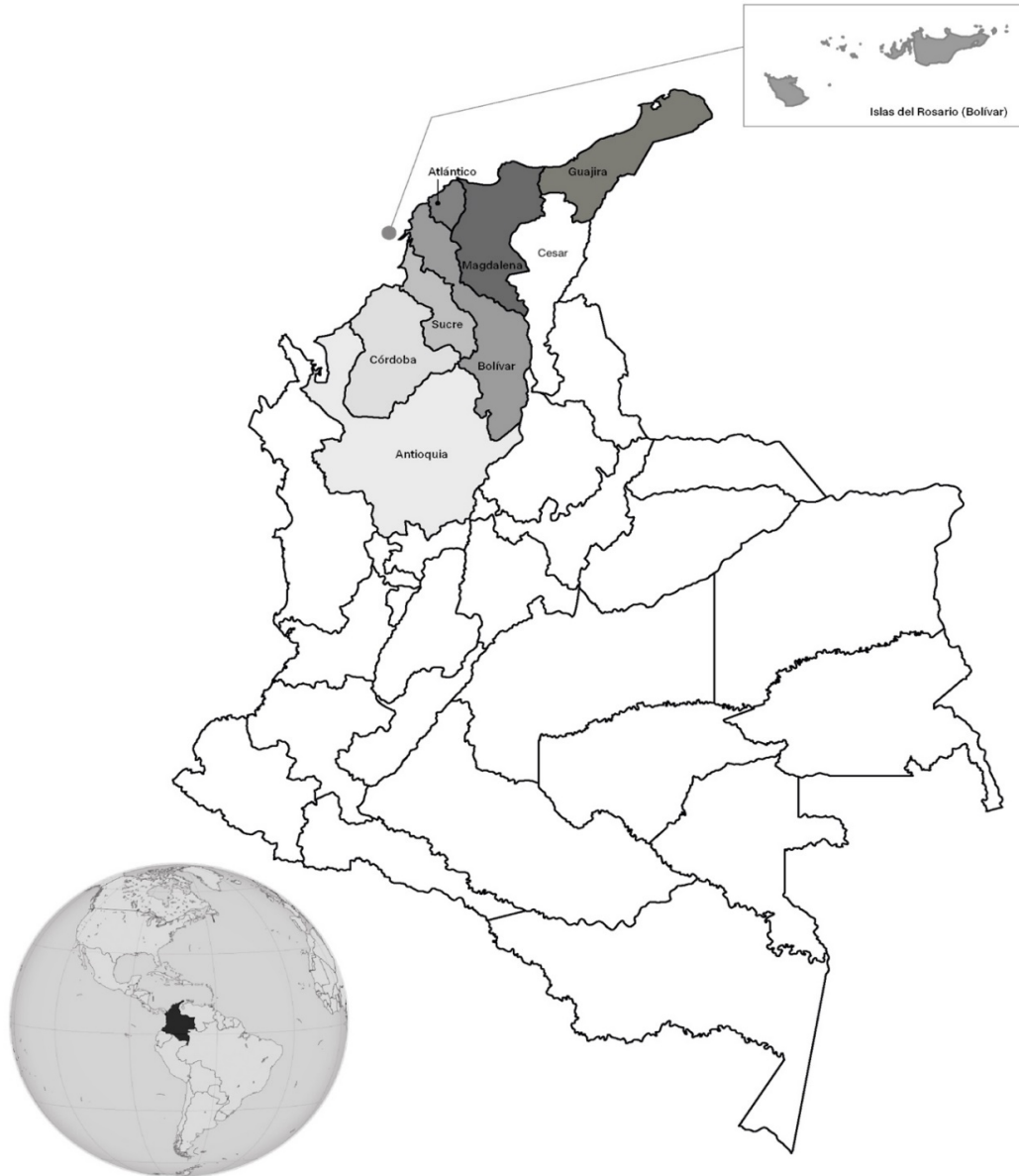
En este trabajo me enfoco pues en mostrar la influencia cultural y sonora de la música de gaita larga en un territorio amplio que comprende lugares como Ovejas, San Jacinto y San Juan Nepomuceno -ubicados en los Montes de María-, Tubará -departamento del Atlántico-, Atánquez en la Sierra Nevada de Santa Marta, pero también otros lugares cuyos habitantes se autodenominan afrocolombianos: San Onofre, San Basilio de Palenque y sus cercanías, así como Cartagena y la zona insular de Isla Grande. Todos estos han desempeñado un rol de vital importancia en la estructuración de la cultura gaitera a nivel regional en siglos recientes, donde categorías identitarias afro e indígenas son relacionadas con aspectos interpretativos y performáticos.

## 1. ASPECTOS GENERALES Y CONSIDERACIONES TEÓRICAS

### 1.1 Introducción: el territorio y la música de gaita larga

La región Caribe colombiana, en la cual la música de gaita larga ha tenido una presencia histórica, abarca los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico, Magdalena, Cesar y La Guajira, así como la parte norte del departamento de Antioquia y la zona insular de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. Este vasto territorio ubicado al norte de Colombia tiene como eje estructurante el mar Caribe, el cual ha constituido históricamente una importante vía de acceso al continente americano incluyendo al Caribe insular (Bell Lemus, 2006; Gaztambide, 2006).





*Ilustración 1. Mapa de Colombia y su división político-administrativa reciente. Aparecen los departamentos que son considerados como parte de la región Caribe colombiana*

Si bien el descubrimiento del continente americano es reseñado como un suceso de finales del s. XV -1492-, muchas ciudades y puertos que constituyeron importantes puntos de entrada del comercio de esclavos solo fueron fundadas hasta el s. XVI: Veracruz y La

Habana -1519-, Cartagena<sup>1</sup> -1533- y Portobelo -1597- (Del Castillo, 1982). Estos lugares se interconectaron geográfica y culturalmente con Europa y África a través del océano Atlántico (Gilroy, 2017). En esta región los caminos coloniales, que en realidad fueron realizados sobre los antiguos caminos indígenas, constituyeron hasta bien entrado el siglo XX las únicas rutas terrestres de interconexión entre sus habitantes (Moreno de Ángel, 1993). Posteriormente, a partir de éstos se crearían otras conexiones territoriales, que favorecieron la movilidad y dispersión de los individuos por la región. Numerosos trabajos muestran que la población indígena que habitó la región antes de la conquista, se interrelacionó con los esclavos provenientes de múltiples lugares del continente africano traídos forzosamente a través de la trata negrera promovida por los esclavistas europeos (Reichel- Dolmatoff, 1953; Friedemman, 1993; Gilroy, 2017); estos esclavos también se dispersaron por el territorio convirtiendo la región Caribe colombiana en un espacio propicio para el interrelacionamiento entre individuos de diferentes procedencias, y aunque no se tenía certeza sobre cuántos, y en qué condiciones se encontraban, sí es claro que la principal forma de identificación de todos los individuos que en ella habitaban

---

<sup>1</sup> Su fundación es atribuida a Pedro de Heredia, su nombre inicial fue San Sebastián de Calamar. Desde su fundación la ciudad funcionó simultáneamente como uno de los principales puertos negreros, como estación de la armada, como centro principal de la Gobernación y como asiento del Tribunal de la Inquisición (Navarrete, 1996); desde allí también se administró gran parte del comercio negrero proveniente de África hacia el Caribe (Del Castillo, 1982).

se basó principalmente en el color de la piel y otros rasgos de fenotipo<sup>2</sup> (Del Castillo, 1982).

La actual nación colombiana se ha estructurado históricamente a partir de múltiples procesos socio-políticos que pueden enmarcarse en periodos más o menos establecidos, así: periodo colonial – desde el siglo XVI hasta principios del siglo XIX-, Gran Colombia 1819-1831, La Nueva Granada desde 1831 a 1853, Confederación Granadina desde 1858 hasta 1861, Estados Unidos de Colombia desde 1861 hasta 1886, República de Colombia desde 1886 hasta la década de los 80 del siglo XX, y finalmente desde la última década del siglo XX hasta la actualidad: a partir de la Constitución de 1991. En todas estas etapas de constitución de la nación, el territorio ha sido estructurado administrativamente de maneras diferentes (DANE, sf); igualmente, la estructuración social ha mantenido una dinámica cambiante de cara a los regímenes políticos imperantes.

## 1.2 Generalidades de la música de gaita larga

Esta investigación está enfocada hacia la caracterización cultural y sonora - descripción y análisis- de la música de gaita<sup>3</sup> larga que está inmersa en la tradición oral de la región

---

<sup>2</sup> Según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE], solo sesenta y un años después de la abolición de la esclavitud -1851- en el territorio colombiano, se realiza el primer Censo -1912- en el que se pregunta por la categoría de identificación de cada persona, en este caso el Censo se enfocó en la categoría de “raza”. (*DANE en el Bicentenario, sf*). En la actualidad, las categorías de identificación en todo el territorio nacional, incluyendo la región Caribe colombiana, muestran que las principales son la pertenencia a una etnia, un grupo raizal o Palenquero (DANE, 2018).

<sup>3</sup> El término “gaita” posee una polisemia implícita; se refiere tanto a un género musical que también se baila, a una modalidad rítmica dentro de este, como al instrumento. A lo largo de esta investigación dejaré claro en cuál sentido será usado el término en cada caso. En Colombia también se denomina gaita a una modalidad frecuentemente interpretada por orquestas y conjuntos a partir el siglo XX (Ochoa J. S., 2018).

Caribe colombiana. Ésta presenta influencias de herencias indígenas, europeas y africanas (List, 1973, 1994), producto de las construcciones históricas de dichas categorías y de las profundas interrelaciones de los individuos por toda la región. No obstante, como se verá a lo largo de este trabajo, un análisis a las formas de identificación de los sujetos dentro de esta práctica expresiva muestra un énfasis hacia lo indígena, marginando las influencias afro.

Esta música es interpretada con dos aerófonos, denominados gaitas largas<sup>4</sup> – una hembra con cinco orificios encargada de interpretar la melodía, y otra macho con dos orificios, que es ejecutada conjuntamente con una maraca y está encargada de acompañar a la gaita hembra; también dos membranófonos - denominados llamador<sup>5</sup> -o tambor macho- y tambor<sup>6</sup> -o tambor hembra-, al que actualmente también lo denominan tambor alegre- (Muñoz y Rendón, 1993). Las relaciones entre estos instrumentos son diversas y producen una expresión sonora dinámica en esencia, que se estructura básicamente en tres modalidades rítmicas: gaita, porro y merengue.

---

<sup>4</sup> Se trata de dos tubos cónicos de 80 cms. aproximadamente -esto varía de acuerdo con el fabricante-, generalmente son hechas con el tallo de la planta cardón (*Pachycerus pringlei*) o pitahaya (*Hylocereus undatus*) (Convers y Ochoa J. S. 2007; Muñoz, 2009; Ochoa F., 2013), a la cual se le realizan perforaciones para obtener diferentes alturas. Su cabeza es fabricada con una mezcla de cera de abeja con carbón vegetal molido; en ella se incrusta -en un ángulo específico- una pluma de ave -pato-, por medio de esta se introduce el aire desde la boca del intérprete. Instrumentos muy similares se encuentran en la Sierra Nevada de Santa Marta y son denominados *kuisi bunzi* -gaita hembra- y *kuisi sigi* -gaita macho- por los Kogi (Izikovitz, 1935).

<sup>5</sup> Es un tambor unimembranófono y troncocónico, con sistema de tensión con cincho y cuñas que es fabricado en madera; cuenta aproximadamente con 30 cms de altura: sus diámetros oscilan entre 20 y 26 cms aproximadamente en la boca superior, es allí donde se tensa la piel de chivo, carnero o venado, y 18 cms en la base. Puede ser interpretado con las manos o con baquetas.

<sup>6</sup> También es un tambor unimembranófono y troncocónico con sistema de tensión con cincho y cuñas: este sistema es generalmente elaborado con sogas de fique. A diferencia del llamador este puede tener entre 50 y 70 cms. de altura. Sus diámetros aproximados oscilan entre 28 y 33 cms. en la boca y 20 cms. en la base. Las maderas utilizadas en su fabricación son muy variadas: los nombres locales son banco, almácigo o caracolí, entre otras. El parche puede ser elaborado con piel de venado hembra, chivo o ternero de vientre -se trata de un bovino al que, debido a su muerte prematura o durante el parto, se le retira la piel para el montaje del tambor-; este parche debe cumplir con ciertas características tímbricas especiales ya que este tambor siempre es interpretado a mano libre.

Aunque genéricamente a los intérpretes de las gaitas se les denomina gaiteros y a los de los tambores tamboleros, es común que en la tradición oral se le dé nombres más específicos: se denomina gaitero al intérprete de la gaita hembra, machero al intérprete de la gaita macho y la maraca<sup>7</sup>, y tambolero al intérprete del tambor. Como lo expondré en los capítulos tres y cuatro de este trabajo, con el devenir del tiempo la utilización de este tipo de instrumentos ha sido transformada y enriquecida o por otras formas de utilización de estos o por la incorporación de otros, sobre todo de percusión: como la reciente incorporación del instrumento bimenbranófono denominado tambora<sup>8</sup> a partir de la segunda mitad del siglo XX.



*Ilustración 2. Instrumentos de percusión del grupo de Catalino Parra que interpretaba, entre otras, música de gaita larga; Soplaviento, departamento de Bolívar, 30 junio de 1978: izq. a der. Llamador, tambora (con baquetas), guache metálico y tambor. Esta foto acompaña una grabación de campo realizada por María Eugenia Londoño para el INIDEF de Venezuela. En ella se menciona el nombre de tambor mayor para referirse al tambor, este cuenta con algunos refuerzos metálicos alrededor del vaso. Tanto este tambor como el llamador presentan un amarre con cincho y cuñas. Foto cortesía María Eugenia Londoño.*

<sup>7</sup> En su interpretación, el machero ejecuta simultáneamente la maraca con una mano mientras que con la otra interpreta la gaita hembra, generando una compleja interpretación con exigencias corporales y de escucha atenta.

<sup>8</sup> Este instrumento cilíndrico también es fabricado en madera y tensado con un sistema de amarres en sogas de fique. Sus diámetros oscilan entre 40 a 60 cms., aproximadamente -también es muy variable-. Debido a su composición orgánica, cada parche puede contar con una altura diferente; generalmente los esquemas rítmicos se acentúan en el parche más grave. Este instrumento puede disponerse en el suelo o sobre una base o plataforma para ser interpretado con dos baquetas. A su intérprete se le denomina bombero.



*Ilustración 3. Antonio "Toño" Fernández -izquierda- interpretando la gaita macho y Manuel de Jesús "Mañe" Mendoza -derecha-, interpretando la gaita hembra. Fotografía tomada en San Jacinto, Bolívar. En esta fotografía puede observarse que un tapón de cera obtura el primer orificio de la gaita hembra -está ubicado en la parte inmediatamente superior a la mano derecha de Mañe-. Esta foto acompaña una grabación de campo realizada por María Eugenia Londoño para el INIDEF en el departamento de Córdoba, Colombia- 1978, donde aparecen temas como Yo vivo en un campo Alegre, Camino Largo, Candelaria y La Gallina Guinea. Foto cortesía María Eugenia Londoño.*

Tal como lo han planteado otros etnomusicólogos que se han ocupado de músicas tradicionales (Nettl, 1983; Arom, 1985, también en Fernando, 2007; Lortat-Jacob, 1987, Rice 2001, Agawu, 2006, también 2016 y Schippers, 2010), en esta investigación asumo que la música de gaita larga, al igual que otras músicas de tradición oral, está construida sobre códigos y teorías subyacentes que circulan sin necesidad de un sustrato escrito. Por ejemplo, en el capítulo cuatro pongo en manifiesto que dentro de esta música se incluyen múltiples variabilidades en las formas interpretativas: aunque los roles que desempeñan los intérpretes de los diferentes instrumentos están jerarquizados, estos se fundamentan, sin excepción, en modelos melódicos y rítmicos que circulan principalmente a través de la transmisión oral y aural; estas formas de circulación, junto a la mimesis y el *performance*, constituyen las vías de transmisión más efectivas. Otros aspectos, como la variación y la improvisación constante de los modelos, constituyen elementos característicos en todas las realizaciones sonoras de los gaiteros y tamboleros. Debido a esto, en este trabajo no

me enfoco en analizar modelos petrificados o únicos, más bien me enfoco en comprenderlos como ideas flexibles. También hago énfasis en los relacionamientos – sociales y sonoros- entre los intérpretes, buscando comprender la forma como circula y es transmitida la información sonora por una vasta región de influencia, generando una fertilización estilística particular. De hecho, uno de los argumentos centrales de este trabajo es que la fluidez relacional es clave en la estructuración de la práctica sonora que hoy se denomina música de gaita larga; esto produce la interacción y apropiación fluida de múltiples estilos en la escena gaitera. También indago por la influencia que esta música ejerce en la estructuración de un núcleo de identidad cultural, donde gaiteros, tamboleros, bailadores, oyentes y otros agentes culturales, han interactuado e interactúan constantemente.

Una de mis hipótesis de trabajo es que debido a los constantes relacionamientos entre los intérpretes y a la presencia inmanente de la variación y la improvisación melódica y rítmica en esta música, no es pertinente pensar los estilos interpretativos en clave de fenotipo, etnia o lugar de procedencia separadamente, más bien se trata de intercambios y apropiaciones estilísticas fluidas entre todos los intérpretes.

### 1.3 Los estilos interpretativos en la música de gaita larga

Es común que en el imaginario cultural gaitero y en la escasa bibliografía especializada sobre el tema, se sugieran denominaciones que referencian características interpretativas contrastantes, dando lugar a definiciones tales como “estilo negro”, “estilo indígena”,

“estilo sanmarquero” - de San Marcos, Sucre-, “estilo cartagenero” - de Cartagena, Bolívar-, “estilo sanjuanero” - de San Juan Nepomuceno, Bolívar-, “estilo ovejero” - de Ovejas, Sucre-, “estilo sanjacintero” - de San Jacinto , Bolívar-, “estilo guacamayalense” - de Guacamayal , Magdalena-, entre otros. Así, la fundamentación de estas denominaciones se basa en relacionar aspectos raciales, étnicos y/o culturales con manifestaciones sonoras específicas, que a su vez se conectan íntimamente con los lugares de procedencia de los intérpretes; todo esto asumiendo que se trata de algo adscrito, es decir, como algo heredado o inmutable en los intérpretes.

A pesar de la operatividad de estas denominaciones estilísticas, su caracterización no ha sido abordada con claridad. Por esto, el presente trabajo cuestiona la forma en que se han caracterizado estos estilos interpretativos en este ámbito cultural: ¿cómo definir, en términos de investigación musical, la singularidad de un tema o repertorio?, ¿qué es lo que define y diferencia un gaitero o tambolero “negro” de uno “indígena” ?, ¿qué elementos (rítmicos y/o melódicos) caracterizan un tema o repertorio musical de gaita larga como parte de un estilo específico?, ¿qué elementos musicales confluyen en ellos? Para dar respuesta a estos interrogantes indago en algunos aspectos sociales, históricos, etnomusicológicos y antropológicos, centrandome en los conceptos de identidad y *performance* sonoro.

Por ejemplo, abordo la identidad desde una perspectiva antropológica crítica hacia los esencialismos identitarios (Cunin, 2013, S.de Friedemman, 1983; Wade, 1998; Restrepo, 2016). Por otro lado, algunos aspectos sociales que cuestionan la identidad estática de los



sujetos en relación con la música los asumo desde la perspectiva de los estudios culturales y la teoría de las escenas musicales (Hall, 2010; Gilroy, 2017; Shippers, 2010; Straw, 1991). Uno de mis planteamientos es que, en la música de gaita larga, la categorización estilística está profundamente relacionada con los legados de racialización colonial que han operado en el territorio colombiano durante varios siglos; y que continua vigente de manera eufemizada en varios ámbitos, incluyendo el identitario, el cultural y el sonoro. No obstante, más específicamente en este trabajo busco argumentar que los estilos interpretativos de los gaiteros y tamboleros no cuentan con características únicas ni se encuentran escindidos en grupos cerrados; en realidad estos se fundamentan tanto en interacciones fluidas y constantes como en la creatividad de los intérpretes: los estilos no se basan en ni en herencias adscritas, de fenotipo, ni de lugar origen. De hecho, tal como lo expongo en los capítulos dos y tres, la tradición oral, así como la masificación y circulación de grabaciones en el ámbito gaitero favorecen la expansión de los repertorios y estilos en diferentes lugares y escenas musicales. La transmisión<sup>9</sup> aural toma una dimensión preponderante en la estructuración estilística: lo sonoro y la escucha son imprescindibles para transmitir, apropiarse y estructurar una serie de códigos en esta música; este tipo de transmisión se presenta tanto entre maestros y aprendices, como entre los aprendices y las grabaciones; no obstante, desde el ámbito cultural este tipo de

---

<sup>9</sup> Aunque más adelante voy a profundizar en la auralidad y en como la transmisión aural hace parte inherente de ella, es importante mencionar en este punto que, en este trabajo, asumo la transmisión como “los medios por los cuales las composiciones musicales, las prácticas escénicas y el conocimiento pasan de músico a músico” (Rice, 2001). Según Rice existen dos tipos transmisión, una oral que implica la boca y el uso de las palabras para las instrucciones sobre el *performance sonoro*, y otra transmisión aural que implica el aprendizaje de la música “de oído”, es decir, principalmente desde la escucha activa y a partir del sonido mismo -sin ayuda de palabras- (Rice, 2001); ésta última está presente tanto en tradiciones orales como escritas; no obstante, ambas tienen relaciones de complementariedad en diferentes contextos de enseñanza-aprendizaje musical.

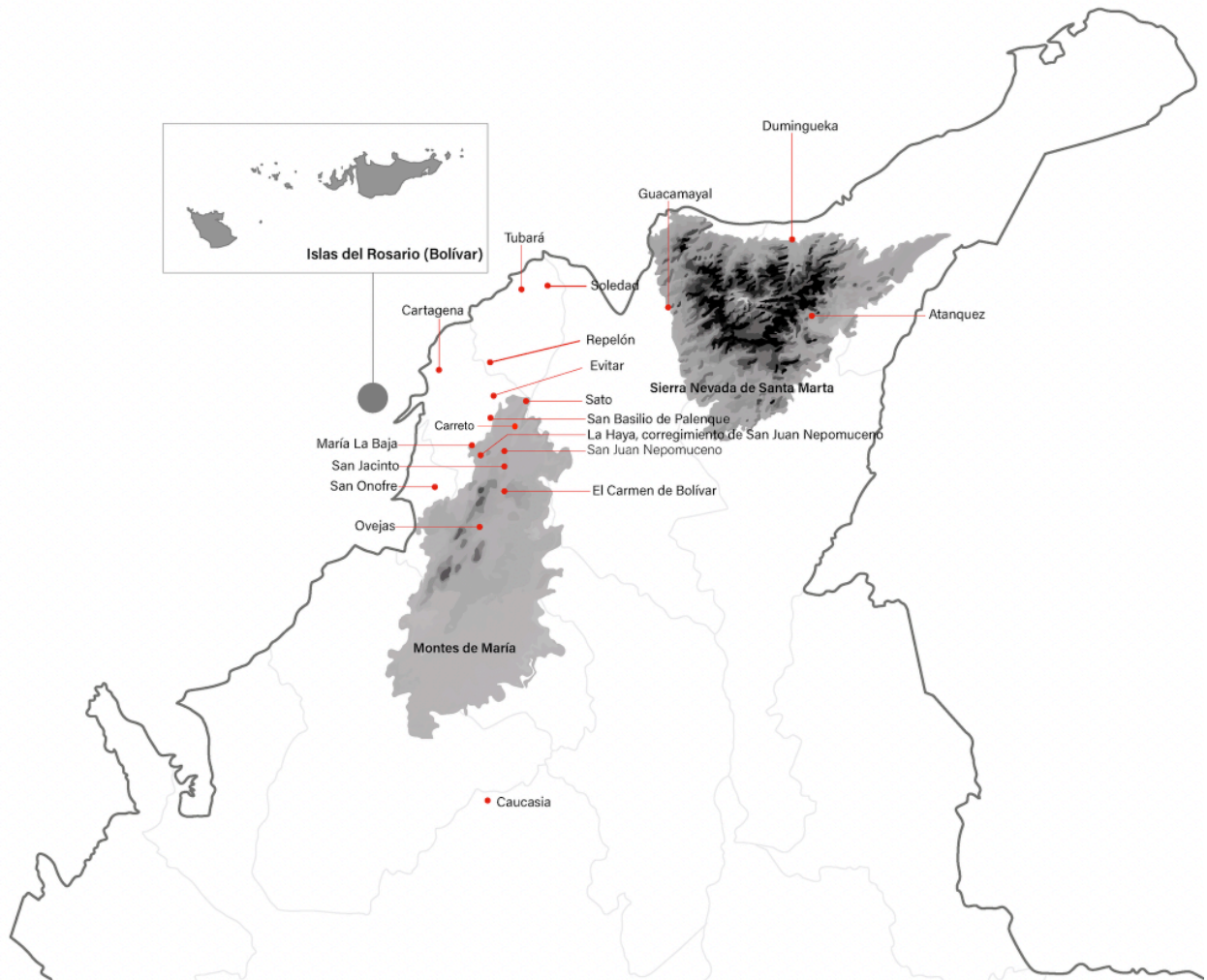
transmisión también puede advertirse en la forma como cualquier individuo (hombre o mujer, joven o adulto) quiera acercarse a este tipo de expresión sonora. No se trata pues de factores adscritos a una identidad racial, social, cultural o sonora ni heredada ni estática. En este sentido, propongo una mirada de los estilos más individualizada, centrada en una multitud de posibilidades que, gracias a fenómenos como la circulación de esta música a través de los medios masivos y a procesos de transmisión oral/aural entre maestro-aprendiz o patrilineales, pueden o no circular entre los músicos.

A lo largo de este trabajo también me ocuparé de mostrar cómo la expansión y reconocimiento de esta música en el ámbito nacional e internacional se vio favorecida, durante el siglo XX, a través de fenómenos de circulación masiva y de escenificación tanto a nivel competitivo como proyectivo, fenómeno que, a la vez, impuso ciertos cánones estilísticos sobre otros, promoviendo un discurso de la música de gaita larga más cercano a lo indígena que relegó los aportes culturales afro; en otras palabras, consciente o inconscientemente se promovió una indigenización de esta práctica expresiva.

#### 1.4 Otras investigaciones de música de gaita larga

Una revisión a los trabajos que anteriormente han enfocado su objeto de estudio en la música de gaita larga muestra cómo algunos de ellos han sugerido, directa o indirectamente, que la zona de influencia de la música de gaita larga trasciende los límites geográficos y/o políticos existentes entre los departamentos y localidades de la región Caribe, expandiéndose a lugares cuya ascendencia no es solamente indígena, sino

también mestiza y/o afrodescendiente. En el mapa que se muestra a continuación se muestran algunos lugares que, según múltiples referencias escritas y etnográficas, han contado con presencia de la práctica gaitera.



*Ilustración 4. Mapa que muestra la ubicación de los Montes de María y la Sierra Nevada de Santa Marta dentro del territorio colombiano. Estas dos elevaciones geográficas constituyen referentes históricos de la práctica gaitera: trabajos como el de Reichel-Dolmatoff (1953) y Huertas Vergara (1990), muestran la presencia prehispánica de instrumentos musicales similares a las gaitas y algunos tambores en el amplio territorio que abarca estos dos puntos. Así, hasta donde se tiene información, la zona de influencia de esta práctica sonora y expresiva incluye los departamentos de Antioquia, Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico y Magdalena; actualmente, incluye la zona insular de Islas del Rosario.*

En *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tri-cultural* (1994 [1983])<sup>10</sup>, George List muestra la presencia de la música de gaita larga en toda la región Caribe desde inicios del siglo XX<sup>11</sup>: tal como Reichel-Dolmatoff (1953), List menciona la presencia de instrumentos similares a las gaitas en La sierra Nevada de Santa Marta. Aunque su objeto de estudio no fue solamente la música de gaita larga, este trabajo estuvo precedido por un importante ejercicio etnográfico poco común en los enfoques investigativos y folklóricos que imperaron durante el siglo XX: la revisión y análisis del material sonoro recogido por List y sus asesores -los hermanos Delia y Manuela Zapata Olivella- en la región durante los años 1960 y 1970, arrojó información relevante para el presente trabajo, sobre todo usos y funciones de las diversas expresiones musicales de la región Caribe colombiana. Estas grabaciones dejan en evidencia que tanto la transmisión oral como la aural son determinantes en la forma son aprehendidos los conceptos sonoros en diferentes músicas del Caribe colombiano. Sin embargo, como lo expondré a lo largo de este trabajo, el tipo de enfoque abordado por List en su trabajo muestra una búsqueda de esencialismos culturales que no son operativos en la realidad de los sujetos que habitan el territorio, tampoco en sus músicas.

En “Cumbia, gaita, porro y merengue. Esquemas rítmicos de acompañamiento” (1993), Hernando Muñoz y Carlos Rendón muestran la presencia de la música de gaita larga en el

---

<sup>10</sup> La versión en español de este texto, donde no aparece el subtítulo “A Tricultural heritage” que en español significa: una herencia tricultural, apareció en 1994 patrocinada por el Colegio Máximo de las académicas colombianas que hace parte del Patronato Colombiano de Artes y ciencias y su capítulo Junta Nacional del Folclor en 1994.

<sup>11</sup> Por el tipo de enfoque etnográfico utilizado por List, este monumental trabajo solo se enfocó en la música que interpretaban los integrantes del grupo de San Jacinto. Su objetivo no fue el análisis específico de la música de gaita larga, sino mostrar la amplia variedad de expresiones musicales y poéticas de la región Caribe colombiana. Tal vez por esto el grupo Malibú de Cartagena, el grupo de Sixto Silgado “Paito” en Islas del Rosario o el grupo de gaitas de Evitar solo serían enunciados más no incluidos en el trabajo de List.

departamento de Sucre, concretamente en San Onofre y Ovejas, pero también en el departamento del Magdalena, específicamente en Guacamayal<sup>12</sup>. Los autores abordan las influencias indígena y africana en esta música, insinuando algunos aspectos funcionales de ésta en el contexto regional, así como la existencia de múltiples estilos.

En el texto que acompaña los discos *Oyendo el Caribe. Los Bajeros de la Montaña La acabación del mundo: Música de gaitas de los Montes de María -Bolívar-* (Bermúdez, 2006a) y *Oyendo el Caribe 3. Música de la Sierra Nevada de Santa Marta - Música de las comunidades indígenas y campesinas de la Sierra Nevada: Kogi, Wiwa, Atánquez, Ika* (Bermúdez, 2006b) el musicólogo Egberto Bermúdez afirma que la música de gaita larga tiene presencia en lugares como San Jacinto, Ovejas, Cartagena, Barranquilla y Santa Marta: incluye otros lugares como Atánquez en la Sierra Nevada de Santa Marta y San Onofre, en Sucre. En ambos trabajos discográficos llama la atención la referencia a estilos individuales brindando nombres específicos de gaiteros y tamboleros, también de linajes patrilineales específicos; además, este musicólogo conecta el desarrollo histórico de esta música durante los siglos XIX y XX, con aspectos como el sincretismo de elementos culturales indígenas, africanos e hispánicos presentes en músicas tradicionales, urbanas y masivas de la región.

---

<sup>12</sup> Al igual que Ovejas, San Onofre, María La Baja, La Bonga o Mampuján -cerca de San Basilio de Palenque-, Guacamayal hace parte de los múltiples lugares de los Montes de María que se han visto afectados por la presencia inmanente de la violencia entre grupos armados desde hace décadas. Dejo al lector el enlace al largometraje *Vientos de resistencia*, donde se muestra una parte de la desafortunada historia común entre la música de gaita larga y la violencia en Guacamayal, departamento del Magdalena. Link: <http://vientosderesistencia.blogspot.com>

En *Gaiteros y Tamboleros: material para abordar el estudio de la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia) vol. 1 y 2* (2007), Convers y Ochoa J. S., hacen referencia directa a los estilos interpretativos en relación directa con el fenotipo. Similar al trabajo de List, el texto de Convers y Ochoa estuvo enfocando solo en la música de un grupo específico (Los Bajeros de la Montaña) con fuertes influencias estilísticas de los integrantes del grupo de San Jacinto – departamento de Bolívar-. Tanto San Jacinto como Ovejas – departamento de Sucre- han gozado de un mayor reconocimiento y despliegue mediático relacionado con esta práctica musical. De este trabajo llama la atención el énfasis indirecto que ponen los autores hacia diferentes elementos interpretativos como la variación y la improvisación: se muestran múltiples posibilidades interpretativas que los integrantes del grupo Los Bajeros de la Montaña plasman en diferentes momentos, ratificando la creatividad que un mismo interprete puede desarrollar.

Por su parte, el texto *El libro de las Gaitas largas: tradición de los Montes de María vol. 1 y 2*, Ochoa F. (2013) también afirma que en esta música se distinguen dos estilos interpretativos -negro e indígena-. Afirma el autor que, si bien la separación de los estilos se desdibuja en la actualidad debido a las formas en que los jóvenes gaiteros y tamboleros aprenden a través de grabaciones, estos ratifican la presencia de esta expresión sonora tanto en la “zona negra” -parte occidental de los Montes de María- como en múltiples lugares de la región Caribe colombiana. Al igual que Bermúdez y Convers y Ochoa J. S., Ochoa F. corrobora la presencia de gran diversidad de aspectos musicales, interpretativos y expresivos compartidos entre los gaiteros y tamboleros en toda la región Caribe colombiana: como lo expondré más adelante, estos aspectos estructuran un campo de

dispersión amplio con constantes como variantes. Un aspecto por resaltar de los trabajos de Convers y Ochoa J. S. y de Ochoa F. es que, sin proponérselo, muestran recientes procesos de migración que los gaiteros y tamboleros han realizado, no solamente dentro la región Caribe sino también hacia otros lugares de Colombia. Esto es importante ya que, como se verá a lo largo del trabajo, este tipo de fenómenos migratorios resuenan con un planteamiento diaspórico cultural que ponen en perspectiva reflexiva los planteamientos identitarios estáticos. Estas migraciones regionales han estado presentes desde mucho tiempo atrás, favoreciendo el interrelacionamiento social, cultural y sonoro entre los gaiteros y tamboleros por toda la región.

Otros materiales, como las revistas del Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene<sup>13</sup> - ver Vides (1989), Arias W. y Arias R. (2011), entre otros- describen algunas características de los estilos interpretativos negro, indígena, campesino (mestizo) como algo discreto, pero ratifican a la vez la presencia de esta práctica sonora expresiva en el gran núcleo de influencia entre la Sierra Nevada de Santa Marta y los Montes de María.

A lo largo de esta investigación iré abordando múltiples aspectos de estos y otros textos en los que me apoyo para la descripción y el análisis de elementos tanto culturales, y sociales (usos, funciones y relacionamientos) como sonoros (modelos, variaciones,

---

<sup>13</sup> Desde el año 1989 el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene favorece la publicación anual de un magazín, donde músicos e investigadores publican temas relacionados con la música, la danza y otros aspectos culturales de la gaita larga. Las temáticas recogen temas variados: desde la producción del reconocido tabaco ovejero, hasta aspectos históricos, anecdóticos y etnográficos que hacen públicas las posturas y formas de pensar de los diferentes agentes culturales. Este tipo de publicación genera que el festival se conecte con otros festivales regionales y nacionales, también con una red de personas que a través de plataformas digitales comparten su gusto por la música de gaita larga, generando una cohesión simbólica. Desde finales del año 2009, se vienen realizando algunos esfuerzos por digitalizar los artículos de estas revistas. Ver: <http://revistadelfestivaldeovejas.blogspot.com/?m=0>

improvisaciones, roles, *performance*, procesos creativos, entre otros) presentes en la música de gaita larga.

## 1.5 CONSIDERACIONES TEÓRICAS

En esta sección comenzaré abordando la forma en que se han entendido los conceptos de cultura, identidad, raza y etnia, ya que son pertinentes para comprender la forma en que se ha estructurado la cultura gaitera. Posteriormente, abordaré conceptos musicales como género y estilo, modalidades rítmicas, modelo, variación e improvisación, así como algunos principios usados frecuentemente por los gaiteros y tamboleros en sus interpretaciones: estos constituyen elementos sonoros estructurantes en sus realizaciones, y son esenciales para comprender la manera como se fundamenta la transmisión oral y aural de los códigos en el sistema gaitero; finalmente abordo el concepto de escena musical, como el espacio ideal donde se consolidan y refrendan, permanentemente y fluidamente, los aprendizajes y los relacionamientos interpretativos que transversalizan asuntos estilísticos e interpersonales a través del *performance*.

### 1.5.1 Cultura, identidad, raza y etnia

Desde la antropología, Grimson afirma que el concepto de cultura puede entenderse como “estilo de vida de un grupo”, “patrones de conducta”, “valores y significados”, “conocimientos, creencias, artes, leyes, moral y costumbres” (Grimson, 2001: 22). Desde la sociología, Wallerstein, afirma que el mismo concepto puede entenderse como “el conjunto de características que distinguen un grupo de otro”; así las naciones, las tribus o



grupos étnicos tienen cultura, aunque en ello se puedan reunir una variedad de “culturas”, con cierta consciencia de sí mismos (2007: 221). Esto favorece la definición de fronteras con un cierto patrón compartido de socialización y organización. Por su parte, los planteamientos de los estudios culturales<sup>14</sup> se basaron en una postura sociológica de la cultura; por ejemplo, Clarke, Hall, Jefferson y Roberts en *‘Subcultures, Cultures and Class’* (1976) plantearon la definición de la idea de cultura como modos de vida y formas expresivas. Se trata de:

“el nivel en el cual los grupos sociales desarrollan distintos modos de vida, y dan forma expresiva a sus experiencias vitales sociales y materiales. La cultura es el modo, las formas, en el cual los grupos utilizan la materia prima de su existencia social y material” (Clarke, Hall, Jefferson & Roberts 1976: 10. En, Cabello, 2012: 39).

Otras perspectivas sobre la cultura le atribuyen características que deben ser comprendidas desde la historicidad. La homogeneidad cultural, por ejemplo, no puede entenderse como rasgos culturales objetivos, sino como sentidos compartidos (Grimson, 2001: 25). Así, el concepto de nación, siendo homólogo al de tribu o grupo, favorece la

---

<sup>14</sup> Los estudios culturales surgen durante los años 1963 y 1964 en la Universidad de Birmingham (Reino Unido), concretamente en CCCS –*Centre for Contemporary Cultural Studies*–, como una postura crítica frente a los postulados de *Mass Communication Research* norteamericanos que formulaban una condición inmutable del control social. Con una clara perspectiva marxista, el primer acercamiento analítico de este tipo de estudios hacia temas culturales se realizó por medio de la teoría de las subculturas planteado por Dick Hebdige en 1979, relacionado de manera estrecha con la identidad estática de los individuos; más tarde estos serían replanteados por Will Straw (1991) a través del concepto de escenas musicales, donde la identidad tiene un carácter más fluido y cambiante.

estructuración de ideales culturales a través de símbolos y patrones compartidos que surgen de la invención de “rasgos típicos” y categorías identitarias, así, la diferenciación entre unos y otros opera en el marco social y cultural.

Según Grimson, en los contextos nacionales, cuando el aspecto diferenciador no es un rasgo de fácil observación, primero tiende a inventarse para luego articulase a la vida social, con lo cual se modulan las acciones individuales y colectivas (2001: 103). En la misma línea de pensamiento M. Sahlins afirma que estos contextos idealizados de cultura son estratégicamente adaptados a los intereses de las élites aculturadas como prototipos de tradición (2001: 298); es en estos contextos donde surgen las tradiciones inventadas que promueven identidades estabilizadoras y manipulables de los pueblos (Hobsbawm, 2002). La cultura es pues individual y colectiva, y su punto de articulación se concreta en la interiorización de significados. Como lo afirma Kottak “la gente influye en la cultura mediante la conversión de su forma privada de entender las cosas en expresiones públicas” (Kottak, 2011:40).

Como lo muestran anteriores trabajos, en Colombia la visión sobre la cultura se construyó durante muchos años con base en producciones idealizadas *de la indianidad* (Restrepo, 2016) y a la *invisibilidad* del sujeto negro (Friedemann, 1993). A través de los discursos oficiales, esta visión esencializó la cultura desde la base de una definición identitaria separada: cultura Embera, cultura Kogi, entre otras. De esta manera se naturalizó la relación entre cultura-lugar-grupo, fundamentada en “la autenticidad, la tradición y la diferencia” (Restrepo, 2007: 7-8). Con el cambio constitucional de 1991, la acción del

Estado colombiano consistió en gran medida en la promoción de la diversidad cultural colombiana –multiculturalismo<sup>15</sup>-, con el fin de lograr la integración social del país. Según Cunin, esto derivó en dos situaciones: por un lado, la existencia de un sistema multicultural mediado por el aparato burocrático del Estado, y, por otro lado, la exaltación del patrimonio cultural que exotizó y cosificó ciertos aspectos de la cultura (Cunin, 2006)<sup>16</sup>.

De todo lo anterior se entiende pues que la idea de cultura es utilizada para caracterizar diferencialmente grupos humanos. Esta caracterización surge de diferentes estilos, modos, valores, patrones y conocimientos que los distinguen entre sí. Si bien la cultura puede tener un carácter intangible, es evidente que su manifestación se plasma en formas expresivas como las costumbres, los patrones de conducta y las artes -entre ellas la música-. Estas formas expresivas son bastante flexibles y constituyen un marco de referencia social cuyas fronteras no necesariamente se corresponden con las divisiones político-administrativas a las que son sometidos los territorios donde habitan los diferentes grupos humanos. Todas las formas expresivas interactúan de maneras

---

<sup>15</sup> En el seno de un mismo sistema estatal, la multiculturalidad “designa la coexistencia de varios segmentos de población que se diferencian por la práctica de una lengua o de una religión diferente a aquella del grupo mayoritario, o también por la referencia a una filiación histórica o a una “identidad cultural” específica” (Taboada L., 2000:3. En Cunin, 2003:27). En ese sentido, se reconoce que todas las sociedades presentan como característica común la multiculturalidad. Según Kottak, el modelo multicultural se opone al de asimilación, entendido este último como el proceso de un grupo étnico minoritario que, al moverse hacia otro punto geográfico, debe adoptar los patrones y normas de la cultura anfitriona (Kottak, 2011: 158). Por otra parte, el multiculturalismo alude a una visión positiva de la diversidad cultural que promueve la práctica de tradiciones culturales-étnicas; se trata entonces de la forma como se gestiona y se reconoce la naturaleza multicultural de la sociedad (Cunin, 2003: 27). Esto conlleva a algunos autores a cuestionar la ausencia de la lógica identidad-alteridad en el estado colombiano, antes del reconocimiento oficial del multiculturalismo a través de la nueva Constitución de 1991 (Cunin, 2003:25).

<sup>16</sup> Según Cunin, aunque en este proceso se han logrado ciertas concesiones del estado -territoriales, de autonomía judicial territorial, de representatividad, entre otras-, el carácter dinámico y negociado de las prácticas culturales desaparece en favor de la puesta en escena del mosaico multicultural. En este contexto, la noción de cultura, en el sentido antropológico del término, se convierte en un elemento de negociación entre los actores y los gobiernos, en particular en lo que se refiere a los “derechos culturales” y a la “etnicidad” (Cunin, 2006).

diferentes con los individuos y los colectivos, y estas influyen en unos y otros, tanto en sentido histórico como territorial.

En cuanto a la identidad, Grimson afirma que este concepto es permanentemente confundido con el de cultura. Entre otras razones, la confusión se debe a que, en épocas anteriores, diferentes áreas de las ciencias sociales afirmaron que cuando grupos disímiles entraban en contacto, se conformaba una sociedad única con una cultura uniforme, con “una identidad derivada” de ella (Grimson, 2001: 28)<sup>17</sup>. Por su parte, S. Hall define la identidad como una narrativa que se cuenta siempre desde la posición del Otro (Hall, 2010: 321): se trata de algo cambiante y múltiple, debido al impacto de la globalización en la identificación del sujeto y a la tensión entre lo global y lo local en la sociedad posmoderna (2010: 363-404). En ese sentido, lo que prevalece es una “pluralidad” de formas de identificación del sujeto posmoderno: identidades sociales, de clase, individuales, colectivas, étnicas, culturales, diaspóricas, nacionales, entre otras (2010: 278). No obstante, éstas exhiben características comunes como el carácter dinámico – construcción constante-, y la necesidad de referenciarse en algo diferente, es decir, en la alteridad (Hall, 2010:320). En palabras de Hall:

“la identidad no es solamente una historia, una narrativa que nos narramos a nosotros mismos acerca de nosotros mismos, sino que se trata más bien de

---

<sup>17</sup> Grimson añade que no se trata de una categoría objetiva ni esencial, sino relacional y diferencial de connotaciones artificiales y cambiantes (Grimson, 2001: 14): “las referencias de identificación como nación, región, provincia y otros pueden comprenderse como modalidades categoriales y taxonómicas de grupos humanos con un origen social” (2001: 29), regulados por contextos históricos y por relaciones locales.

historias que cambian de acuerdo con circunstancias históricas. La identidad cambia de acuerdo con la forma en que la pensamos, escuchamos y experimentamos. Lejos de venir solamente del pequeño punto de verdad que está adentro nuestro, las identidades en realidad vienen de afuera; son la manera en que somos reconocidos y luego llegan a tomar el lugar de los reconocimientos que otros nos dan. Sin los demás no hay un yo, no existe el auto-reconocimiento” (2010:410).

Es en esta misma línea de pensamiento que P. Gilroy planteó la existencia de un espacio imaginado conformado cultural e identitariamente por el entrelazamiento entre América y África<sup>18</sup>. El “Atlántico negro” es un espacio donde se manifiesta la “doble consciencia” identitaria de los individuos: no se es africano, ni americano en forma específica, sino que ambas identidades constituyen, sincrónicamente en nuevas realidades caribeñas. El escenario de este fenómeno cultural e identitario se estructura desde espacios multi-locales, fluidos e híbridos que incluyen gran parte del Caribe y América Latina; en ellos, el *performance* musical mismo cuestiona postulados esencialistas sobre las culturas negras (Gilroy, 2017 [1983]).

Es claro que la forma como se ha comprendido el concepto de identidad -individual o colectiva-, no debe entenderse como formas de identificación esencializadas -ni físicas, ni fenotípicas ni de otra índole-, que delimiten las diferenciaciones entre los sujetos. De hecho, ningún grupo o individuo posee identidad en sí mismo hasta tanto no sea atribuida

---

<sup>18</sup> L'Atlantique Noir. Modernité et double conscience (Gilroy, 2017)

por ellos mismos o por otros como característica artificial; además, después de ser atribuida esta categoría no se conserva como algo estable, sino que depende de múltiples factores históricos, sociales y culturales. Pero esta atribución necesita siempre una referencia que la sitúe de acuerdo con un contexto, lo que marca una relación indisociable entre identidad y alteridad.

Situándome en Latinoamérica, por ejemplo, cada espacio nacional se ha sido constituido de forma específica y dinámica de acuerdo con necesidades puntuales: en muchos casos se trató de formas determinadas de articular -ocultar o visibilizar- la diversidad (Grimson, 2001), o a modificaciones de la identidad y la alteridad de acuerdo con las necesidades históricas de poder (Castillo, 1998:17-18)<sup>19</sup>. Según F. Castillo, en ciertos periodos históricos del continente se han propiciado múltiples formas de identificación cultural que se consolidaron gracias a voluntades concertadas de instituciones políticas y formaciones sociales, donde el sujeto colectivo latinoamericano surge desde la producción de arte y el folklorismo. Estas dinámicas ponen al descubierto el conflicto de poder de representación, donde las formas artísticas tienen una función preponderante: la música y su manifestación en fenómenos sonoros relacionados, al igual que la diferencia y la alteridad, son parte intrínseca del concepto construido de identidad cultural latinoamericana. En este sentido, tanto Castillo como Hall coinciden en que la identidad cultural hace referencia a una cultura compartida ostentada por un pueblo con una misma historia, aunque sin esencias estables (Castillo, 1998:17-18; Hall, 2010: 352).

---

<sup>19</sup> Para conocer más sobre algunos momentos históricos de la consciencia identitaria latinoamericanista ver (Castillo F., 1998:18).

Desde los estudios culturales, autores como Gilroy también resaltan la importancia de ciertas prácticas expresivas en la identidad cultural de ciertos grupos. En la identidad cultural negra, por ejemplo, la música asume una función importante a través del *performance*<sup>20</sup>; este busca:

“reorientar la conciencia del grupo a través de los puntos nodales de su memoria social y de su historia común. El recitar constantemente reiterado en estas historias juega un rol particular, aquel de organizar socialmente la conciencia del grupo “racial” y de encontrar el justo medio entre las actividades internas y externas, entre las diferentes prácticas, cognitivas, cotidianas y performativas necesarias para inventar, preservar y renovar la identidad”. (Gilroy, 2017: 325-326)<sup>21</sup>.

Explorando también la conexión entre la identidad cultural y la música, D. Blanco afirma que “la música es un lugar ideal para el establecimiento de identidades” (Blanco, 2018:10); debido a su relación con el cuerpo y sus múltiples vivencias asociadas, la articulación, elaboración y performatividad hacen de la música un lugar ideal de

---

<sup>20</sup> En el presente trabajo el *performance* será entendido como “los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación” (Madrid, 2009). Esto implica tanto la música misma -lo sonoro-, la forma como se hace – lo interpretativo-, así como el sentido que se le atribuye -lo cultural-. Al igual que la identidad, la música adquiere un marco de sentido a través del *performance*; en palabras de Jhon Blacking “la música sólo puede ser producida por medio del *performance*, y su significado es el sentido que los individuos le dan; de manera similar, la cultura es invocada y reinventada por la interacción social. La música y los demás fenómenos culturales no pueden tener ningún significado intrínseco y debería ser posible asignarles un significado” (Blacking, 1979: 3).

<sup>21</sup> [...] “réorienter la conscience du groupe vers des points nodaux de sa mémoire sociale et de son histoire commune. Le récit constamment réitéré de ces histoires joue un rôle particulier ; celui d’organiser socialement la conscience du groupe “racial” et de trouver le juste milieu entre les activités internes et externes – entre les différentes pratiques, cognitives, quotidiennes et performatives nécessaires pour inventer, préserver et renouveler l’identité”. (Gilroy, 2017: 325- 326), traducción mía.

concentración de mensajes diversos, que pueden ser reelaborados y manejados de diferentes maneras en la construcción identitaria<sup>22</sup>; es decir, la experiencia musical está relacionada con la intencionalidad de las personas.

En suma, se percibe que la identidad -o las identidades- son construcciones históricas y plurales, que nunca dejan de transformarse. Si bien, la forma como se identifica un espacio social tiene estrecha relación con las categorías culturales utilizadas para definirla, en ningún caso se trata de lo mismo: la cultura se refiere a los estilos de vida, a las formas expresivas que los acompañan -como la música-, por medio de las cuales interactúan entre sí los sujetos o los grupos; por otro lado, la identidad debe entenderse como una dualidad dinámica entre un sujeto y otro -o un grupo y otro-, es decir, la forma como se definen; dualidad que en muchos casos, implica la música como vehículo expresivo de la identidad. Para el caso colombiano, las confluencias históricas, políticas y sociales en la región Caribe, favorecieron las relaciones entre sujetos de diferentes procedencias étnicas y culturales que eran identificados como indígenas, negros, mestizos o europeos según las categorías coloniales.

En el capítulo tres expongo cómo, con el surgimiento del paradigma folklórico y la institucionalización de numerosos festivales durante la segunda mitad del siglo XX, se retomaron estas posturas raciales y segmentadas dentro de un marco de identidad

---

<sup>22</sup> Siguiendo a Pelinski, este antropólogo afirma que también son múltiples las maneras en que la experiencia sonora puede ser percibida, esto permite observar que la percepción musical -fenómeno que implícitamente vincula la escucha activa-, está mediada tanto por la experiencia musical misma como por los ámbitos social, cultural y político (2018: 7).



cultural nacional, a través de prácticas musicales discretas: indígenas, afro y europeas<sup>23</sup>. Esta representación de sí mismo y de la diferencia a través de lo sonoro, también estuvo influenciada por un ideal de tradición, como punto de apoyo del sujeto y su identidad. Mi argumento es que, además de racializadas y reificadas, muchas prácticas sonoras fueron instrumentalizadas para preservar tanto la memoria como la identidad individual y colectiva. De hecho, un argumento central en mi trabajo es que, en la música de gaita larga, las categorizaciones estilísticas -indígena y negra- son muestra de compartimentalizaciones basadas en temas identitarios y culturales que están estrechamente relacionados con categorías de diferenciación racial -y/o étnica- basadas en herencias coloniales.

En la misma línea, también planteo que entre las personas que habitualmente interpretan la música de gaita larga, y entre otras personas que asisten frecuentemente a los encuentros -fiestas patronales, sociales, parrandas o festivales- donde esta música tiene mayor protagonismo, existe una identidad cultural común. En ella, la música de gaita larga se muestra como un producto cultural por medio del cual se expresa la identidad. Si bien la identificación como gaitero o tambolero denota la importancia de la música como elemento de expresión identitaria, también existen otras formas de interacción comunes: un territorio e historia compartida que tiene como núcleo la región Caribe colombiana, también otras formas específicas de socializar a través del sonido y la danza -por ejemplo, desde el *performance*-, así como espacios de interacción constante – celebraciones,

---

<sup>23</sup> Apoyado en Hernández Birenbaum (2019) expone que las conexiones entre la mezcla racial y étnica, y la puesta en escena folklórica fueron claves en la construcción del ideal de nación colombiana durante el s. XX.: a través del paradigma folklórico se integraron las nociones coloniales de raza, asociándoles diferentes expresiones culturales y estados emocionales específicos “[melancolía indígena, altura española y alegría o sensualidad negra]” (Hernández Salgar, 2014. En Birenbaum, 2019: 169)

parrandas y festivales-. Tal como lo expongo más adelante, esta cultura ha permanecido cercana a grupos y contextos sociales rurales; no obstante, gracias a fenómenos como la circulación masiva y la puesta en escena en contextos competitivos (festivales), desde el siglo XX la identidad cultural gaitera comenzó a tener mayor eco en diferentes ámbitos urbanos locales, como nacionales e internacionales.

Igualmente, en este trabajo planteo que la identificación como gaitero o tambolero , favorece la estructuración de la identidad cultural y sonora común que se expresa en formas individualizadas: un músico puede identificarse como gaitero o tambolero en su vida cotidiana, pero solo lo hace cuando ha compartido diferentes espacios de *performance* musical con otros intérpretes, sin importar su procedencia étnica o su influencia cultural; esto propicia que los intérpretes tengan un relacionamiento con diferentes estilos interpretativos simultáneamente: es en el encuentro en espacios como festivales, celebraciones, parrandas, entre otros, donde se caracterizan las diferentes modalidades interpretativas -gaita, porro y merengue-, también donde se refrendan muchos aspectos sonoros -estrategias y usos compartidos del material sonoro- y desde donde surge la identificación propia y del Otro. Estos espacios que tienen como centro el *performance*, también favorecen que las relaciones y los sentimientos de pertenencia entre gaiteros, tamboleros, bailadores, decimeros y otros agentes culturales, sean regulados por una serie de códigos implícitos que operan tanto en el ámbito sonoro y musical como interpersonal. En efecto, dentro de la cultura gaitera estos espacios son ideales para que las identidades individuales y colectivas confluyan y se refrenden regularmente; en este sentido, la identidad individual se estructura desde la interacción

colectiva y viceversa.

Continuando ahora con el concepto de raza, es pertinente mencionar que el pensamiento racial se fundamenta en atributos de la apariencia física que se conectan con la descendencia y "la herencia de rasgos naturales y culturales". Esta forma de pensamiento tiene conexiones con la historia de dominio colonial europea y mundial con fundamento en divisiones continentales y se opone a un "conjunto universal de formas humanas de pensar sobre la diferencia" (Wade, 2012: 80). Aunque actualmente se sabe que no se trata de diferencias biológicas reales, estas formas de pensamiento han estado -y aún permanecen- presentes en los discursos de construcción de muchas naciones, a nivel global y latinoamericano<sup>24</sup>. No obstante, las formas de designar las diferentes categorizaciones raciales - "negro" y "blanco"- son múltiples, y dependen de contextos históricos, políticos y económicos variables. Es por eso estas categorizaciones raciales deben entenderse como construcciones sociales: en muchos contextos, la raza es utilizada como elemento de medición de la identidad de los sujetos y de su valor social y está mediada por la jerarquía racial; así que, existe un vínculo entre la apariencia y la identidad social que se fundamenta en el ámbito cultural e histórico. Así, las prácticas identitarias se generan a través de procesos sociales y se materializan en categorías prácticas (Wade, 2012: 80-81).

---

<sup>24</sup> Por ejemplo, en 1997 y 1998 Wade resaltó la negación y el rechazo hacia la negritud en Colombia, proceso que estuvo ligado a una homogeneización cultural: se pasó de una diversidad de razas y de culturas -africana, indígena y europea- hacia una supuesta homogeneidad representada en la mezcla y el mestizaje (Wade, 1998: 6). Al igual que Wade, Cunin demuestra que, tanto en contextos globales como en el Caribe colombiano, siendo el término raza un término inexacto, este sigue siendo operativo en las actividades sociales y relacionales de los sujetos (Cunin, 2003: 12). Estas afirmaciones se oponen a posturas categóricas como la de Kottak, quien afirma que los seres humanos carecemos de razas, ya que las poblaciones humanas no han estado lo suficientemente aisladas unas de otras como para desarrollarse en dichos grupos diferenciados (Kottak, 2011: 144).

Si bien las formas en que se entienden las identidades raciales en Norteamérica y en América Latina están diferenciadas<sup>25</sup>, en términos generales puede afirmarse que éstas son el resultado de la transmisión -herencia- de rasgos "naturales" y "culturales" por medio del parentesco familiar: se hereda la apariencia y el carácter (Wade, 2012: 80).

En el territorio colombiano existen comunidades que se autodenominan como población negra - afrodescendiente y/o afrocolombiana- o indígena, pero al revisar algunos aspectos históricos es claro que éstas han ocupado posiciones sociales marginadas, así como marcadas diferencias en la forma como se han construido sus relatos<sup>26</sup> (Friedemann, 1993; Cunin 2003; Birenbaum, 2019). Además, como lo demuestra Birenbaum (2019) la raza está más cercana al discurso de lo negro, mientras que el concepto de etnia –rasgos culturales compartidos, historia común, idioma, lugar y territorio de origen, entre otros- ha estado más cercano al discurso indígena.

Según Wade existe una clara diferencia entre los conceptos de raza y etnia. Por una parte, la raza se sustenta en las diferencias de fenotipo operadas por la historia colonial; por otra parte, la etnicidad se fundamenta en las diferencias culturales que son históricamente

---

<sup>25</sup> Según Cunin, los principios categóricos raciales norteamericanos se basan en la regla de "gota de sangre", mientras que en América Latina estos principios están sujetos tanto al estatus social, a la manera de vestir y de expresarse, como al fenotipo (Cunin, 2003: 9). No obstante, en ambos contextos existe una fuerte tendencia a percibir y clasificar la ascendencia racializada como algo importante.

<sup>26</sup> Desde el siglo XIX los pueblos indígenas ocuparon "el centro de la comprensión de las raíces del espíritu nacional tan precioso", lo que los hizo merecedores de beneficios asociados a su estatus; por otro lado, el negro fue excluido del ideal de nación por la supuesta falta de "características culturales"; debido a esto muchos de los territorios que éstos ocupaban fueron declarados "territorios no ocupados" (Pisano, 2012. En Birenbaum, 2019: 176). Además, aunque la abolición de la esclavitud en 1851 condujo a la asimilación del sujeto afro como ciudadanos, el racismo se mantuvo operativo en ideas y categorías de género y clase social.

resaltadas por el contacto entre pueblos (Wade, 2000). El concepto de etnia, íntimamente relacionado con el territorio, sirve como categoría de diferenciación, al igual que lo son la edad, la nación, el género, la clase y la raza.

En principio el término etnicidad se refirió a “la pertenencia a un grupo social diferente que el angloamericano” (Lloyd, 1945. En Poutignat y Streiff-Fenart 1995: 22)<sup>27</sup>. Durante los años 70 del siglo XX, varios sucesos promovieron la instauración del paradigma de la etnicidad en las ciencias sociales; así, la emergencia del concepto como categoría pertinente para la acción social, se enfocó en “lealtades y derechos colectivos” (Poutignat y Streiff-Fenart, 1995: 26)<sup>28</sup>. Históricamente han surgido algunos enfoques teóricos de la etnicidad: por un lado, los que asumen la etnicidad como un sistema cultural, y por otro los que la asumen como una forma de interacción social entre otras posibles.

Al definir el concepto de grupos étnicos como “una unidad que engloba individuos definidos por una herencia cultural común”, Barth<sup>29</sup> aclara que los individuos de los grupos étnicos pueden contener agrupaciones de diversos individuos que comparten eventos históricos, organizaciones políticas, costumbres o ideas comunes (1995: 36). Al igual que Barth, C. Kottak afirma que el hecho de tener antecedentes comunes genera que los miembros de un grupo compartan creencias, valores, hábitos y costumbres. Para Kottak la etnicidad se basa en similitudes y diferencias culturales en una sociedad o

---

<sup>27</sup> [...] l'ethnicity designe simplement l'appartenance à un groupe autre qu'anglo-américaine (Lloyd, 1945. En Poutignat y Streiff-Fenart 1995 : 22), traducción mía.

<sup>28</sup> [...] l'appartenance ethnique comme catégorie pertinente [...] à en faire dériver des loyautés et des droits collectifs (Poutignat y Streiff-Fenart, 1995 : 26), traducción mía.

<sup>29</sup> Barth afirmó que la etnicidad, en relación, a las fronteras es situacional y no natural; además, que se trata de una dimensión universal que pone énfasis en la organización social en torno a identidades compartidas (Barth, 1969. En, Poutignat y Streiff-Fenart, 1995: 26).

nación: las similitudes se dan con los miembros del mismo grupo étnico; las diferencias se encuentran entre ese grupo y los demás (2011: 140)<sup>30</sup>.

Existe además un fenómeno por medio del cual se define la interacción entre sujetos con rasgos raciales diferenciados, éste es denominado etnicización (Cunin, 2003: 12). Este tipo de relacionamientos diferenciados son la génesis de la construcción de grupos sociales en los que se reúnen sujetos en torno a una identidad común (Grimson, 2001: 15). Tal como lo expongo en el presente trabajo, una perspectiva histórica y sociológica muestra como desde el periodo colonial y republicano de Colombia, entre los sujetos que habitaron la región Caribe colombiana, existieron formas de identificación cercanas a la etnicización, que también estaban directamente relacionadas con la clase social<sup>31</sup>.

Para E. Cunin el mestizaje, término que en principio - según el sistema de castas colonial- solo hacía referencia al cruce entre “blanco” e indígena” y que luego pasaría a simbolizar combinaciones múltiples, representa una forma de racialización ambigua que implica “criterios físicos -reales o imaginarios-, marcas de estatus social y referencia de la ascendencia” (Cunin, 2003: 10): la mezcla<sup>32</sup>, que en el contexto colonial sería percibida

---

<sup>30</sup> En este sentido, la multiculturalidad puede ser considerada como una forma de expresión de la etnicidad.

<sup>31</sup> Durante el periodo colonial, el estatus que ofrecía la pertenencia a una de las castas creada por el sistema español estaba determinada por el color de la piel, e indicaba las posibilidades de avance social al que un individuo podía acceder. El término “mestizo” aludía al cruce del “blanco” y del “indígena”; el “mulato” al cruce de “blanco” y de “negro”; el “zambo”, al de “indígena” y “negro”. Así pues, se crearon nomenclaturas y jerarquías sociales. Esta categorización ubicaba en el peldaño más alto a los blancos, a los que pertenecían los sujetos europeos, luego seguían los criollos considerados de menor status que los blancos: incluían los mulatos tercerones, cuarterones y quinterones, dependiendo de la mezcla que presentaran; en el siguiente peldaño estaban los indígenas y sus derivaciones: zambos, cholos y mestizos, entre otras; y en la escala social más baja estaban los negros, que podían ser libres o esclavos, pero también criollos y bozales.

<sup>32</sup> Para conocer más sobre el mestizaje desde el punto de vista antropológico ver (Benoist y Bonniol, 1994. En Cunin, 2003: 14,15 y 16)).

como algo no deseado, pasó a ser valorada y deseable en la nación colombiana. Esto indica un cambio de lógica frente a las antiguas unidades discretas -identidades racializadas-, e implica la deconstrucción de conceptos como raza, estatus, etnicidad, identidad, comunidad, territorio, urbanidad (Cunin, 2003:21): el mestizaje, incita a dejar de aislar el “negro” del “blanco”, el centro de la periferia, la identidad de la alteridad, e invita a cambiar la “o” por la “y”, la distinción por la coexistencia, a posicionarse en la frontera, en el medio, en el “entre dos” (2003: 15).

Paradójicamente, en el contexto colombiano, aunque el mestizaje promovió la mezcla cultural y la democracia racial, este fue instrumentalizado como una herramienta política. Esto acarrió varios efectos, entre ellos los que tienen que ver con la construcción simbólica de esencias y jerarquías raciales en la nación: o las suprimió o las afianzó (Birenbaum, 2019). No obstante, al igual que en toda América Latina, el mestizaje apareció como un discurso que buscó proteger lo popular: fue a través del folklore y su puesta en escena de lo popular, que diferentes prácticas sonoras y corporales se instauraron como prácticas culturales etno-raciales discretas – europeas, indígenas y negras-; el folklore se convirtió así en el medio público más importante de la construcción y difusión de la historia del mestizaje (2019: 169-175)

Solo con la consolidación de la postura multicultural y pluriétnica de la Constitución Política de 1991, y su posterior sanción de la Ley 70 en 1993 -ley que da sustento legítimo a la identidad histórica de los afrodescendientes en Colombia-, se logra el reconocimiento de las comunidades indígenas y afro como sujetos étnicos y de derecho, visibilizándolas y

reconociendo, en alguna medida, su contribución en la formación de la nación. Así, se insertaron en la identidad nacional, estos grupos étnicos – indígenas y negros-, y se promovieron nuevas dinámicas y reconfiguraciones institucionales internas, más favorables para las condiciones específicas de estas comunidades. A partir del 91 se crea una lógica etnicista que desplaza la antigua lógica referenciada en la raza; como consecuencia se modificó la relación con el “Otro”, pasando de ideales de homogeneidad a ideales de heterogeneidad, donde ya no existen los negros sino los afrocolombianos (Cunin, 2003: 24-26). Pero, como lo afirma Wade, aunque este reconocimiento aportaría una nueva vía para valorar la identidad histórica en el orden social-racial de la nación colombiana, estas categorizaciones y sus correspondientes legados raciales siguen operando simultáneamente las oposiciones de inclusión-exclusión y mestizaje-discriminación (1997: 391-416).

En efecto, como lo mostraré en el capítulo dos de este trabajo, aunque los negros esclavos, cimarrones, libres y/o afrodescendientes interactuaban desde hace siglos con indígenas, europeos y mestizos en la región Caribe colombiana, y aunque en la cultura gaitera ya existía una idea del Otro, solo en el nuevo marco pluriétnico y multicultural decretado por la Constitución de 1991, se enunció por primera vez la existencia del sujeto afro a través del estilo interpretativo “negro”, y se utilizó como contraposición al estilo interpretativo indígena que mantuvo preponderancia en el discurso cultural.

Así, los músicos considerados afro comenzaron a ser reconocidos como agentes culturales válidos en el ámbito gaitero; pero, a la vez que se daba validez a la participación afro en la



cultura gaitera también se reafirmaban las prácticas sonoras racializadas y discretas heredadas de tiempos anteriores. Paradójicamente, con la categorización de los estilos a través de esencializaciones raciales y étnicas<sup>33</sup> - el estilo indígena y su contrapuesto, el estilo negro-, las posturas de los folkloristas ratificaron al indígena como único poseedor y heredero de una “tradición gaitera”, que simplemente sería complementada y no construida con el sujeto afro.

A continuación, voy a abordar algunas definiciones de orden sonoro, buscando definir la forma en que serán abordadas en este trabajo.

### 1.5.2 Género y estilo

J. Molino afirma que, en tanto proceso de pensamiento humano, la clasificación corresponde a “una capacidad cognitiva y lingüística esencial” (Molino, 2009: 233)<sup>34</sup>. Así, categorizar implica designar y señalar puntualmente algo comprendido que corresponde a un proceso de base humano, esto implica tres procesos fundamentales: las estrategias de producción -nivel poético-, el rasgo grabado o escrito de la ejecución instrumental -nivel inmanente- y las estrategias de recepción y reconstitución -nivel estético- (Molino, 2009; Nattiez, 1987). Al igual que en muchas situaciones de la vida, en la música se presentan categorizaciones de las diferentes realizaciones musicales<sup>35</sup>; la acción de categorizar está

---

<sup>33</sup> Si bien está claro que la raza como cualidad objetiva -categoría biológica- no existe, en esta tesis será referenciada como una categoría de diferenciación e identificación que se basa en color de piel y otros rasgos físicos, mientras la etnia será entendida como las características culturales compartidas por diferentes grupos, a través de sucesos históricos, sociales y políticos comunes.

<sup>34</sup> [...] “elle [la classification] correspond à une capacité cognitive et linguistique essentielle, la categorisation” (Molino, 2009 : 233), traducción mía.

<sup>35</sup> Comprendo una realización musical como el resultado sonoro que surge del devenir musical de los intérpretes. En las músicas de tradición oral, una misma realización puede ser creada y recreada de múltiples maneras a través del *performance*.

presente en las músicas de todas las tradiciones y orígenes<sup>36</sup>: se categorizan estilos, géneros, realizaciones musicales, cantos, danzas y múltiples formas poéticas (Fabbri, 2014; Moore, 2007).

F. Fabbri afirma que la definición de géneros, estilos, formas y modos busca crear “tipos de música” con varios fines, uno de ellos es “concebir normas que vinculen en la manera en que son producidas, con su significación y su función social; este proceso también busca facilitar el discurso sobre la música, haciendo más fácil el reconocer los eventos musicales, describirlos y ‘señalarlos’” (Fabbri, 2014: 1). Se trata pues de las características sonoras, pero también de sus significados, de la forma en que son producidos, de quienes las producen, de quienes las escuchan y de sus contextos de difusión, sean mediatizados o no.

Para Moore un género musical engloba la identidad de una experiencia musical y sus estrategias de percepción, por otro lado, el estilo se refiere a las modalidades de la experiencia, a las estrategias de creación, al grado de autonomía interpretativa; en este sentido, un estilo musical se define desde la personalización interpretativa: una forma

---

<sup>36</sup> Desde una perspectiva amplia, se puede afirmar que existen culturas musicales que fundamentan la transmisión de sus prácticas sonoras en la escritura; este es el caso de la música Occidental o centroeuropea desde el siglo VIII (Chapuis, 1996: 53). Aunque la memoria también puede estar presente, en ellas, el *performance* de los músicos se realiza principalmente a partir de la lectura de una partitura: gran parte del énfasis está puesto en la interpretación fiel de esta. Aunque esta música surge en el centro de Europa, su utilización es frecuente en diferentes geografías del mundo, llegando a imponerse históricamente como una hegemonía. Por otro lado, también existen culturas musicales que fundamentan la transmisión de sus prácticas sonoras por medio de la tradición oral, principalmente por vía oral/aural (Rice, 2001), es decir, sin la mediación de la escritura y con énfasis en la imitación de lo que se escucha: el énfasis está puesto en el *performance* y el resultado sonoro. Estas últimas, denominadas músicas de tradición oral cuentan con estrategias como la mimesis, la memoria, el *performance* y la escucha activa en los procesos de aprendizaje-enseñanza.

individual de interpretar (Moore, 2007). En palabras de Moore: “El *género* es impuesto al músico por las circunstancias sociales en las cuales él se encuentra, mientras que el *estilo* es elegido por el mismo músico en función del grado de transmisibilidad permitido por su nivel técnico” (2007: 46)<sup>37</sup>. Si bien el concepto de género puede incluir el de estilo, algunas veces sucede que ciertos intérpretes, preservando un estilo específico, exploran diferentes géneros musicales (2007:51).

Según esto, es claro que existe una relación dialéctica entre género y estilo musical: mientras el género hace referencia al qué, el estilo indica el cómo, el género tiende a ser prescriptivo mientras el estilo puede ser descriptivo. Pero existe un tercer aspecto que matiza la relación entre estos dos conceptos, se trata del idiolecto<sup>38</sup>. Moore afirma que este concepto hace referencia a las características físicas que inciden en el *performance*, a las formas particulares interpretativas y a las técnicas específicas que los intérpretes utilizan (2007: 50). En este sentido, si bien el carácter y algunos aspectos corporales del intérprete influyen en su idiolecto, un estilo particular puede ser aprendido y usado por cualquier intérprete de manera temporal o permanente. El concepto de estilo remite pues a una idea construida desde fragmentos diferentes que tiene relación con las características físicas de un intérprete: un estilo nunca es algo puro (Moore, 2007: 51).

En cuanto a los repertorios, S. Arom plantea que existen rasgos comunes y variables que

---

<sup>37</sup> [...] “le *genre* est imposé au musicien par les circonstances sociales dans lesquelles il se trouve, tandis que le *style* est choisi par ce même musicien en fonction du degré de transmissibilité autorisé par son niveau technique” (2007 : 46), traducción mía.

<sup>38</sup> Según el diccionario de la Real Academia de la lengua española (RAE), el idiolecto es un término lingüístico que define un “conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo”.

los caracterizan dentro de una comunidad específica (Arom, 1985: 396). La pertenencia a una modalidad específica dentro de un género está determinada por acuerdos culturales - implícitos o explícitos-: son los diferentes elementos musicales -formas musicales, escalas, estructuras rítmicas y métricas, entre otras-, los que ayudan a construir estas categorías. En suma, la manera de estructurar los géneros está directamente relacionada con la forma como son denominadas las producciones musicales (Arom, 1985, en Fernando, 2007: 62-63). Es gracias al tipo de constantes y variantes existente en ellos que, en términos de clasificación de los repertorios, se puede detectar también la conexión de los rasgos constantes y variables en términos del *performance*; en otras palabras, los rasgos comunes a todos los intérpretes favorecen la clasificación de los géneros, mientras que los rasgos variables favorecen la clasificación de los estilos.

Como se verá en este trabajo, al trasladar este tipo enfoque a la realidad de la música de gaita larga, el panorama sobre las compartimentaciones estilísticas tiende a reconfigurarse: las diferenciaciones ya no están caracterizadas en dos categorías relacionadas con temas étnicos o culturales, sino en posibilidades más numerosas que se manifiestan en el nivel más individual entre los intérpretes.

En esta tesis asumo que, si bien un estilo describe las formas particulares como un músico interpreta un género musical y sus modalidades rítmicas, este también se construye a partir de influencias de otros estilos y de múltiples géneros musicales. A lo largo de este trabajo argumento que en el género denominado música de gaita larga se presentan múltiples estilos que pueden influenciarse entre sí por el uso de elementos interpretativos

comunes entre los gaiteros y tamboleros, pero también de recursos específicos de otros géneros musicales. También comprendo el concepto de estilo como algo que si bien está influenciado por acuerdos culturales implícitos -constantes-, también está determinado por factores que hacen parte del idiolecto de cada intérprete: de acuerdo con las capacidades interpretativas -técnicas y físicas-, al uso o predilección de técnicas específicas o a la creatividad de cada intérprete.

La importancia que tiene la escucha en la estructuración de los estilos en la música de gaita larga es crucial en mi investigación<sup>39</sup>. Tanto la escucha activa inmanente en la dimensión aural, como el idiolecto que subyace en el estilo propio de los intérpretes, moldean y plasman de múltiples maneras sus diferentes realizaciones desde el *performance*, dando características personales y específicas a las melodías y a los modelos melódico-rítmicos preestablecidos. Asumo que es por medio del *performance*, donde también está implícita la escucha, que los gaiteros y tamboleros crean rasgos constantes y variantes que favorecen la identificación del género denominado música de gaita larga, de sus modalidades rítmicas y de sus múltiples estilos interpretativos, respectivamente.

#### 1.5.2.1 Las caracterizaciones estilísticas en la música de gaita larga

Como lo mencioné anteriormente, en el imaginario cultural gaitero, es común escuchar acepciones como “estilo negro” y “estilo indígena”. Aunque no existe un consenso

---

<sup>39</sup> Al igual que otras músicas que se encuentran inmersas en el contexto de la transmisión oral/aural, en este trabajo planteo que en la música de gaita larga el desarrollo de las capacidades y potencialidades musicales de los gaiteros y tamboleros tiene estrecha relación con la escucha activa como fenómeno de aprehensión conceptual, es decir, con una dimensión aural.

general, algunos autores (Ochoa F., 2013: 98; Arias, R. y Arias, W. 2011: 17, 18; Convers y Ochoa J. S., 2007: 43, 46; Vides, 1989), plantean que existe una supuesta ecuación relacional en la caracterización de estos dos estilos: un intérprete de piel “negra” o que provenga de un lugar de la zona considerada afro -San Onofre, María La Baja, Guacamayal o San Basilio de Palenque, entre otros-, ya sea que interprete un instrumento de percusión -como la tambora, el llamador o el tambor-, o un instrumento como las gaitas, todas sus realizaciones pertenecerán al estilo negro. Este estilo tiene tendencias a mayores desarrollos rítmicos con mayor presencia de variaciones, con ritmos más rápidos y alegres, así como sonido cortado desde el ataque -picado- en la gaita hembra (Ochoa F., 2013:98). Por otro lado, un intérprete que provenga de San Jacinto ya sea que interprete un instrumento de percusión o un instrumento como las gaitas, todas sus realizaciones pertenecerán al estilo indígena: este estilo tiene tendencia a ser lento, “melancólico”, pausado y con aspectos rítmico-melódicos poco dinámicos (Convers y Ochoa J. S., 2007; Ochoa F., 2013).

Algunos autores afirman que a cada estilo se le deben asociar intérpretes y repertorios específicos: en el estilo indígena por ejemplo se encuentra el gaitero Manuel “Mañe” Mendoza con temas como Por Dios mayo, Mi suspiro, El Toche, El fin del mundo, La muerte y Cuando llora el indio, entre otros; por otro lado, en el estilo negro se encuentran los gaiteros Jesús María Sayas, Medardo Padilla, Silvestre Julio o Sixto Silgado, tamboleros como Pedro Alcázar, Encarnación Tovar o Fernando Mosquera con temas como La

guacharaca, El son del Loro, El turpial o El Sinsonte, entre otros (Sarmiento. En Convers y Ochoa J. S., 2007; Ochoa F., 2013)<sup>40</sup>.

Además, con el transcurrir del tiempo, se han creado otras caracterizaciones locales como “estilo sanjuanero”, “estilo sanjacintero”, “estilo ovejero”, “estilo guacamayalense”, “estilo cartagenero”, “estilo sanmarquero”, entre muchas otras, enfocadas en resaltar una supuesta homogeneidad entre los intérpretes provenientes de un mismo lugar. Estas caracterizaciones contienen relaciones implícitas entre el lugar de procedencia con aspectos de *performance* sonoro, a la vez que le adjuntan características raciales y étnicas de los intérpretes; pero existen en ellas varios puntos que merecen atención: por un lado, las definiciones de lugar de procedencia, raciales y étnicas que acompañan las caracterizaciones estilísticas tienen implícito lo sonoro; es decir, se asocian como algo inherente al sonido; situación que como se verá más adelante, no concuerda con la realidad de muchos intérpretes.

Aunque en el contexto gaitero no se tenga consenso ni claridad total sobre cuáles son las características de cada estilo, se da por hecho la existencia de un “sonido negro” y un “sonido indígena”<sup>41</sup>; por otro lado, estas formas de categorizar, tanto a los intérpretes

---

<sup>40</sup> Autores como los hermanos Arias consideran que existen tres estilos relacionados con porciones específicas de territorio: en el departamento del Magdalena, concretamente en la Sierra Nevada de Santa Marta, existe el denominado estilo indígena; en los Montes de María, concretamente en el núcleo que forman San Jacinto, San Juan Nepomuceno, Carmen de Bolívar, Sincelejo y Ovejas, se desarrolla el estilo de la gaita mestiza o campesina; otro estilo denominado afro se configura en el cordón costero, ubicado en la parte occidental de los Montes de María, concretamente en San Onofre, Tolú, San Basilio de Palenque, María la Baja y Cartagena. Además, estos autores anexan otras características a los estilos: por ejemplo, el estilo negro se caracteriza por la inexistencia de la tambora y la cercanía de sus repertorios con el porro canta’o y el bullerengue. También sugieren la pertenencia de otros intérpretes al estilo negro: Juan del Toro, Pablo Berrío y Victorio Cassiani (Arias, W. y Arias, R. En, Revista Festigaitas 2011:18).

<sup>41</sup> Una revisión atenta a lo escrito frente a los estilos deja salir a la luz muchas ambigüedades sobre las características de cada uno de estos. Por ejemplo, algunos autores asumen que, al comparar el estilo indígena y el negro, se presentan diferencias: predilección por ciertas velocidades al interpretar o desarrollar los aspectos rítmicos y melódicos, diferencias en las estructuras de los modelos rítmicos

como a sus realizaciones sonoras, son asumidas en el ámbito gaitero como categorías adscritas<sup>42</sup>. Como consecuencia se eliminan múltiples e importantes aspectos como la influencia de varios maestros con los cuales aprenden los gaiteros y tamboleros en sus procesos formativos, se desconocen las migraciones internas de los intérpretes por el territorio, también se deja de lado la capacidad creativa individual a través de la cual se crean o re-combinan diferentes materiales sonoros aprehendidos en diferentes contextos y lugares; además, se tiende a negar la influencia de otros géneros musicales locales como el vallenato, la caña de millo, la música de tambora y/o el bullerengue, y en algunos casos de otros géneros provenientes de la cuenca del Gran Caribe como sones y guarachas.

Como se verá a lo largo de este trabajo, detrás de este tipo de planteamientos que separan y oponen influencias indígenas y afro en la música de gaita larga, se esconden posturas raciales y esencialistas perpetuadas en la cultura gaitera a través de paradigmas folklóricos que también tienden a negar la influencia de diferentes factores sociales,

---

usados por los intérpretes, o la separación de repertorios (Covers y Ochoa J. S., 2007); por otro lado, otros desmienten la presencia de algunos de estos parámetros diferenciadores: por ejemplo según Federico Ochoa, si bien existen diferencias en las estructuras de los patrones rítmicos, no existen diferenciaciones entre los repertorios interpretados en ambos estilos; el mismo autor también desmiente la predilección de ritmos rápidos o lentos entre los diferentes intérpretes de cada estilo. Otra discrepancia es el disenso frente a los intérpretes que pertenecen a uno u otro estilo (Ochoa F., 2013: 49, 98; Arias, W. y Arias, R. 2011:18). Otra confusión se refiere a la presencia o ausencia de la improvisación y las dinámicas en los estilos: algunos indican que el estilo negro es más dinámico e improvisado, desconociendo el uso permanente de estos aspectos en intérpretes del estilo indígena (Urián Sarmiento. En Convers y Ochoa, 2007:89). Otra gran incongruencia es la presencia de algunos intérpretes que no cumplen con las características relacionales entre el color de piel y el estilo: la historia del tambolero José Lara indica que, aunque fuera sanjacintero, durante mucho tiempo interactuó con personas de La Haya, zona considerada “negra”, aprendiendo de ellos su estilo interpretativo (entrevista personal con Roberto Guzmán, 2019). En suma, las caracterizaciones estilísticas de muchos autores dejan más ambigüedades que claridades, lo cual resuena con el planteamiento de Tagg (2005).

<sup>42</sup> Existen múltiples *estatus* para identificar a las personas; el estatus se entiende como la posición que ocupa una persona en una sociedad. Existen estatus adscritos y estatus adquiridos; los adscritos son condiciones no modificables como la raza o el género, y los adquiridos son aquellos que son modificables como las profesiones y los roles dentro de la sociedad (Kottak, 2011: 141). En la música de gaita larga las caracterizaciones estilísticas se asumen como estatus adscritos anclado a una geografía, al fenotipo y a una cultura específica: se nace en un lugar, por tanto, existe un comportamiento “propio” del lugar y en últimas se interpreta de una manera específica siempre.



culturales, estéticos y políticos en las personas que tienen esta música como principal forma de expresión.

Con el fin de dar un punto de vista diferente, uno de los argumentos centrales del presente trabajo es que, en el género denominado música de gaita larga, existe un fenómeno que conecta, en términos estilísticos, a los gaiteros y tamboleros. Se trata de las constantes interrelaciones e intercambios entre unos y otros por diversas zonas y en diversos espacios festivos de la región Caribe colombiana: como lo expongo en los capítulos dos y tres de este trabajo, históricamente han existido desplazamientos o migraciones internas por la región, que han favorecido el intercambio de repertorios y recursos interpretativos, así como formas diversas y a la vez compartidas de pensar y concebir la música. De hecho, en el capítulo tres de este trabajo también expongo detalladamente la forma en que, desde las últimas décadas del siglo XX, escenas efímeras como los festivales han constituido una red de puntos nodales que favorecen hasta la actualidad estos intercambios.

En suma, en ese trabajo parto de la base de que existen ciertos recursos interpretativos y contornos melódicos o rítmicos que, en términos generales, circulan entre los gaiteros y tamboleros para estructurar el género; estos recursos y contornos ayudan a memorizar e identificar auditivamente una melodía o una modalidad rítmica: cualquier estilo incluye tanto la interpretación exacta de este material de base -al que denomino modelos-, como sus variaciones e improvisaciones. No obstante, será importante tener en cuenta que, sin importar el fenotipo o el lugar de procedencia, las posibilidades expresivas de un mismo

intérprete son muy variables, ya que, en los contextos de las músicas de tradición oral, una misma realización musical nunca es interpretada dos veces de la misma manera (Arom, 1991. En Cruces, 2001: 215).

### 1.5.2.2 La música de gaita larga y sus modalidades rítmicas

Como ya lo sugerí, las formas de clasificar y caracterizar los diferentes repertorios musicales surgen para relacionar las maneras de producción musical con su significación sociocultural y su descripción. Para el caso de las músicas tradicionales, además de la clasificación en géneros y los estilos, también existe una categoría en la cual un repertorio específico puede dividirse en familias; esta categoría los agrupa en diferentes modalidades organizativas (Arom, 1985: 395). Estas modalidades se crean desde la relación y comparación de los repertorios desde rasgos formales -musicales- y funcionales -culturales- comunes<sup>43</sup>.

En el contexto de la música de gaita larga colombiana, como en otro tipo de músicas de tradición oral, los intérpretes perciben las diferencias entre los “ritmos”<sup>44</sup>, principalmente a través de la configuración del soporte rítmico que acompaña las estructuras melódicas. Si bien las estructuras melódicas -alturas y duraciones- son importantes para nombrar

---

<sup>43</sup> Arom plantea que ciertos rasgos de estructura de la música como el fundamento rítmico o polirrítmico que soportan los instrumentos son los que corroboran la pertenencia de una realización a una u otra modalidad. Además, existen otro tipo de rasgos útiles para este tipo de clasificaciones: la escala modal, la periodicidad, la subdivisión de la pulsación, la articulación del material rítmico, el orden de entrada de los diferentes instrumentos, las fórmulas introductorias cadenciales, el tiempo, y los procesos polifónicos (Arom, 1985: 395). Para otros rasgos, ver también Moore (2007: 52).

<sup>44</sup> Algunos autores se refieren a estos como patrones rítmicos, ver por ejemplo Convers y Ochoa (2007), Ochoa F. (2013) y Sarmiento (2019).

específicamente cada realización<sup>45</sup>, la principal forma de clasificación se basa en identificar estructuras rítmicas. Así pues, se entiende que el concepto de “ritmo” designa un conjunto de realizaciones que se distinguen entre ellas por medio de estructuras rítmicas con rasgos comunes: estos configuran modelos que sirven como material estructural de base para las diferentes realizaciones<sup>46</sup>. Aún esto, existe cierta flexibilidad que permite que una configuración melódica específica pueda adaptarse para ser interpretada en cualquiera de estas categorías.

Como en otras músicas de tradición oral, en el territorio colombiano muchas expresiones incluyen el aspecto melódico y/o armónico, sin embargo, en el caso de la región Caribe colombiana, el “ritmo” constituye uno de los parámetros más importantes, a la hora de caracterizar las expresiones sonoras. En tanto criterio tipológico este concepto, naturalizado durante el siglo XX, ha sido utilizado en las músicas de tradición oral y alude a conceptualizaciones folkloristas que indican una única manera de interpretación generalmente basada en la estructura rítmica de un solo instrumento (Miñana. En Sarmiento, 2019: 100). Así, una dificultad en el concepto de ritmo es que solo permite una configuración específica, sin tener en cuenta las formas variables que pueden presentarse en el seno de un género específico, de un mismo territorio (localidad/zona/región), o en un mismo intérprete. Además, este tipo de postura folklorista del ritmo también pasa por

---

<sup>45</sup> En el presente trabajo asumo una realización como el momento en que se concreta y se manifiesta el hecho sonoro y musical en un momento determinado a través del *performance*. En este sentido, una realización es concomitante al de ejecución instrumental.

<sup>46</sup> En el contexto de la música de gaita larga colombiana, anteriores trabajos ponen en evidencia la existencia de múltiples “bases” o formas de interpretar un “ritmo”, que son reconocidas por los practicantes como pertenecientes a una misma modalidad rítmica, es decir como ideas modelizadas (Lambuley 1988; Muñoz y Rendón, 1993; List, 1994; Convers y Ochoa J. S., 2007; Ochoa F., 2013).

alto la realidad de la mayoría de las músicas colombianas: la capacidad creativa y dinámica interpretativa cambiante de los músicos.

Planteando una perspectiva diferente, en el presente trabajo denominaré modalidades rítmicas<sup>47</sup> al conjunto de realizaciones con estructuras rítmicas similares que son flexibles de ser manipuladas individual y creativamente por un gaitero y/o tambolero, y seguir siendo percibidas por ellos como estructuras equivalentes en una modalidad específica<sup>48</sup>.

Como lo expongo en detalle en el capítulo cuatro de esta investigación, en la música de gaita larga los nombres atribuidos a las modalidades son porro, gaita y merengue<sup>49</sup> y las configuraciones melódicas propias del repertorio son susceptibles de ser acompañadas en cualquiera de estas tres modalidades.

No se debe olvidar que, desde un punto de vista *emic*, si bien una modalidad rítmica se configura con base en ciertos acuerdos culturales (Agawu, 2006) estos hacen parte de un mismo campo de dispersión<sup>50</sup> (Arom, 1991, en Cruces, 2001: 217). Este último se configura como un espacio conceptual en el que coexisten diferentes realizaciones que incluyen los modelos, las variaciones y las improvisaciones. Dentro de sus límites, ciertas

---

<sup>47</sup> Este concepto planteado por Guillermo Carbó (2003) es utilizado para designar las variantes rítmicas institucionalizadas por los festivales en el contexto de la música de Tambora. Este concepto, transferido a la música de gaita larga, parece más pertinente que el de ritmo ya que, similarmente a la música de Tambora, se refiere a un esquema rítmico que presenta variaciones de acuerdo con el idiolecto del intérprete, a su zona de influencia y a las influencias que de otras músicas estén presentes.

<sup>48</sup> Etnomusicólogos como Lortat- Jacob (1987) y Arom (En Cruces, 2001) afirman que, en sus realizaciones, los músicos pueden ejecutar variaciones mínimas del material melódico o rítmico, y aun así continuar representando la identidad del objeto sonoro en cuestión.

<sup>49</sup> No obstante, tampoco existe un consenso rígido sobre estos nombres; por ejemplo, Ochoa F. aclara que, aunque presenta diferencias en su estructura rítmica, a la misma modalidad rítmica se le denomina merengue en la región “negra”– San Onofre y María La Baja-, mientras en San Jacinto se le reconoce como puya (Ochoa F., 2013). Valencia V. también afirma que a este tipo modalidad rítmica se le denomina son corrido en otros lugares de la región (Valencia, 2004).

<sup>50</sup> Los límites de este campo están circunscritos en la memoria colectiva de los intérpretes, trabajo que debe ser corroborado por todo investigador ya que los intérpretes son conscientes de cuales realizaciones son, o no son pertinentes culturalmente (Arom. En Cruces, 2001: 217).

realizaciones -y sus variaciones- son consideradas como similares si presentan rasgos comunes -melódicos o rítmicos-, es decir, “son culturalmente equivalentes” (Arom. En Cruces, 2001: 217). Es en él donde el idiolecto de cada intérprete, a través de las variaciones e improvisaciones, genera múltiples configuraciones del modelo que son culturalmente equivalentes: aunque cada tambolero maneje una “base” propia, al compararlas entre sí, ellos mismos la identificarán como perteneciente a una modalidad determinada. Lo mismo puede suceder con las melodías en las gaitas: un gaitero puede interpretar una configuración específica de alturas, duraciones y transientes, que al ser interpretada posteriormente por otro gaitero – o por él mismo-, puede ser variada en algunos de estos elementos o de otros -ataques, adornos, alturas, duraciones, etc.-, y seguir siendo considerada como la misma melodía. Este tipo de equivalencias culturales son las que posibilitan que, en los contextos de las músicas de tradición oral donde la memoria, la mimesis y la escucha activa juegan un papel crucial, diferentes elementos de la tradición sean a la vez transmitidos, variados e identificados.

En suma, un modelo equivale a una estructura base – rítmica o melódica- que está enmarcada en una modalidad rítmica -porro, gaita o merengue-, pero debido a la variabilidad entre los intérpretes, durante las realizaciones de estos modelos pueden aparecer múltiples estilos individuales; así, dentro de una modalidad, y dentro del género, interactúan simultáneamente múltiples estilos.

A continuación, voy a definir los conceptos de modelo, variación e improvisación. En esta tesis planteo que más que una teoría de música occidental con tonalidades, escalas,

compases o armonías, los gaiteros y tamboleros utilizan los modelos como material sonoro de base en sus realizaciones sonoras; el uso constante de la variación y la improvisación por parte de los intérpretes enriquece estos materiales hasta el punto de crear múltiples estilos más allá de la dualidad estilo negro y estilo indígena. Se trata de códigos y reglas implícitas en la tradición oral de la cultura gaitera, que se estructura a través de la relación entre lo sonoro y la escucha, que tiene como base la memoria y la mimesis, y que se concreta en el *performance* de cada intérprete.

### 1.6 Modelo, variación e improvisación

En los contextos de tradición oral, donde los códigos de la lecto-escritura no son usados por los detentores de una tradición musical, los intérpretes modelizan de múltiples maneras los materiales musicales con el fin de que los aprendices e intérpretes en general, memoricen la gran cantidad de material musical existente ya que ningún intérprete puede memorizar todas las posibles variaciones que puedan surgir. Se necesitan entonces “representaciones extremadamente simplificadas” -modelos- que conforman la estructura de base para todas las realizaciones musicales; su propósito es “preservar y mantener la identidad del objeto bajo su forma sonora más simple” (Arom, 1997. En Cruces, 2001:217). Tanto la modelización como la mimesis -la imitación sonora exacta de este material - constituyen el punto de partida de la interpretación (Shippers,

2010: 79)<sup>51</sup>. En este sentido, y en concordancia con los planteamientos de Arom, un modelo puede entenderse como:

una representación sonora a la vez global y simplificada de una entidad musical; él resalta la singularidad en la medida en que condensa, en una depuración, el conjunto de rasgos pertinentes –y solo ellos. Desde una perspectiva más vasta y dinámica, el modelo remite a un conjunto de constantes que dan cuenta del funcionamiento de un sistema musical o de algunos de sus aspectos (Arom, 1991. En Cruces, 2001: 411).

Los modelos están compuestos por una “cantidad definida de elementos totalmente memorizados”<sup>52</sup> (Lortat-Jacob, 1987: 46) y representa tanto formas rítmicas como melódicas que se concretan en rasgos característicos fijados en la memoria del intérprete. Según Lortat-Jacob existen varias formas en que un modelo puede materializarse: como composición, estructura modal, armónica, melódico-rítmica o como una simple fórmula repetitiva, y en algunos casos solo puede comprenderse y percibirse simultáneamente con otras realizaciones musicales (1987:46); no obstante, algunos tipos de modelos utilizados en las músicas de tradición oral son:

- Modelo dado o a descubrir: se trata de un modelo que puede ser transmitido integralmente en el *performance* de una forma precisa. Cuando las músicas están

---

<sup>51</sup> Si bien este material de base puede ser constantemente variado por cada intérprete, mantiene, desde el punto de vista conceptual, una correspondencia de identidad entre sí. Esta correspondencia sólo puede ser develada a través de la pertinencia cultural, ya que esta riqueza de variaciones proviene de la memoria colectiva de la comunidad (Arom, 1991. En Cruces, 2001 :211-217).

<sup>52</sup> ...celui-ci [le modele] est composé d’“un nombre d’elements fini, entièrement mémorisés”, alors même que les réalisations improvisées sont, au moins en théorie, en nombre infini (Lortat-Jacob, 1987 : 46), traducción mía.

conformadas por diferentes estructuras, las partes más simples constituyen el modelo, y son el material esencial para los aprendices. A pesar de que estos modelos sean dados en el *performance*, son indispensables para el aprendizaje y sirven de referencia para la improvisación. Este tipo de modelo se puede descubrir a través del análisis empírico -que puede validarse desde la escucha-, en la identificación de pequeñas estructuras – una especie de modelo mínimo- utilizadas frecuentemente en las realizaciones musicales.

- **Modelo-composición:** se refiere a una composición o tema específico que es un enunciado que se presenta de manera fija, y que es utilizado como modelo para otras realizaciones. Como se verá más adelante, en el contexto gaitero este tipo de modelo se caracteriza por tener un nombre propio -aunque variable-, dando origen a melodías específicas.
- **Modelo compuesto:** esta es una idea del modelo superpuesto a varios modelos combinados; todos ellos tienen relación de inclusión; la improvisación se construye sobre los principios complementarios o antagonistas, parcialmente modelizados que contienen aspectos métrico-rítmicos complementarios, como yuxtaposiciones polirrítmias binarias y ternarias, así como conflictos estructurales que surgen de superposiciones de sistemas (Lortat-Jacob, 1987: 47-49)<sup>53</sup>. Como lo mostraré más

---

<sup>53</sup> Para profundizar en otros tipos de modelos - modelo-fórmula /modelo forma- planteados por este etnomusicólogo, recomiendo al lector ver Lortat-Jacob, 1987.



adelante, este tipo de material modelizado se manifiesta en diferentes modalidades rítmicas y sus re combinaciones.

Siguiendo estos planteamientos, un modelo puede ser implícitamente conocido por el intérprete, pero también puede ser percibido por cualquiera que lo escuche basándose en la familiaridad con el género, la forma o el estilo de música en cuestión (Lortat-Jacob, 1987: 46). En otras palabras, el relacionamiento con las realizaciones sonoras como parte de un gran sistema musical - y cultural-, favorece el reconocimiento de ciertos modelos desde la escucha activa, y pueden hacerlo todas las personas que hacen parte de dicha cultura -sean intérpretes o no-: en el caso de la música de gaita larga, la transmisión y percepción del sistema musical y de sus códigos sonoros no solamente es realizada por los músicos, sino también por público oyente y/o por los bailadores, configurando el ámbito aural que conecta lo sonoro, la escucha y lo cultural, es decir con la construcción de sentido.

K. Agawu también plantea la existencia de un material musical pre compuesto - equivalente a los modelos- que es manipulado de manera personal a través de procedimientos como la improvisación durante el *performance* (Agawu, 2016)<sup>54</sup>. Para Arom, la improvisación es el motor de las variaciones –melódicas y/o rítmicas- de los modelos, es por eso por lo que pueden existir ciertos márgenes de variación con límites

---

<sup>54</sup> Para profundizar en la relación entre los modelos, la memoria, la improvisación y el *performance*, ver también Agawu (2016:185-188).

definidos: el modelo posibilita múltiples variaciones del material de base, que posteriormente sirve de sustrato para la improvisación (Arom. En Fernando, 2007: 214). La improvisación se expresa como “los patrones [rítmicos] agrupados en un instante bajo el marco de las exigencias prácticas y estéticas de un momento” (Agawu, 2016:185)<sup>55</sup>. De esta manera queda claro que las variaciones e improvisaciones surgen de, y mantienen una relación estrecha con, los modelos, pero están supeditadas a ciertas reglas que emanan de los mismos modelos y de las formas musicales de las piezas<sup>56</sup>, situación que deriva de los acuerdos culturales que también están implícitos durante el *performance*.

J. Düring afirma que, en el contexto de las músicas tradicionales, es en la improvisación que los músicos demuestran la asimilación y el manejo de las reglas del sistema que configura una música específica (Düring. En Lortat-Jacob, 1987: 22). La configuración de estas reglas sucede en un marco social acordado, tanto explícita como implícitamente, determinando las reglas y límites para las realizaciones sonoras. Cada cultura puede así crear acuerdos y normas sonoras, que implícitamente moldean las diferentes realizaciones; es así como se configura un contexto de pertinencia cultural<sup>57</sup>. H. Shippers

---

<sup>55</sup> [...] “we mean that the patterns are assembled in the moment under pressure from the practical and aesthetic exigence of the occasion” (Agawu, 2016:185), traducción mía.

<sup>56</sup> Al igual que Arom y Agawu, Lortat-Jacob afirma que dentro de la improvisación “no se puede prescindir de la noción de modelo” (1987: 46). Nettl también muestra cómo en varias culturas musicales es utilizado el concepto de modelo, como punto de partida para las diferentes realizaciones musicales; concepto que contrasta con el de improvisación, sin excluirlo (2004:20-22).

<sup>57</sup> Según Tupinambá de Ulhôa “la pertinencia en el campo de la música sería, [...] la identidad bajo la cual un miembro de un grupo sonoro conoce un hecho musical” (Tupinambá de Ulhôa, 2000. En Nieves, 2008: 85). Nieves por su parte, especifica que esta pertinencia depende de patrones socioculturales más vastos que rigen las elecciones de los sujetos (Nieves, 2008: 86). Arom la define específicamente como “todo elemento considerado significativo - en el plano musical o en otro - por una comunidad cultural” (Arom. En Fernando, 2007: 413). La pertinencia cultural es pues aquello que es importante para una cultura específica. Para profundizar en algunos aspectos de la pertinencia cultural ver también (Arom. En Fernando, 2007: 62; Blacking, 2006: 13; Nettl, 1991:77).

afirma que en algunas culturas musicales de tradición oral la improvisación es parte importante de gran cantidad de géneros: en diferentes tipos de músicas se pueden encontrar varios tipos de improvisación; sus tipologías se estructuran a partir de “una reordenación y/o recombinación de ideas musicales que han sido aprendidas previamente o desarrolladas en la práctica”<sup>58</sup>; de hecho, el “papel del creador- intérprete es unificado dentro de una sola persona de manera inseparable” (Shippers, 2010: 70); situación que resuena con el papel de los gaiteros y tamboleros en la música de gaita larga.

Basado en lo anterior, considero un modelo como una condensación simplificada de elementos melódicos y/o rítmicos, que pueden materializarse de diferentes maneras en el material sonoro, a través de las variaciones que de este realizan constantemente los gaiteros y tamboleros. Su función es favorecer la instauración en la memoria de los rasgos característicos que identifican una realización sonora específica -melódica o rítmica-, que puede enmarcarse en cualquier modalidad rítmica de la música de gaita larga -porro, gaita o merengue-. Por otra parte, consideraré la improvisación como una amplificación de los elementos existentes en el modelo y en las variaciones de este, pero con una alta carga creativa individual.

En las músicas de tradición oral, la presencia y utilización de los modelos, las variaciones y

---

<sup>58</sup> Shippers afirma que, comparativamente, los músicos de jazz, tamborileros africanos y músicos de *sitar* de la india acuden regularmente a los *riffs* estándar o a las ligeras variaciones del material existente en casi todas las interpretaciones (Shippers, 2010: 70). Así, la improvisación pertenece al ámbito de los aspectos no verbalizados que son aprendidos por los individuos más por absorción que por explicación -aprehensión-, a través de “habilidades analíticas subconscientes”; en este sentido, el paralelo con la forma como se asimila un idioma es evidente (2010: 70-71).

la improvisación están acompañada de algunos principios que favorecen la fluidez interpretativa de los músicos. Para comprender mejor la manera en que se estructura el *performance* de los gaiteros y tamboleros, a continuación, expondré tres de estos principios<sup>59</sup>.

### 1.7 Principios de repetición, sustitución y conmutación

Aunque existan los modelos se hace necesario identificar los elementos que constituyen el sistema<sup>60</sup>; en él también se pueden identificar algunos principios que ayudan a comprenderlo; por ejemplo, los de repetición, sustitución y conmutación que también son utilizados frecuentemente por los intérpretes durante el *performance* (Arom, 1985); estos principios no son más que las formas en que los intérpretes combinan – o recombinan creativamente- el material sonoro de los modelos, variaciones e improvisaciones. El principio de repetición permite detectar configuraciones similares que se reiteran, la sustitución permite intercambiar las configuraciones disímiles, mientras que el principio de conmutación permite extraer configuraciones que pueden ser interpretadas en diferente orden, conformando equivalencias (Arom. En Lortat-Jacob, 1987: 64). Además, dentro de una estructura melódica o rítmica predeterminada, el conocimiento profundo de la teoría musical y del sistema subyacente, favorece la sustitución o el intercambio de

---

<sup>59</sup> Estos principios son extraídos del enfoque abordado por Simha Arom en su estudio y análisis de algunas las músicas tradicionales africanas (1985). Para profundizar en el tipo de enfoque sistemático y metódico planteado por Arom, recomiendo al lector ver Pelinski (2000). De manera empírica y no sistémica, algunos de estos principios ya habían sido observados en el contexto de la música de gaita larga por Convers y Ochoa, J. S. (2007) y Ochoa, F. (2013).

<sup>60</sup> Según Arom, toda actividad humana -incluyendo la música- posee una “teoría y reglas de funcionamiento” que estructuran un sistema regido internamente por sus propios códigos; estos configuran el sistema, que aunque no es cerrado, si cuenta con formas particulares de funcionamiento (Arom, 1985: 243 y 879).

ciertos modelos por pequeños espacios de improvisación (Arom, 2001: 121). Así, una sucesión melódica y/o rítmica estructurada en modelos A B C D puede ser sustituida por otra A / impro / C D, o para el caso de la conmutación A C B D.

Así, las posibilidades de sustitución y conmutación del material de base pueden ser muy variables. Como veremos a lo largo de este trabajo, este tipo de principios son usados frecuentemente por parte de los gaiteros y tamboleros en las realizaciones y desarrollos interpretativos.

### 1.7 La pertinencia cultural en la música de gaita larga

Como ya lo sugerí, la pertinencia cultural se plasma en la preferencia por ciertos modelos y manipulaciones melódicas y/o rítmicas por parte de los intérpretes; esta constituye una cuestión cultural que los sujetos construyen en interacciones individuales y colectivas, conformando identidades sonoras específicas (Agawu, 2006: 25-26). Basándome en estos planteamientos entenderé la pertinencia cultural como los acuerdos culturales -implícitos o explícitos-, que sirven de base a gaiteros y tamboleros en la configuración de la música de gaita larga. Se trata de códigos y normas sonoras que configuran un amplio abanico de posibilidades interpretativas diseminadas en el campo de dispersión que, si bien no están escritas, desde el análisis salen a la luz como elementos constantes en las realizaciones musicales.

Para el caso de la música de gaita larga, un análisis desde la pertinencia cultural devela varios aspectos interesantes: primero, antes de la institucionalización de los festivales en la década de los 80 del siglo XX, ésta música fue interpretada durante muchos años en

contextos religiosos y sociales –rituales de velaciones, plegarias, “mandas”<sup>61</sup>, celebraciones sociales, entre otros - (González Henríquez, 1989; List, 1994; Muñoz y Rendón, 1993; Lara, 2011; Convers y Ochoa J. S., 2007; Ochoa F., 2013 y Sarmiento, 2019), pero a partir de la segunda mitad de la década de 1980 comenzó a tener como punto de proyección los festivales (Lara, 2011), generando una transformación en los usos y las funciones: aunque ocasionalmente esta música sigue estando presente en ciertas celebraciones y rituales por toda la región, el ámbito competitivo de los festivales se ha naturalizado. Segundo, la forma en que los gaiteros y tamboleros definen sus realizaciones a través de ideas como “bozá de...”, “son de...”, “base de...”, “golpe de...”, “tropicónes”<sup>62</sup>, “repiques” y/o “revuelos”, son una forma de expresar las ideas melódicas y/o rítmicas condensadas, lo cual ratifica la existencia y utilización permanente de modelos, variaciones e improvisaciones: la identificación aural de estas configuraciones melódicas en las gaitas o rítmicas en los tambores, dan cuenta de que las realizaciones se condensan en modelos, que a forma de acuerdos culturales -implícitos y explícitos-, sirven de material de base para la creatividad individual. Tercero, la improvisación instrumental es considerada como un elemento implícito y fundamental en el *performance* de la música de gaita larga. Se trata de un elemento expresivo esencial en cualquier realización: no basta con que un gaitero o tambolero interprete los modelos, o inclusive que los varíe;

---

<sup>61</sup> El término manda es usado en la región Caribe para designar la realización de un pago a un santo, por un favor recibido. El contexto de estos favores es religioso y se solicitan al santo específico por medio de rezos: se le hace una plegaria solicitando un favor específico que puede ser relativo a la salud –para sí mismo o para un familiar cercano-, a aspectos monetarios – se solicita trabajo para conseguir dinero- o para favorecer una conquista amorosa; generalmente los pagos de las mandas también tienen contextos religiosos dentro de las celebraciones.

<sup>62</sup> Este término probablemente tenga relación con tropicón, que según el diccionario de la RAE significa porrazo o golpe fuerte.

aunque esto no deja de ser imprescindible, es importante que cada intérprete desarrolle, en alguna medida, la improvisación; por medio de ella se favorece la libertad expresiva y la creatividad, permitiéndoles interactuar o liberarse de esquemas métricos o armónicos rígidos<sup>63</sup>. Cuarto, aún la presencia inmanente de la improvisación, los gaiteros y tamboleros siempre buscan un diálogo musical ordenado donde las habilidades técnicas e interpretativas individuales están al servicio de un producto sonoro grupal depurado; este debe cumplir con ciertas características estéticas: estabilidad rítmica grupal con cierta flexibilidad en el tempo, improvisaciones ordenadas y jerarquizadas según el criterio de cada instrumentista pero enmarcadas en el entendimiento grupal donde cada uno escucha a los demás mientras crea desarrollos rítmicos y/o melódicos, capacidad de acople dinámico -volumen-, referido como el manejo individual y colectivo de la presión sonora con la cual se interpreta cada instrumento y que produce, en conjunto, una sonoridad coherente y característica de la estética musical gaitera: existen matices en la forma en que se interpretan los instrumentos, dependiendo de si el *performance* se realiza en un contexto acústico o medidado por micrófonos, a su vez cada uno de estos puede presentar variaciones mientras acontece.

Dicho esto, se puede afirmar que, desde la perspectiva de la pertinencia cultural, en la música de gaita larga tanto los conceptos de modelo, variación e improvisación se manifiestan como los roles preponderantes a nivel interpretativo: durante el *performance*,

---

<sup>63</sup> Por ejemplo, apoyándose en las grabaciones de campo realizadas por George List durante los años 60 y 70 del siglo XX, Sarmiento asegura que los mismos gaiteros entrevistados afirmaron que en esta música existían “variaciones libres” que liberaban sus realizaciones de “esquemas fijos de repeticiones” (Sarmiento, 2019: 162).

interactúan fluidamente los principios de repetición, sustitución y la conmutación; estos tienen relación directa con la estructura temporal en esta música, que tiene como punto de referencia métrico la pulsación; estas pulsaciones son isocrónicas pero pueden presentar subdivisiones binarias -simétricas- y/o ternarias -asimétricas- de forma simultánea, generando en algunos casos efectos polirrítmicos particulares. Junto al papel que juegan los modelos, las variaciones, las improvisaciones y otros aspectos estéticos, estos principios constituyen algunos puntos estructurantes de la identidad sonora y performática de los gaiteros y tamboleros.

### 1.8 Tradición oral/transmisión aural en la escena gaitera

Por el tipo de enfoque *emic* que asumo en este trabajo, considero importante identificar la relación entre los procesos de aprendizaje-enseñanza, que incluyen la transmisión de códigos sonoros, y su correspondencia con los estilos interpretativos.

Trabajos como los de Nettl (1983), Lortat-Jacob (1987), Arom (1985; también En Cruces, 2001 y en Fernando, 2007), Rice (2001), Agawu (2006) y Schippers (2010), entre otros, han hecho énfasis en el rol preponderante que cumple la transmisión de conceptos sonoros en un sistema musical determinado<sup>64</sup>. Considero importante tener esto en mente ya que favorece una comprensión holística de la forma como circulan, fluida y dinámicamente,

---

<sup>64</sup> Arom plantea que, en las músicas de tradición oral, los modelos tienen vital importancia, ya que son la forma más eficaz como se garantiza la transmisión y adquisición de los conceptos en los repertorios de música tradicional (Arom. En Fernando, 2007). Nettl cree que un sistema musical, su estilo, sus características principales, su estructura, están todos estrechamente relacionados con la forma particular en que se enseña, como un todo y en sus componentes individuales (Nettl, 1983: 391).



los estilos interpretativos individuales en la música de gaita larga por todo el territorio.

Este rol incluye la transmisión de códigos sonoros entre maestros y aprendices, o la asimilación y dispersión del material sonoro a través del ámbito aural y el *performance*.

En esta investigación asumo la transmisión basándome en el planteamiento de T. Rice<sup>65</sup>.

Se trata de “los medios por los cuales las composiciones musicales, las prácticas escénicas y el conocimiento pasan de músico a músico” (Rice, 2001)<sup>66</sup>. Esta transmisión puede darse tanto oral como auralmente: la oral se refiere a la instrucción a través de la palabra, mientras que la aural se realiza a través del sonido mismo; en muchos casos ambas suceden simultáneamente. La transmisión aural puede presentarse tanto en tradiciones que utilicen la escritura como la oralidad: existe tanto en la denominada tradición musical occidental – que se basa principalmente en la lecto-escritura musical-, como en las músicas de tradición oral -que se basan en códigos diferentes a la lecto-escritura (Rice 2001; Shippers, 2010; Nettl, 2010:26; Agawu, 2016). Parfraseando a Rice, la transmisión oral implica la boca y el uso de las palabras para las instrucciones sobre el *performance musical* y la transmisión aural implica el aprendizaje de la música “de oído”, a partir del sonido mismo -sin ayuda de palabras-; ambas están presentes tanto en tradiciones orales como escritas (2001).

En efecto, aunque en el contexto gaitero tanto la transmisión de las técnicas de interpretación como las de fabricación instrumental -aerófonos y membranófonos-, y de

---

<sup>65</sup> Para profundizar en el concepto de transmisión, sus dimensiones y sus relaciones con la mimesis y el *performance*, recomiendo al lector ver Rice (2001).

<sup>66</sup> “This refers to the means by which musical compositions, performing practices and knowledge are passed from musician to musician” (Rice, 2001), traducción mía.

gran parte de los conceptos del sistema, se realizan por medio de la palabra y la imitación, es decir, por transmisión oral y mimesis, la transmisión aural constituye un punto importante en la aprehensión y percepción de los conceptos sonoros antes o durante el *performance* de los gaiteros y tamboleros. En torno a lo sonoro el canal más usado entre maestro-aprendiz implica la escucha atenta, es decir, la transmisión aural, y en la actualidad, tanto en contextos rurales como urbanos actuales, la forma de transmisión de los modelos se sirve preponderantemente de la transmisión aural. La imitación de lo que se escucha, bajo la guía de un maestro o en solitario, se convierte en la primera y más eficiente forma de aprehensión, que luego sentará las bases de la creatividad individual.

Los gaiteros y tamboleros utilizan de manera profusa la percepción y la transmisión aural en varios aspectos de su formación: los códigos y configuraciones melódico-rítmicas son interiorizadas, principalmente, a través de la escucha activa. El sonido y la escucha configuran así formas de percepción que son la base en la construcción de sentido cultural para los gaiteros y tamboleros, en otras palabras, de una auralidad.

En esta tesis comprendo la auralidad<sup>67</sup> según los planteamientos de los estudios del sonido (*sound studies*), donde se explora la estrecha relación entre el sentido del oído con el sonido y la escucha; estos últimos se convierten en un medio para la construcción de conocimientos y saberes más allá de lo epistemológico (Ochoa, A., 2014)<sup>68</sup> y hacen parte de la forma como “los parámetros objetivos del sonido configuran entornos que habrán

---

<sup>67</sup> De la raíz latina *auris*, que traduce oreja.

<sup>68</sup> Desde la primera década del siglo XXI Ana María Ochoa explora este concepto (ver Ochoa, A. 2006 y 2009), y en *Aurality. Listening & knowledge in nineteenth-century Colombia* (2014) lo desarrolla de manera más expandida que la simple diada oral/aural.

de ser habitados, organizados y reconfigurados por el ser humano”. A través de la escucha, los individuos -y los intérpretes- pueden percibir los “procesos de construcción de sentido a través de los cuales se significan las experiencias sonoras” (Domínguez, 2019: 94).

Siguiendo esta línea de pensamiento, en el contexto de la música de gaita larga, asumiré la auralidad como un ámbito que se configura a través de la relación estrecha entre la escucha y el sonido; a través de esta relación los gaiteros y tamboleros estructuran reglas y códigos que rigen el sistema musical gaitero y sus realizaciones, así como sus relaciones sociales. Si bien este ámbito implica espacios comunes para el compartir y el disfrute a través del sonido y la música, también implica procesos de transmisión de conocimientos saberes y el compartir de ciertas formas de entender el mundo a través de la escucha activa, y en últimas con construcciones comunes de sentido en la cultura gaitera. Así, un argumento central del presente trabajo es que la escucha y su estrecha relación con los sonidos que se producen como parte de un ámbito aural, se consolida como el mecanismo principal por medio del cual los gaiteros y tamboleros, y en general las personas, dan significado y sentido a sus experiencias sonoras y al espacio que habitan.

Es en espacios como los festivales de música, donde puede percibirse la importancia de lo aural. En Colombia, durante la segunda mitad del siglo XX la puesta en escena de gran variedad de expresiones sonoras y corporales -como el Festival Nacional de Gaita “Francisco Llirene” en Ovejas, departamento de Sucre-, estructuraron un gran número de escenas

locales -festivales- que desde entonces han tenido como punto central lo sonoro y la escucha; es allí donde las identidades individuales y colectivas coexisten liminalmente.

En línea con los planteamientos de Bennet y Peterson (2004) y Dowd, Liddle y Nelson (2016), los festivales son espacios y tiempos específicos que favorecen la condensación de vivencias entre artistas y público en torno a una práctica musical específica. Así, durante una temporalidad concreta, el festival, como parte de una escena musical, se convierte en un espacio (físico, imaginado y/o virtual), creado y habitado solo por personas con gustos definidos<sup>69</sup>.

En este sentido, entiendo la escena musical gaitera como un lugar simbólico donde los actores (músicos, investigadores, periodistas, productores, fans y bailadores, entre otros) interactúan en torno a la música de gaita larga. Como lo expondré en detalle en la sección sobre la tarimización - capítulo cuatro-, esta escena se manifiesta en espacios locales con dinámicas y lógicas propias del lugar, pero también en espacios translocales como la red de festivales donde acuden permanentemente estos actores para interactuar. La escena virtual se relaciona con la circulación en redes sociales de materiales relacionados con la música de gaita larga; a través de canales como Youtube o de redes sociales como Facebook, esta se convierte en un espacio alternativo de circulación, intercambio y discusión que estructura una red simbólica más allá de las fronteras geográficas.

---

<sup>69</sup> Para conocer más sobre los planteamientos sobre de las escenas musicales y los festivales, recomiendo al lector ver Dowd, Liddle y Nelson, En. Bennet y Peterson, 2004.

A lo largo de este trabajo muestro cómo, al igual que en otros festivales, en el Festival de Ovejas se generan experiencias aurales, corporales, emocionales, culturales y sociales que tienen como punto común el sonido y la escucha. Estas experiencias son aprovechadas por los gaiteros y tamboleros para generar y refrendar diferentes vínculos identitarios.

Siendo la música de gaita una práctica expresiva donde la oralidad primaria (Ong, 1982) juega un papel esencial, es claro que la transmisión aural está implícita en la tradición oral, ésta se hace evidente en las diferentes escenas y se convierte en el principal medio para la continuidad de acuerdos culturales y sonoros entre los gaiteros y tamboleros. No obstante, también asumo que tanto el maestro como el entorno pueden matizar o moldear en el aprendiz los conocimientos que adquiere (Agawu, 2016: 188) generando influencias estilísticas que son dinamizadas por la creatividad que caracteriza a todos los intérpretes.

En efecto, en el contexto de la música de gaita larga la transmisión aural y la memoria, favorecen variaciones del material sonoro: en un mismo intérprete, de un intérprete a otro y/o de un lugar otro; esto conforma un campo de dispersión amplio donde coexisten múltiples posibilidades interpretativas de un mismo modelo; no obstante, gracias a la inmersión en el medio cultural, muchas personas pueden acceder a interpretar un

instrumento de manera natural -sin conocimientos musicales profundos-, y afianzar su interpretación por medio de la práctica individual<sup>70</sup>.

En el capítulo tres, y en concordancia con los planteamientos de Ochoa, A. (2014), Nieves (2008) y Rice (2001)<sup>71</sup>, abordaré la relación entre la transmisión aural y los medios masivos. Allí resaltaré el papel preponderante que el fonógrafo, la radio, los discos -de vinilo y compactos- y los casetes tienen en la formación de un ámbito aural entre los gaiteros y tamboleros desde el siglo XX.

En suma, con este tipo de enfoque busco argumentar que los gaiteros y tamboleros materializan sus interpretaciones a partir de la “biblioteca aural”, que opera a través de su memoria<sup>72</sup>: como lo expongo a lo largo de este trabajo, el uso frecuente de grabaciones como material de estudio, junto con los procesos de transmisión oral/aural, mimesis y *performance*, hacen de la escucha activa una característica primordial para cualquier músico – aficionado o profesional-. Complementariamente, para los gaiteros y tamboleros, la escucha y su expresión corporal como forma de disfrute, ha estado implícita en fiestas, celebraciones, festivales y encuentros sociales, constituyendo una importante vía de aprehensión y dispersión de conceptos que se fortaleció a partir de la

---

<sup>70</sup> Esto no anula la existencia de algunos acercamientos interesantes al uso de ciertos códigos lecto-escritores como el de Orlando Yepes, Lucho González o Henri González, que buscan una codificación de las alturas y las duraciones en los modelos, así como las digitaciones -posiciones- en la gaita larga, los esquemas rítmicos en la tambora, el tambor y/o la maraca.

<sup>71</sup> Rice afirma que, gracias a los medios masivos, se preservan en la grabación ciertos detalles de transmisión: a) en contextos de tradición oral/aural se desplazan los tradicionales contextos de profesor alumno, generando un aprendizaje autónomo, y b) en los contextos de tradición escrita, se retoman las características en tanto composición musical -como lo hace la partitura-, para ser retomados de “forma física desencarnada y ampliamente accesible” (Rice, 2001). Así, estos medios facilitan el aprendizaje y la transmisión aural brindando una impresión permanente de un *performance*, más allá de distancias temporales y espaciales.

circulación de la música de gaita larga en los medios masivos. Múltiples materiales que circulan a través de internet también constituyen un material esencial que antecede y nutre el *performance* musical gaitero.

### 1.9 Estructura y metodología

Este trabajo está estructurado en cinco capítulos. En el primer capítulo defino algunos conceptos teóricos y su incidencia en la estructuración de la cultura gaitera, así como su estrecha relación con lo sonoro; el capítulo dos se enfoca en el mestizaje, fenómeno crucial en la estructuración de diferentes expresiones sonoras en el Caribe colombiano, como la de gaita larga en el Caribe colombiano. En el tercer capítulo realizo una lectura crítica al proceso de mediación y masificación que siguió la música de gaita larga colombiana: este favoreció la creación de un canon sonoro sobre todo a través de la producción discográfica del grupo Los Gaiteros de San Jacinto que estuvo influenciado por posturas folklóricas muy comunes durante el siglo XX; posteriormente, en el capítulo cuatro, muestro como el sonido se convierte en la base fundamental de las relaciones sociales entre gaiteros y tamboleros, bailadores y otros agentes culturales en el marco del festival: allí realizo un análisis de la escena musical gaitera local, translocal y virtual en relación con la escucha activa. Al discutir el fenómeno de la tarimización, expongo en detalle esta escena en espacios locales, como el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, con dinámicas y lógicas propias del lugar, relacionados con espacios translocales como la red de festivales que acogen esta música en gran parte de la región Caribe; allí, muchos actores culturales interactúan y refrendan anualmente su pertenencia identitaria

a la cultura gaitera. En suma, en esta sección, busco argumentar que la auralidad es parte vital de la experiencia estética, cultural, social técnica-formativa y performativa de los asistentes al festival.

Finalmente, en el capítulo cinco muestro que muchos de los rasgos sonoros propios de los modelos rítmicos y melódicos, así como algunas posibilidades de improvisación utilizados por los gaiteros y tamboleros, son construidos y acordados socialmente en la música de gaita larga, generando un sistema con reglas propias de pertinencia. Este sistema es reconocido y refrendado permanentemente por los gaiteros y tamboleros a través de los procesos de aprendizaje-enseñanza, pero también en sus encuentros e intercambios en festivales, parrandas, eventos sociales o religiosos. Tanto los modelos y sus variaciones como las improvisaciones comparten junto al sistema el mismo campo de dispersión, delimitado por reglas implícitas, explícitas y dinámicas a partir de las cuales se estructuran tanto el género -música de gaita larga-, las modalidades rítmicas -porro, gaita y merengue-, como los múltiples estilos.

En este trabajo analizo múltiples aspectos de la cultura gaitera; este análisis lo realizo sobre todo desde marcos teóricos referenciados en los estudios culturales, la antropología y la etnomusicología. Por ejemplo, he tomado el modelo de análisis del aspecto social y cultural de la música en relación con la identidad a través de la teoría de las escenas musicales; esta ha presentado un importante desarrollo desde la década de los 90 en el siglo XX. También observo otros aspectos culturales, sobre todo el de la invisibilización de lo negro, desde la antropología, así como una mirada crítica al paradigma folklórico desde



algunos trabajos etnomusicológicos desarrollados recientemente en Colombia. Desde la etnomusicología también retomo algunos postulados de la modelización del material sonoro que son pertinentes en músicas de tradición oral como la de gaita larga.

La metodología utilizada en este trabajo se sirve de elementos del trabajo etnográfico y de un análisis de pertinencia de las teorías y postulados mencionados anteriormente; por ejemplo, realizo algunas transcripciones de materiales sonoros para dar cuenta de las particularidades operativas de los modelos y algunas estrategias para el performance por parte de los gaiteros y tamboleros. Todos esos datos siempre son triangulados y puestos en el contexto de la música de gaita larga colombiana.

### 1.9 Sobre las transcripciones

En este trabajo asumo la transcripción como algo descriptivo (Seeger, 1958), para dar cuenta de algunas estrategias prácticas que los gaiteros y tamboleros utilizan para plasmar sus realizaciones sonoras. El fin de estas transcripciones es hacer visibles algunos elementos –constantes y/o variantes- de los rasgos funcionales, es decir, de los fenómenos sonoros rítmicos y melódicos en la música de gaita larga, con el fin de facilitar su análisis. En concordancia con los planteamientos de Arom, se trata de transcripciones de “tipo croquis” en partituras modelizadas que reúnen la información esencial y los rasgos característicos de los modelos, teniendo la pulsación como unidad fundamental sobre la cual surgen repeticiones, variaciones e improvisaciones (Arom. En Fernando,

2007: 67-68). Si bien estas transcripciones buscan mostrar una realidad sonora, en ningún momento pretenden ser una fotografía fiel, más bien buscan esbozar algunos rasgos pertinentes, es decir, dar relevancia a aquello que los mismos gaiteros y tamboleros consideran como significativo. Para ello, me baso en numerosas grabaciones realizadas en diferentes ambientes: algunas en estudios de grabación y otras *in situ*, por mí, o en muchos casos en materiales de archivo de otros investigadores. El análisis y transcripción de estos materiales se realizó con apoyo del software iAnalyze 5.

La grafía utilizada es el resultado de mi relación y experiencia como percusionista de músicas populares y académicas. Aunque retomo elementos de estas formas de escritura, las he adaptado para darle al lector la mayor claridad posible: por ejemplo, la no aparición de barras de compás tiene relación con la forma en que se concibe la métrica en este tipo de músicas; también aparecen referencias gráficas al pulso que sirven como referentes para el análisis de múltiples aspectos interpretativos.

A continuación, anexo algunas descripciones clave para la lectura de las partituras en este trabajo:

1. En la tambora



golpe con la baqueta en la madera.



golpe con la baqueta en el parche.

## 2. En el llamador



golpe presionado en el parche, con baqueta o con la mano. Este se logra al realizar presión sobre la membrana después de golpearla.



golpe en el parche – abierto, sin presionarlo-, con baqueta o con la mano.

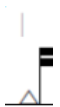


golpe con la baqueta en la madera.

## 3. En el tambor, todos estos golpes con manos libres



bajo: este se produce colocando la mano, en posición abierta- justo en el centro del parche; en algunos casos los tamboreros levantan el tambor para que la presión del aire salga por el orificio inferior de este, permitiendo una mejor sonoridad.



quema'ó: este sonido se produce generando un efecto de látigo entre los dedos y el parche del tambor; este movimiento es acompañado por la palma de la mano que se apoya en el borde externo de la boca en el tambor. Este golpe

puede tener algunos matices, ya que algunas veces los tamboleros dejan resonar el armónico después del golpe -quema' o abierto-, mientras otras lo retienen -quema' o cerrado-.



abierto: este sonido resulta del golpe generado por los cuatro dedos de la mano en posición estirados y agrupados entre sí, golpeando el parche específicamente desde la zona cercana a los nudillos. Algunos tamboleros realizan una variación de este, partiendo de la misma posición, pero al golpear el parche mantienen la presión, generando un sonido ahogado.



graneo: este sonido se produce de manera similar al abierto, pero los cuatro dedos no se agrupan, generando un efecto sonido con un ataque disperso.



flam -apoyatura-: este efecto frecuentemente usado por los tamboleros se genera al anticipar un poco otro golpe al sonido real; este efecto puede acompañar cualquiera de los otros sonidos -quema' o, bajo o graneo-.



drag -doble apoyatura-: este efecto es similar al efecto anterior, pero antecediendo dos sonidos. En contextos de música académica, los percusionistas generalmente logran este efecto desde el rebote de la misma mano, pero en el contexto de la música de gaita larga los tamboleros siempre lo obtienen al combinar rápidamente un golpe en cada mano.



cante' o: este sonido se obtiene colocando los dedos y la zona hipotenar de una de las manos en el centro del parche, ambas se van combinando mientras, con la otra mano, se golpea el parche en la zona cercana al borde externo de la boca del tambor -zona de contacto del parche con el vaso-, pero con los dedos. Esta combinación altera la altura del sonido generado, por lo que puede considerarse un sonido armónico.

En este capítulo he expuesto algunos elementos teóricos que considero importantes en la forma como enfocaré el análisis de los conceptos de identidad, cultura, género y estilo musical, teniendo en cuenta otros como tradición oral y transmisión oral/aural que están relacionados con la música de gaita larga. En el siguiente capítulo abordaré varios aspectos históricos cruciales para la consolidación del mestizaje en el territorio colombiano. Reconocer este tipo de aspectos y su devenir, brindará un panorama contextualizado sobre las fertilizaciones cruzadas que durante siglos comenzaron a estructurar las llamadas músicas tradicionales colombianas, como la de gaita larga en el Caribe colombiano.

## 2. LA RACIALIZACIÓN CULTURAL Y SONORA EN COLOMBIA

### Introducción

Muchas áreas del continente americano fueron profundamente influenciadas por la diáspora africana, entendida ésta como la importación forzosa de miembros de diferentes comunidades africanas, para ser usados como esclavos; este fenómeno se evidenció en el Nuevo Mundo a partir del siglo XVI hasta bien entrado el s. XIX. La participación de estos sujetos en las culturas de América Latina constituye un tema ineludible en la investigación etnomusicológica que busca dar cuenta de los contextos y las formas musicales del continente.

A través de una revisión histórica se puede ver como Cartagena (Colombia), Portobelo (Panamá), Veracruz (México) y La Habana (Cuba), además de la isla de Jamaica, fueron desde el siglo XVI al XVIII los principales centros de la trata negrera en el nuevo continente (Del Castillo, 1982). Estos esclavos reconfiguraron en un nuevo espacio su cultura vernácula, y la música y la danza jugaron un papel central en el mantenimiento y reconstrucción de su identidad. Los procesos diaspóricos, promovidos por la dinámica esclavista europea, y la violenta dominación ejercida hacia otros grupos étnicos locales - indígenas-, generaron una interacción étnica y cultural constante entre sujetos marginados en el Nuevo Mundo. En este sentido, muchas culturas latinoamericanas y caribeñas actuales son reflejo de este complejo proceso afrodiaspórico que representa la suma de múltiples historias con tensiones identitarias constantes, que provocan la construcción y deconstrucción constante de estas formas de identificación.

En este capítulo, a través de una revisión histórica a las expresiones sonoras en la región Caribe y del concepto de etnicidad busco acercarme al fenómeno del mestizaje, con el objetivo de resaltar el papel preponderante de éste en la actual cultura musical gaitera.

## 2.1 La diáspora africana en Cartagena. Siglos XVI al XVIII

Durante el periodo colonial la reivindicación del sujeto afro comenzó a gestarse con el movimiento cimarrón; éste constituyó una reacción vital contra los horrores de la esclavitud perpetrados por la Corona española. La ciudad de Cartagena de Indias fue escenario, durante varios siglos, de estas sublevaciones negras que buscaban la liberación de los esclavos. Con el devenir del tiempo los descendientes de estos africanos – cimarrones o en cautiverio-, se interrelacionaron con indígenas<sup>73</sup> y europeos<sup>74</sup>, generando interacciones culturales e identitarias, étnicas, fisiológicas, gastronómicas, sonoras y territoriales, entre otras.

Como lo afirman varios autores (Reichel- Dolmatoff, 1953; Bermúdez, 1998; Turbay, 1999), tanto indígenas como africanos sufrieron menguas poblacionales de gran magnitud debido al “despotismo aniquilador de libertades” que marcaría profundamente su estadía

---

<sup>73</sup> Según el filósofo y lingüista Jon Landaburu, desde épocas prehispánicas la presencia de estos grupos en el territorio americano se representaba principalmente en cinco familias lingüísticas de proyección continental: Chibcha, Arawak, Caribe, Quechua y Tupi, así como ocho estirpes de proyección regional: Guahibo, Barbacoa, Chocó, Sáliba- Piaroa, Maku-Puinave, Tucano, Witoto y Bora (Landaburu, 2004-2005). Según el historiador Gustavo Bell, el pueblo amerindio también denominado Caribe, habitó las Antillas y el territorio norte del continente suramericano en épocas prehispánicas (Bell Lemus, 2006: 3).

<sup>74</sup> Nicolás Del Castillo afirma que a partir del siglo XVI y hasta el XVIII, la región Caribe fue administrada por ingleses, españoles, franceses, holandeses y portugueses; cada uno dominó en algún momento la historia de la región (Del Castillo, 1982).

en el continente americano (De Sandoval, 1956: VIII)<sup>75</sup>: muchos esclavos africanos murieron durante su traslado forzoso hacia el Nuevo Mundo, y otra gran cantidad en el nuevo territorio a causa de enfermedades o malos tratos por parte de sus esclavizadores. La presencia de múltiples castas y grupos étnicos africanos en la ciudad de Cartagena fue numerosa durante los siglos XVI y XVII, y la comunicación entre algunos de ellos era fluida (Del Castillo, 1982: 66), aunque no lo era tanto con los grupos indígenas y aún menos con los mismos europeos, a quienes debían obedecer so pena de castigo físico. Las reacciones bélicas que también menguaron los grupos indígenas en la Sierra Nevada de Santa Marta, ubicada al norte del territorio colombiano, conllevaron algunas asimilaciones culturales durante el siglo XVII: entre ellas el uso del tambor de tipo africano<sup>76</sup> y la aculturación intensa durante el XIX (Reichel-Dolmatoff, 1953: 75)<sup>77</sup>. Este tipo de aculturaciones tuvo como actores principales a los jesuitas<sup>78</sup>, indígenas y africanos, y utilizó la música “como forma sistemática” para incorporar estos sujetos tanto a la fe católica como al sistema colonial (Bermúdez, 1998: 10-11).

Entre 1580 y 1640 Cartagena se convirtió en uno de los principales centros de trata negra de las Indias Españolas. Esto trajo como consecuencia una presencia numerosa de

---

<sup>75</sup> Alonso De Sandoval (1576-1651) se ocupó en catequizar a los africanos recién llegados al puerto cartagenero -Nuevo Mundo-, estos también eran llamados negros *bozales*. Como es natural, muchos de estos sujetos no contaban con el bautismo e instrucciones propias de la fe católica, tampoco conocían otra forma de comunicación más que su lengua vernácula y las costumbres de su tierra natal. Ya en el continente americano, solo al recibir instrucción en torno a la fe católica y al bautismo, llegaron a comprender su estatus de esclavos.

<sup>76</sup> El uso de tambores sin cuñas en la Sierra Nevada de Santa Marta es reseñado por Gerardo Reichel-Dolmatoff como un elemento prehispánico, mientras el uso de tambores con sistema de cuñas – tipo africano- es un evento posterior a la conquista (Reichel-Dolmatoff, 1949-1950 y 1953:69). Otros investigadores como Izikovitz (1935), List (1991 y 1994) y Bermúdez (2006b), también los reseñan de esta manera. Solo una descripción de Carl August Gosselman en 1825, menciona la presencia de un tambor con cuñas en una celebración en Santa Marta durante el siglo XIX.

<sup>77</sup> Según Reichel-Dolmatoff, es probable que el grupo étnico *Tairona* que habitaba desde épocas precolombinas la Sierra Nevada de Santa Marta, se hubiese relacionado con “negros”, “españoles” y “mestizos” durante el s. XVIII (Reichel- Dolmatoff, 1953: 69).

<sup>78</sup> Se destacan Fray Bartolomé de las Casas, San Pedro Claver y Alonso de Sandoval.



esclavos africanos en la ciudad. Como consecuencia se activó el cimarronaje y la proliferación de palenques en las zonas cercanas a la ciudad, en las faldas de la Sierra Nevada de Santa Marta y en las cercanías de Valledupar y Riohacha (Del Castillo, 1982: 89), aunque la existencia de palenques en la región también se extendía hasta la Sierra de San Lucas, entre Nechí y Magdalena (Navarrete P., 2001: 110).



Ilustración 5. Mapa que muestra las extensiones territoriales de las Provincias de Cartagena (izq.) y Mompox (der.) durante el s. XIX. Fuente: Mendoza, Alberto. Memoria histórica del departamento de Sucre 1870-1950. Centro de Investigación Institucional Corporación Universitaria del Caribe, 2003. V2, pág. 41.

Hacia finales del siglo XVII el cimarronaje ya estaba presente en tierras bajas del Caribe colombiano, sobre todo en la zona de influencia de la Provincia de Cartagena<sup>79</sup> (Del Castillo, 1982). Fueron los más importantes el de la Sierra de María, el de San Lucas y el de Norosí. Los territorios más elevados de la Provincia, como las Sierras de Luruaco, de la María y de San Lucas, también fueron usados en secreto por los cimarrones como lugares de defensa, allí habitaban negros criollos y de otras castas<sup>80</sup>: carabalés, ararás, angolese, congos y popós. Este amplio territorio fue habitado simultáneamente por sujetos de origen europeo, criollos, españoles y “gente de castas” (Navarrete, 1995). Fals Borda recalca que entre finales del s. XVI y finales del XVIII en la misma Provincia se presentaron dos núcleos de palenques: el del Canal del Dique y el del Bajo Cauca (Fals Borda, 1979: 52B). Al lado de estos palenques generalmente se establecieron las rochelas, en estos lugares convivían cimarrones e indígenas fugitivos de las encomiendas, zambos y mulatos que buscaban alejarse del sometimiento de la Corona. Las encomiendas por su parte funcionaron como territorios asignados estratégicamente para mantener controlados a los indígenas, por medio de su agrupación para su explotación como mano de obra esclava; no obstante, en ellas también se encontraban agazapados cimarrones y sujetos

---

<sup>79</sup> Para conocer otros datos interesantes sobre la Provincia de Cartagena desde el periodo colonial, recomiendo al lector acercarse a los trabajos de Navarrete (1995) y Lambis (2011).

<sup>80</sup> Durante la época colonial el estatus que ofrecía la pertenencia a una casta estaba determinado por el color de la piel, e indicaba las posibilidades de avance social al que un individuo podía acceder -pigmentocracia-. Así pues, se crearon nomenclaturas y jerarquías como los blancos, a los que pertenecían los sujetos europeos y algunos criollos, se incluían los mulatos tercerones, cuarterones y quinterones, dependiendo de la mezcla que presentaran; en el siguiente peldaño estaban los indígenas y sus derivaciones: zambos, cholos y mestizos, entre otras; finalmente, en la escala social más baja estaban los negros, que podían ser libres o esclavos, pero también criollos y bozales. No obstante, las castas ya existían en el imaginario africano.

de diferentes etnias que huían del control de las autoridades.

La población de esclavos siempre fue excluida de los procesos de reestructuración territorial, dando muestra de la segregación directa a la que eran sometidos. Hay que precisar que esta segregación también existió en ámbitos legales. En efecto, como lo afirma A. Escalante, aunque la capacidad de producción económica de los esclavos africanos en las minas era muy superior, durante la Colonia su estatus jurídico y social frente al indígena era inferior (Escalante, 1954: 218).

Bermúdez afirma que la agrupación de la población dispersa -indígenas, negros, mulatos, zambos y blancos pobres- por los territorios de la región Caribe colombiana se realizó a través de las autoridades civiles, militares y religiosas. Estos territorios incluían regiones donde el radio de acción de las autoridades era inexistente (Bermúdez, 2006a). En este sentido, un dato relevante para esta investigación se refiere a la labor realizada por Antonio de la Torre y Miranda (1734-1805) entre 1777 y 1778. Este personaje figura en los documentos históricos como el congregador de pueblos de la Sabana de Bolívar, Sucre y Córdoba. Este proceso, que no estuvo exento de fuerzas represivas y violentas, fue clave en la comunicación interna de toda la región con la entonces Provincia de Cartagena por vía marítima y terrestre. Según Pilar Moreno de Ángel, la labor de este capitán español se enfocó en indicar caminos de poblaciones en la región Caribe colombiana, con el fin de “reducir en poblaciones formales las infinitas almas que vivían dispersas en las provincias internadas en los montes, faltas de religión, policía y racionalidad, siendo perjudiciales al Estado” (Moreno de Ángel, 1993).

Durante sus recorridos, De la Torre y Miranda trazó los caminos que conectaron a Cartagena con los ríos Sinú y San Jorge, y a las sabanas intermedias con el Magdalena, fundando y refundando en total 43 pueblos, entre los que se cuentan Santa Ana de Barú y San José de Rocha, Pasacaballos, Arjona, Ternera, Villanueva, San Benito Abad, Corozal, Caracol, Sincelejo, Chinú, Sahagún, Flamenco, Jolojolo, Ovejas, El Carmen de Bolívar, San Jacinto, San Juan Nepomuceno, San Cayetano, Córdoba, Buenavista, Cascajal, Tocaloa, Tacamocho, Magangué, Madrid, El Retiro, Tacasaluma, Santiago Apóstol, Palmito, Momil, Lanco, San Bernardo del Viento, Pinchorroy y Ciénaga de Oro, San Antero, Chimá, San Agustín, Montería, San Carlos, San Pelayo, Purísima y San Onofre (Moreno de Ángel, 1993). Según Escalante, en 1774 De la Torre y Miranda “cedió” a los palenqueros que encontró en las faldas de la Montaña de María, los comunales de “San Basilio” (Escalante, 1954: 231). Una situación similar sucedió en 1778 con los habitantes del *kraal*<sup>81</sup> en la zona sanonofrina (Solenó, 2004:108).

Basado en los datos históricos, se puede afirmar que, aunque se pretendió separar a los indígenas y africanos –esclavos, cimarrones o libres-, el contacto frecuente entre ellos comenzó a gestarse en toda la vasta región conocida como La Provincia de Cartagena. La posición estratégica de los Montes de María en esta Provincia junto a los caminos coloniales trazados constituyó el espacio y las rutas principales de la región Caribe colombiana. Es de suponer entonces que todo este espacio geográfico y sus conexiones

---

<sup>81</sup> Según Soleno, un kraal es un “conjunto de chozas, protegidas por cercas murallas- de caña brava o corozo caña de lata, puntiagudas al final, de origen africano implantado como apertura del palenque, caserío” (Solenó, 2004: 399).

territoriales fueran útiles en sentido comercial, social y cultural, y que, además, a través ellas la música también se dispersara por la región<sup>82</sup>.

## 2.2 Rastros de prácticas sonoras en la región Caribe

Entre las pocas referencias conocidas que dan cuenta de aspectos musicales durante los siglos XVI y XVIII en la región Caribe, se encuentra la de R. Castillejo (1956). En *Sones y bailes de Gaita*, Castillejo menciona al “padre Gumilla” y a Fernández Oviedo<sup>83</sup> como los primeros en hacer alusión al instrumento aerófono denominado gaita –macho y hembra-. Desde una perspectiva más amplia del hecho sonoro y festivo en la que pudieron estar inmersos estos instrumentos, se encuentran otras evidencias en territorio cartagenero. En efecto, Del Castillo menciona como en 1573 las prohibiciones a las que eran sometidos estos sujetos les impedían juntarse a cantar y bailar los domingos, así como realizar fiestas en las calles: solamente les era permitido realizarlas en lugares que las autoridades del Cabildo<sup>84</sup> destinaran y únicamente “hasta que se ponga el sol” (1982: 32).

Según Reichel-Dolmatoff, los Taironas -grupo indígena que habitó en el departamento del Magdalena antes de la conquista- tendrían parentescos directos con los actuales Kogi, grupo étnico que habita actualmente en la Sierra Nevada de Santa Marta y que también

---

<sup>82</sup> El río Magdalena, y posteriormente el canal del Dique, conformaron la principal vía de comunicación entre el mar y el interior, e históricamente también tendría un papel clave en la circulación de los individuos por la región (Guerrero García, 2007: 365).

<sup>83</sup> Citando a Castillejo, Sarmiento describe a Gumilla como un misionero jesuita que vivió entre 1686 y 1750, y a Fernández como un cronista de las Indias que vivió entre 1478 y 1557 (Sarmiento, 2019).

<sup>84</sup> Durante esta época, el Cabildo de Cartagena era la institución encargada de gobernar la ciudad a través del alcalde, el alférez real y otras figuras de autoridad, denominados cabildantes. Estos eran oficiales reales, alguaciles mayores y regidores con diferentes funciones judiciales. Como veremos más adelante, muy diferentes fueron las congregaciones denominadas cabildos de nación, que congregaban en un mismo espacio sujetos, en su mayoría esclavos, pertenecientes a una misma etnia o casta, aunque no se eximía la presencia de sujetos de otros orígenes étnicos. Los cabildos de nación fueron espacios donde se aglomeró la vida social y cultural de los esclavos con fines expresivos.

interpreta una flauta de organología similar “que se toca siempre en pares” a las que denominan “macho y hembra” (Reichel-Dolmatoff, 1949-1950: 66-67). Izikovitz (1935) también menciona el uso de flautas similares entre los Ikas de la Sierra Nevada de Santa Marta, grupo que posee parentescos con los Kogi.

Entre 1960 y 1961, D. Tyler y B. Moser realizaron una grabación de estas flautas en San Miguel, Sierra Nevada de Santa Marta, durante la Expedición Anglo-colombiana. Por su parte, G. List<sup>85</sup> afirma que estas flautas también son usadas por el grupo étnico Cuna de la región del Darién<sup>86</sup>. E. Bermúdez también afirma que la interpretación de gaitas fue común en la región Caribe colombiana durante los siglos XVII al XIX, sobre todo en la región de los Montes de María (Bermúdez, 2005).

La presencia de tambores de “tipo africano” – con cincho y cuñas- e interpretado con las manos y otros “sin cuñas” pero tocados con baquetas entre los grupos étnicos de Sierra

---

<sup>85</sup> El amplio trabajo investigativo que realizó el etnomusicólogo George List entre 1960 y 1980 se encuentra consolidado en varios textos y artículos relacionados con la disciplina etnomusicológica, con la música de la región del Pacífico y de la región Caribe insular y continental colombiana. Se destacan *El Conjunto de Gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas* (1973), el texto *Music and poetry in a Colombian Village* (1983), con versión en español: *Música y poesía en un pueblo colombiano, 1994-*, “Two Flutes and a Rattle: The Evolution of an Ensemble” (1991) y *Animal Tales from the Caribbean* (2017), entre otros. En el 2011 la colección de grabaciones recolectadas en sus trabajos de campo fue depositada en la Biblioteca Nacional de Colombia en el 2012, como parte de un proceso de repatriación, gestionado por Juan Sebastián Rojas y Jaime Quevedo. Este material reposa en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. El archivo sonoro cuenta con grabaciones de diferentes músicas del Caribe colombiano como arco de boca, caña de millo, gaita corta y gaita larga, bullerengue, música de cabildo de negros, zafras, cantos de lumbalú, sexteto, conjunto de hojita, así como una gran cantidad de manifestaciones de la tradición oral y populares. La gran mayoría de las músicas grabadas por List presentan una relación directa con la danza y otras funcionalidades sociales: trabajo, celebraciones y festividades de carácter secular y sagrado.

<sup>86</sup> En el 2010 Sarmiento publicó un video que muestra la existencia de un instrumento muy similar a una gaita -corta- denominado Flauta Ne’pii o nipjii en la comunidad Pame Xí’Ui en San Diego, Santa María Acapulco, San Luis Potosí, México. Link: <https://www.facebook.com/uriansarmiento/videos/159331274108585/>

Nevada es reseñada por Egberto Bermúdez (2006b). Al analizar y comparar las grabaciones realizadas por List y Bermúdez en la población de Atánquez<sup>87</sup> durante el siglo XX, se puede percibir que el tipo de tambor “sin cuñas”, subsiste aún en las prácticas musicales de los Kogi, denominadas “chicotes”, que también se interpretan con *carrizos*<sup>88</sup>.



*Ilustración 6. Dos indígenas Kogui del caserío Domigueka ubicado en la Sierra Nevada de Santa Marta, interpretando los carrizos macho, hembra y una maraca. Al comparar esta fotografía -ver también List (1994: 118-119)-, con otras donde aparecen las gaitas largas puede verse que el tamaño de estos carrizos es más pequeño -comparar por ejemplo esta con la ilustración 32 en este trabajo-. La foto fue tomada por Ariel Ramos en 2006 durante la grabación de la serie Cuando el hombre quiere ser pájaro (2008), difundida por el canal Telecaribe y dirigida por David Lara. Foto, cortesía Ariel Ramos.*

Al igual que Bermúdez en años recientes (2006b: 24), durante su visita a Atánquez, en marzo de 1965 List grabó la música de una danza denominada “danza de los negritos o del palenque”. En una entrevista Pedro Manuel Ariza Orozco, integrante del grupo de carrizos, describe esta danza realizada durante el mes de junio -el día del santísimo o Corpus

<sup>87</sup> En su trabajo de 1953, Reichel-Dolmatoff reseña las poblaciones de Atánquez –centro de la etnia *Kankuamá*-, San Sebastián, San Antonio y el Rosario –centro de la etnia *Sanká*-, en la Sierra Nevada de Santa Marta, como poblaciones donde desde siglos anteriores “indios y criollos convivían dentro del mismo poblado y ya se iniciaba el mestizaje biológico” (Reichel- Dolmatoff, 1953: 78). En su trabajo, este antropólogo al igual que el musicólogo Bermúdez (2006b) siempre referencian la utilización de estos tambores y flautas como instrumentos de uso ceremonial, pero que son acompañados por el baile y el canto (Reichel-Dolmatoff 1949-1950: 71-73).

<sup>88</sup> Los carrizos son dos flautas cabeza de cera muy similares a las gaitas largas actuales -macho y hembra-, pero más pequeñas “con cinco orificios, dos cuartas y media de largo aprox., cabeza de cera de abejas rongoi y cañón de pluma de pavo” (Durán y Ariantt, 1998).

Christi-: es bailada por hombres vestidos de mujer, ataviados con sombrero y adornados de pañuelos. Según Pedro Ariza, esta danza hace referencia directa a un “palenque de negros”, e involucra el canto de tipo pregunta-respuesta, es decir, antifonal. Hacia el final del audio List menciona la presencia de un tambor tocado con las manos y lo equipara a “un tambor mayor pero más pequeño”<sup>89</sup>. En un artículo posterior a esta grabación, List menciona la presencia de “individuos de ascendencia africana” en esta población, donde se presentó “alguna mezcla” étnica; no obstante, en un texto posterior aclara que “durante este siglo, estos sujetos emigraron hacia las partes bajas de la Sierra” (List G., 1991: 53). El análisis de todos estos materiales deja claro que los grupos atanqueros tienen usos diferenciales para las gaitas y los carrizos, que interactúan con diferentes tipos de tambores.

### 2.3 Los Cabildos de Nación como espacios de expresión cultural e identitaria

En el texto de N. Del Castillo también se encuentran otros datos relevantes para la investigación musical. Por ejemplo, la existencia de mayorías de esclavos de la etnia Arará, en Cartagena en el año 1668 (Del Castillo, 1982: 198-109). La relevancia de este dato radica en mostrar como la presencia de estas mayorías favoreció la aparición del cabildo de nación como la particularidad organizativa de los esclavos. Si bien, para la época aún

---

<sup>89</sup> List, (1965): 68-063-F OT 12282. En la grabación, List se refiere a un tambor con sistema de cuñas similar al referenciado por Izikovitz (1935).



no existía el cabildo de nación Arará, que se reunía durante la Fiesta de la Popa<sup>90</sup>, sí se realizaban congregaciones de africanos del mismo origen –sobre todo Ararás-, en la casa de Manuel Arará “*que es su rey*”, para “departir con alegría y entusiasmo después de las arduas horas de trabajo”; estas congregaciones contaban “con su abigarrada corte de Reyes, tesoreros y otros pomposos oficios” (1982: 109-110).

Otra perspectiva sobre los Cabildos de Nación la brinda A. González (1989). Apoyándose en un relato del general Posada Gutiérrez, el autor describe una fiesta de cabildos a la cual el relator original denomina “el carnaval cartagenero”. Entre los múltiples cabildos presentes “había uno mandinga, carabalí, congo, mina y demás” (González, 1989:17).

Según González estas congregaciones organizadas de personas del mismo origen y estatus -africanos esclavos-, se plasmó en cabildos de nación gracias al Carnaval de Cartagena, evento que, aunque extinto, fuera de vital importancia para la música y “el desarrollo del folclor sonoro costeño, en 1826” (González, 1990: 105).

Nina S. De Friedemann afirma que los cabildos de nación, o cabildos negros, funcionaron también como “enfermerías” cerca al mar. En algún momento, éstos fueron auspiciados por los españoles como una manera de minimizar la solidaridad rebelde y favorecer las hostilidades intertribales preexistentes desde el continente africano. No obstante, estos cabildos se convirtieron en espacios de reintegración étnica (De Friedemann, 1993:26).

---

<sup>90</sup> Esta fiesta implicaba una peregrinación de los fieles cristianos desde el pie de la Popa hasta la cima del cerro, para rendirle tributo a los milagros realizados por la Virgen de la Candelaria; ya en la cima, se celebraba una ceremonia eucarística. En la actualidad esta celebración se continúa realizando durante el mes de febrero, concretamente entre el 1 y 2 de febrero, de acuerdo con el calendario gregoriano. Para una descripción detallada de esta celebración en el s. XIX, ver Posada Gutiérrez (1929: 208-209).

En un trabajo realizado con el Instituto de Investigación Etnológica de la Universidad del Atlántico, el antropólogo A. Escalante menciona entre otras, la presencia de conformaciones de cabildo en San Basilio de Palenque durante el siglo XX. Estas congregaciones estaban encargadas de acompañar con cantos y músicas el paso del difunto hacia el otro mundo en las ceremonias de lumbalú (Escalante, 1954: 295-296)<sup>91</sup>.

Lo anterior demuestra que hasta bien entrado el siglo XX, si bien congregaciones denominadas cabildos pueden haber transformado su función social durante siglos, su pervivencia como punto de confluencia identitaria y cultural prevaleció tanto en los centros como en las periferias de las grandes ciudades, posibilitando espacios privilegiados para la música y la danza, y como vehículos de expresiones identitarias colectivas.

En suma, se puede afirmar que la aparición de los cabildos de nación sucede durante el periodo colonial, concretamente a partir del siglo XVII. En el Caribe continental colombiano, estas congregaciones funcionaron como punto de encuentro de sujetos africanos con estatus de esclavos -y posiblemente también de cimarrones-, provenientes de la misma casta o con preferencias comunes -identitarias y étnicas-; en ellos, la música y la danza constituían sus principales formas de expresión ante las tribulaciones impuestas por la esclavitud. Si bien estos festejos contaban con expresiones corporales y musicales propias de las regiones africanas de donde provenían los participantes, estas presentaban adaptaciones propias a la realidad que ahora estaban viviendo; en otras palabras, se trató

---

<sup>91</sup> En 1965 George List realizó algunas grabaciones a los grupos Tamboleros de cabildo y de lumbalú en Bocachica y en San Basilio de Palenque respectivamente. List, (1965): 68063F-OT 12272 y OT 12273.

de una readaptación de su cultura vernácula en un marco social dominado por los conceptos de raza.

Aún en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se continuaba padeciendo la discriminación de las categorías raciales coloniales, en la región siguieron existiendo prohibiciones episcopales frente a la celebración festiva de los esclavos en lo que para la época se denominaban bundes o fandangos (González, 1990: 86). Casos como estos promovieron la formación de otros lugares y escenas donde fuera posible la celebración popular. Fue a través de éstos donde pudo expresarse vitalmente “la musicalidad de la cultura vernácula caribeña”, que incesantemente menciona González. Esto pudo deberse a la presencia cotidiana y permanente de la música en numerosos contextos sociales del Caribe colombiano, como en las fiestas comunitarias o en los carnavales durante 1826 (1990: 90-103). En todas ellas, la expresión sonora y la escucha ponen en evidencia la creación activa y polifónica entre oyentes y músicos, que posiblemente al consolidarse en los entornos socioculturales citadinos y rurales, fueron generando prácticas sonoras híbridas, como la música de gaita larga.

Finalmente, es claro que, en estos contextos musicales populares tradicionales, la oralidad y la auralidad -tanto el sonido como la escucha, junto a las construcciones de sentido identitario común que las acompañaban-, también constituyeron una forma expresiva e identitaria privilegiada de la consciencia vernácula en el Caribe colombiano.

## 2.4 Región Caribe: música y mestizaje en el siglo XIX

Ya en el siglo XIX, cuando el mestizaje se encontraba bastante avanzado en la región Caribe colombiana, y la gesta independentista iniciada con la declaración de independencia cartagenera -1809- marcaba el inicio de la Nueva Granada, las prácticas sonoras eran asociadas implícitamente a la pigmentocracia heredada de épocas anteriores. En efecto, según el mismo González, para la época, en ciudades como Barranquilla, Cartagena y Santa Marta el fenómeno musical de mayor relevancia era el de la música europea: el minué francés, la contradanza española y el vals, entre otros; y solo en algunos casos aparecía “la vitalidad musical de la costa atlántica” (1989: 4)<sup>92</sup>. La aclimatación de músicas europeas de salón, preferidas por las clases altas de la costa Caribe, así como la inserción de músicas populares tradicionales –bundes y fandangos- en los ambientes de bailes formales, se produjo a altas horas de la madrugada, cuando los bailes formales donde se privilegiaba la música europea habrían culminado<sup>93</sup>.

Es el trabajo de González el que claramente pone en evidencia que, al igual que en los cabildos de épocas coloniales, la música continuó siendo una manifestación de resistencia y memoria colectiva<sup>94</sup>: ciertas músicas fueron interpretadas y bailadas por los esclavos,

---

<sup>92</sup> El autor se refiere aquí a las músicas vernáculas que denominaré músicas populares tradicionales: más adelante brindaré algunas claridades al respecto.

<sup>93</sup> En su análisis sobre la música y la identidad en Colombia, Wade también recalca sobre la presencia de diferentes danzas europeas que fueron “creolisadas” en el territorio nacional; estas coexistieron, durante el siglo XIX, en las zonas urbanas del país con otros “estilos rurales regionales” (Wade, 1998:6)

<sup>94</sup> Uno de los puntos que más enfatiza González en su trabajo es el alto grado de mestizaje en que se encontraba la nación durante estas épocas: combinaba la presencia e interacción de etnias indígenas y africanas, sin olvidar la participación del europeo en este escenario de interacción. Esto también se manifestó en un mestizaje musical que tomaba elementos “de diferentes culturas sonoras en la búsqueda consciente o no de un nuevo contexto” (1990: 103).

esta vez con el permiso de las autoridades en ocasión de las múltiples festividades y carnavales del Caribe colombiano.

Una narración C. A. Gosselman, quien presencié y plasmé diferentes fiestas y celebraciones en sus viajes por tierras neogranadinas – entre 1825 y 1826-, describe lo que puede considerarse como la primera referencia escrita de un conjunto de gaitas en la zona de Santa Marta, en Gaira, muy cerca de la Sierra Nevada de Santa Marta:

“Por la tarde del segundo día, se preparaba un gran baile indígena en el pueblo. La pista era la calle, limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y a los bailarines. La orquesta es relativamente 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, osea, 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...” (Gosselman, 1981. En González H., 1989: 10).

La narración continúa dando cuenta de “un negro indígena”<sup>95</sup> que, acompañándose con una guitarra, recita versos relacionados con la toma militar de Santa Marta durante la

---

<sup>95</sup> Aunque no es claro a que se refiere Gosselman con la denominación “negro indígena”, a manera de hipótesis se puede inferir que, por la capacidad de interpretar la guitarra, probablemente el autor se refiera a un sujeto de ascendencia local que ya presentaba ciertas características de mestizaje y de aculturación europeas.

independencia. No deja de ser llamativa la ubicación de la “orquesta”: músicos y bailarines al centro, rodeados por un público que asume un papel activo. El rol de estas personas en la escena descrita no solamente señala interacciones entre los diversos participantes, también ratifica la relación entre lo aural y lo corporal.

En otra de sus descripciones Posada Gutiérrez describe una rueda de personas con rasgos africanos que festejan en el bullicio de una gran rueda en torno a los músicos. Estos bailan sueltos, sin agarrarse las manos; las mujeres con adornos vistosos y floridos no tenían contacto con sus parejas de baile que realizaban piruetas, brincos y demás ademanes para llamar su atención. Complementariamente describe la forma en que los indígenas interpretan un “son de gaitas”: la particularidad de la música y danza de estos últimos, reside en que hombres y mujeres, al aparecer unos frente a otros, también dentro de una gran rueda, se tomaban de las manos, manteniendo a “los gaiteros en el centro” y “golpeando a compás el suelo con los pies”, balanceándose de manera más reposada y silenciosa, sin brincos, piruetas y “sin el bullicioso canto africano, notándose hasta en el baile la diferencia de las dos razas” (Posada, 1929. Tomo II: 199-200). Posada ilustra el encuentro del tambor africano con las gaitas indígenas: “el currulao<sup>96</sup> 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” (1929: 200).

Como lo demuestran estas descripciones y trabajos, instrumentos como la gaita y el

---

<sup>96</sup> En el contexto de este relato, el término currulao utilizado por Posada, tiene equivalencia con el de tambor africano.

tambor, como parte de la expresión de la identidad étnica de indígenas y afros, confluye en espacios comunes, creando nuevas escenas sonoras. La condición y el estatus social marginal de ambos sujetos los impulsó a fraternizar desde el ámbito sonoro. Esta interacción tiene antecedentes históricos y se manifiestan en prácticas expresivas -sonoras y corporales- híbridas, donde diferentes instrumentos y sonoridades convergen en un mismo espacio dando espacio otras que surgen de estas. Tal como lo afirma González, es lógico pensar que estas últimas vehiculizaron la memoria ancestral de diferentes sujetos –tanto indígenas como africanos-, que, como ejercicio colectivo, acudían a la cultura vernácula como base para recrear su identidad (1990: 108). Aunque la música, y la danza asociada, fueron reflejo de una sociedad racializada, las diferentes prácticas -sonoras y corporales- también se transformaron en vehículos de resistencia social y cultural (Turbay, 1995: 37), ante el sometimiento violento y sistemático que padecieron durante casi 300 años, en el territorio que hoy denominamos Caribe colombiano.

Un análisis de estos trabajos muestra varias situaciones cruciales, a saber: primero, debido a los intensos procesos esclavistas que operaron en el Caribe colombiano desde épocas coloniales, el concepto de raza se anexó al concepto de clase social, y de manera implícita, a las prácticas expresivas y culturales de los sujetos, tanto en las grandes ciudades como en espacios rurales<sup>97</sup>. Según esto, es posible afirmar que ha existido una racialización

---

<sup>97</sup> El tipo de pensamiento racializado presente en ciudades como Cartagena, también tuvo una fuerte resonancia en lugares más apartados de las urbes, donde “el negro”, “el indígena” y “el blanco” fueron estigmas que se naturalizaron en la vida cotidiana de los habitantes hasta bien entrado el siglo XX. Como lo expondré más adelante, en San Onofre, por ejemplo, a través de un trabajo etnográfico reciente pude percibir que hasta los años 70 del siglo XX, se continuó segregando y discriminando al sujeto de ascendencia afro del resto de la población.

cultural y sonora operada a través de la raza y la etnia. Segundo, aunque el mestizaje fue visto durante todo el periodo colonial como una amenaza cultural, política y social (Cunin, 2003: 14), la inevitable interacción entre indígenas, africanos y europeos posibilitó una fecunda interacción en toda la región Caribe colombiana, que se consolidó en el mestizaje y se manifestó en lo social y lo cultural. Si bien algunas expresiones culturales se mantuvieron separadas, la búsqueda de una identidad común a través de elementos expresivos como la música y la danza favoreció la estructuración de espacios culturales comunes; estos, aunque socialmente marginados, fueron frecuentados tanto por los afros como por los indígenas; no obstante, no se pueden excluir conflictos y tensiones entre unos y otros. Desde lo sonoro, al observar en detalle los intercambios y las confluencias de los individuos en estos espacios y ambientes festivos, puede percibirse por ejemplo que instrumentos como la gaita larga interactuaron con otros instrumentos, posibilitando formas de expresión sonora híbridas, que poco a poco fueron consolidando lo que hoy conocemos como música de gaita larga.

Dicho esto, llama la atención como tanto en la Sierra Nevada de Santa Marta como en los Montes de María, así como en toda la región, se encuentran referencias constantes a músicas y danzas específicas de “negros” e “indígenas”, como si se buscara que todas ellas se mantuvieran aisladas unas de otras perpetuamente desconociendo este relacionamiento histórico<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> En la música de gaita larga, temas y danzas como: Son del indio del monte, Son de la india farota, Negrito cabeza'e cera, Baila indio, Son de negro, Indios Farotos, entre muchos otros, son algunas evidencias de las referencias étnicas que, desde lo sonoro, buscan identificar separadamente las practicas sonoras y corporales de unos y otros.



Tercero, desde la perspectiva de la búsqueda de una identidad común del sujeto marginal que utiliza como vehículo expresivo lo sonoro, se puede comprender que ciertas músicas, como de la de gaita larga, no fueran ampliamente documentadas ya que su condición las mantuvo más cerca a los espacios de las clases sociales populares -calles o plazas-, tanto en contextos urbanos como rurales. Fue en estos espacios donde sujetos de diferentes ascendencias comenzaron a combinar la auralidad y la corporalidad de manera más expresiva y desinhibida: en otros espacios cerrados como los salones frecuentados por las clases altas, la corporalidad y la auralidad cumplían un rol diferente (González, 1989). Esta manifestación expresiva y desinhibida tiene resonancia directa con los planteamientos de Gilroy: para él la escucha y la realización de la música en las culturas africanas y afrodiaspóricas, no estaría asociada a la pasividad, se trata más bien de “una creación activa y polifónica entre los oyentes y los músicos, que es vehiculizada a través del cuerpo, como forma privilegiada de expresión” (Gilroy, 2017: 328).

En suma, es posible afirmar que la racialización de diferentes expresiones culturales y musicales, ha sido una constante en el devenir histórico de la región Caribe y del territorio nacional. Esta racialización proviene desde tiempos coloniales cuando imperaban las denigrantes experiencias esclavistas a las que fueron sometidos ciertos grupos sociales marginales en centros urbanos como Cartagena<sup>99</sup>. Aunque estas experiencias dejaron una impronta profunda que segregó a los sujetos por medio de las estructuras sociales de la

---

<sup>99</sup> Para conocer sobre las dinámicas y la forma como el pensamiento racializado se ha manifestado en ciudades como Cartagena, recomiendo al lector acercarse al trabajo de Pardo (2011:81-84).

nación, paradójicamente también promovieron las interacciones entre los sujetos por toda la región. Como lo plantea Cunin, las apariencias raciales – rasgos de fenotipo y color de piel-, han sido “marcadores” que soportan las categorizaciones identitarias, que también están enlazadas con signos sociales y construcciones culturales específicas (Cunin, 2003: 184).

Es importante precisar y reconocer que, al igual que el indígena, el sujeto afro ha sido un actor clave en la definición de la identidad cultural y sonora de la región Caribe y de la actual nación colombiana; gracias a su resistencia frente a los marcos restrictivos que le fueron impuestos, prácticas sonoras híbridas como la música de gaita larga se convirtieron en vías expresivas potentes y efectivas para mantener su memoria e identidad, tanto individual como colectiva. Así, tal como lo afirma Gilroy, la música asume la función de reorientar la conciencia de grupo hacia “los puntos nodales de su memoria social y de su historia común” (Gilroy, 2017: 325).

### 3. LA MÚSICA DE GAITA LARGA COMO MÚSICA POPULAR TRADICIONAL

Tal como la conocemos hoy día, la práctica gaitera había comenzado a consolidarse desde siglos atrás, pero sería durante los siglos XIX y XX que tendría mayor protagonismo. Durante el siglo XX algunos procesos de mediación como la radio y los discos favorecieron que la música de gaita larga fuese muy difundida en la región Caribe y en el territorio nacional. Su ingreso a los estudios de grabación y a las casas disqueras posibilitó tanto la circulación masiva como su relacionamiento con otros tipos de músicas, esto condujo a su popularización en contextos urbanos a través de este mercado. Aunque en contextos menos urbanos, esto también sería una constante, la práctica gaitera se mantuvo vigente a través del encuentro y relacionamiento de gaiteros y tamboleros de diferentes procedencias en contextos festivos, y como lo expondré en este capítulo, en algunos casos estaría inmersa en funciones de cohesión identitaria.

Mi objetivo es mostrar como los legados coloniales que segmentaron las expresiones sonoras y corporales, crearon en el contexto gaitero nuevas racializaciones sonoras.

#### 3.1 La presencia gaitera en la región

Tal como la conocemos en la actualidad, la práctica musical gaitera se disipó de las ciudades durante el transcurso del siglo XIX, prevaleciendo en los entornos rurales de los Montes de María –San Jacinto, San Onofre, San Juan Nepomuceno y Ovejas- (Bermúdez, 2006a: 6). Con el pasar del tiempo, a principios del siglo XX, esto condujo a que muchos gaiteros y tamboleros no trascendieran al igual que otros músicos que sí gozaban de

reconocimiento gracias a los medios masivos. Gaiteros como Manuel “Mañe” Serpa, Teófilo Mendoza y su hijo Manuel de Jesús Mendoza “Mañe”, Jesús María Sayas, Medardo Padilla, Sixto Silgado “Paíto” y Fernando Séptimo Mosquera permanecieron desconocidos para el público masivo (Bermúdez, 2006a)<sup>100</sup>. Nieves también afirma que, en la región Caribe, a comienzos del siglo XX existían músicos populares dedicados a “géneros musicales marginados” cuya característica principal era el nomadismo. Estos últimos no contaban con las mismas condiciones económicas de los músicos de banda que, para la época, sí gozaban de cierto prestigio gracias al apoyo de las élites regionales e institucionales del Caribe (Nieves, 2008:92).

En su artículo “El conjunto de Gaitas de Colombia: herencia de tres culturas” (1973), George List comenta que en sus viajes a la región Caribe colombiana durante 1964 y 1970, solo pudo detectar algunos grupos de gaita en la parte central del departamento de Bolívar; pero, según sus informantes, en décadas anteriores “había un conjunto de gaitas casi en cada pueblo y en cada villa”, y en tanto combinación instrumental, estaban asociadas al acompañamiento de “la danza en el litoral atlántico de Colombia” (1973: 43). No obstante, las grabaciones de campo y el posterior texto de 1983 solo dan cuenta exacta de cuatro de estos conjuntos: Evitar, Islas del Rosario, San Jacinto y Cartagena. En Evitar<sup>101</sup> List encontró que entre 1930 y 1950 Manuel Jaramillo y Andrés Herrera eran intérpretes de gaita,

---

<sup>100</sup> En su trabajo Bermúdez no menciona la presencia de esta música en otros lugares por fuera de este núcleo cercano a los Montes de María.

<sup>101</sup> En 1971 List no pudo realizar la grabación del grupo existente en Evitar ya que el único gaitero Felipe Jaramillo, hijo de Manuel, no contaba con el instrumento al momento de la entrevista (1994: 116).

apoyados por Dionisio Díaz como tambolero (1994: 140). El grupo de gaita larga que grabó List en 1968 en Islas del Rosario, estaba conformado por Tomás Vertel Padilla, Antonio Palomino Robles, Ahumerle Vertel Ruiz y Sixto Sílgado “Paíto”<sup>102</sup>. En Cartagena participaron Fernando Mendoza en la gaita hembra, Rafael Gelis en la gaita macho, Alfredo Ortega en el tambor y Humberto Maldonado en el llamador. El grupo de San Jacinto, aunque grabado también en Cartagena, contó con la interpretación de Juan Lara, José Lara, Antonio Hernández y Catalino Parra, los tres primeros sanjacinteros. En otra grabación de List -1964-<sup>103</sup>, Catalino Parra es entrevistado por Delia Zapata y List. Allí, este músico oriundo de Soplaviento, departamento de Bolívar, deja claro que existían grupos en Soledad y Repelón, departamento del Atlántico<sup>104</sup>-, Sincelejo –departamento de Sucre- y en Cartagena. Tampoco se debe olvidar que desde el año 1954, Aquiles Escalante dio cuenta de la existencia de música de gaitas en San Basilio de Palenque (Escalante, 1954: 295-296), igualmente, en noviembre de 1964, otra entrevista realizada por List y Delia en San Basilio de Palenque, da cuenta de la existencia de gaiteros en este lugar durante inicios del siglo XX<sup>105</sup>. En 1942 una publicación de Manuel Zapata Olivella menciona la participación de un grupo de gaita larga proveniente de María la Baja, en el marco de una celebración en Bogotá (Múnera, 2010).

---

<sup>102</sup> “Paíto” migró en los años 50 desde el municipio de Flamenco, ubicado en el departamento de Bolívar, hacia Islas del Rosario; desde entonces, y aunque continuó realizando muchas travesías, se radicó en la isla con su familia (Entrevista personal con Sixto Sílgado “Paíto”, diciembre de 2019).

<sup>103</sup> List, (1964): 65-291-F 19485 OT 12160

<sup>104</sup> En 1942, Emirto de Lima también habría mencionado la existencia de gaiteros en el departamento del Atlántico (De Lima, 1942).

<sup>105</sup> List, (1964): 69-291-F OT 12174- 12175.

En un trabajo etnográfico realizado durante los años ochenta y noventa por integrantes del Proyecto de Investigación Lumbalú de Pereira, una entrevista realizada al gaitero Victorio Cassiani pone en evidencia los desplazamientos que estos sujetos realizaban por la región. En efecto, Victorio, quien contaba ya con 94 años al momento de la entrevista, comenta haberse trasladado desde San Basilio de Palenque -departamento de Bolívar-<sup>106</sup> hacia Guacamayal -departamento de Magdalena- en 1915. También afirma que, según su experiencia, durante la segunda década del XX, ya existía una cantidad considerable de gaiteros y tamboleros en la región del departamento de Bolívar (Entrevista a Victorio Cassiani, Proyecto Lumbalú 1995)<sup>107</sup>.

Gracias a esta información se hace evidente que la presencia de la música de gaita larga en la región comprendida entre la Sierra Nevada de Santa Marta y los Montes de María fue, hasta cierto punto, algo común durante los siglos XIX y la primera mitad del XX. Esta música se usó de manera festiva, y aunque sufrió un descenso en su popularidad en zonas urbanas, no desaparecería en su totalidad<sup>108</sup>. En efecto, Carbó (2003), Convers y Ochoa J. S. (2007), Lara (2011), Ochoa F. (2013) y Sarmiento (2019), afirman que, en contextos sociales y festivos -urbanos y rurales-, estas músicas se manifestaban espontáneamente a

---

<sup>106</sup> Basado en los datos ofrecidos por Escalante, List y el proyecto Lumbalú, realicé durante el año 2020 algunas entrevistas a Rafael Cassiani y Román Valdéz Cassiani, sobrinos del fallecido gaitero Victorio Cassiani. Además de ratificar algunos datos, esta etnografía develó que en la zona denominada Catibal (que en lengua palenquera significa “tierra de Cassianis”) y la Bonga, ambas pertenecientes a la jurisdicción de San Basilio de Palenque, habitaron varios gaiteros, acordeoneros y tamboleros desde el siglo XIX (Rafael Cassiani entrevista personal, 2020). Más adelante ampliaré algunos datos sobre los gaiteros en este lugar.

<sup>107</sup> En la entrevista Victorio afirma haber nacido el 19 de marzo de 1901, en San Basilio de Palenque. Esto indica que muy probablemente en la zona de San Basilio de Palenque existieron gaiteros durante el siglo XIX.

<sup>108</sup> Al comparar los datos de List (1994), Bermúdez (2006a) y Nieves (2008) surge una hipótesis: la disipación citadina de la práctica gaitera durante el siglo XIX puede haberse concatenado con un debilitamiento de esta durante la primera mitad del siglo XX; en otras palabras, la falta de reconocimiento que algunos músicos de gaita larga padecieron se agudizó con la llegada del fonógrafo y la radio, situación que probablemente se mantuvo en décadas posteriores.

través del encuentro de individuos específicos. Aunque existieran algunos grupos conformados, sus integrantes podían habitar en zonas cercanas o lejanas entre sí, sin la necesaria consolidación de grupos estables. No obstante, no se puede descartar la idea de que existieran en una misma población dos, tres o más intérpretes –gaiteros y/o tamboleros-, incluyendo la presencia de patrilinajes<sup>109</sup> que, con una cierta frecuencia en su práctica, fueran consolidando sus repertorios y estilos individuales. Es claro que, solo hasta mediados del siglo XX, es cuando comienzan a hacerse más visibles los “conjuntos de gaita” debido al desarrollo de la industria discográfica y a los procesos de puesta en escena folklórica iniciados en los años 50 por personas como los hermanos Zapata Olivella. Así pues, las afirmaciones que aparecen en el texto de List sobre la profusa presencia de conjuntos de gaita son consecuentes con la situación musical en que se encontraba el Caribe colombiano desde algunas décadas anteriores a los años 60 del siglo XX. La llegada de la radio, el cine, el fonógrafo y los discos de acetato habrían cambiado el panorama sonoro urbano y rural que muy probablemente estuvo dominado por los repertorios de músicas

---

<sup>109</sup> Una característica común de los trabajos previos sobre música de gaita larga es que brindan información general sobre individuos específicos, y no tanto sobre grupos conformados. En efecto, muchos de los gaiteros de mayor edad no referencian grupos estructurados, más bien expresan la presencia de individuos o círculos de individuos que se frecuentaban para practicar, o que casualmente coincidían en el marco de fiestas, eventos sociales y religiosos en lugares específicos. En muchos casos sí se menciona la existencia de músicos con relaciones patrilineales que interactuaban constantemente, situación que en ciertos contextos actuales prevalece. Algunos linajes reconocidos son: En el Conjunto Maravilla de Palo Alto, Pablo, Pilar y Felicitó Berrio, serían acompañados durante muchos años por Felix Santiago Chiquillo, quien hacía parte del linaje de los Alcázar Chiquillo: primo de Pedro Alcázar Chiquillo, Mariano Alcázar, y a la vez primo de Encarnación Tovar “El Diablo”. También al padre de este último, Nicasio Tovar y a su hermano Concepción Tovar en San Antonio de Labarcés; en el grupo Los Gaiteros de San Jacinto los hermanos José Lara y Juan Lara, también en San Jacinto Los hermanos Meléndez; los hermanos Peluffo del Carmen de Bolívar; el linaje de los Padilla en San Onofre: Medardo Padilla, Eduviges y Roberto Padilla; el linaje de los Julio: Silvestre, Julio, Mario, Néstor y Antonio Julio; en Guacamayal: los hermanos Manuel y Miguel Zúñiga; cerca de San Basilio el linaje de los Cassianis en Catibal o los primos Eustaquio Cañate y Alberto Hernández; en Ovejas los hermanos Mendoza: Agustín, Magdalena, Chango, Sebastián, Ignacio y Alejandro; en Tubará, departamento del Atlántico, los hermanos Mendoza, el linaje de los Yepes en San Juan Nepomuceno, o los linajes de los Ortiz y los Álvarez también en Ovejas; entre muchos otros. Para conocer más sobre la existencia de patrilinajes en las músicas de tradición oral de la región Caribe colombiana, recomiendo al lector ver List, 1994:

populares tradicionales como la de sexteto, banda de vientos, tambora, gaita larga, bullerengue, caña de millo y arco de boca o acordeón, entre otras.

### 3.2 Música de gaita larga y músicas masivas

Al referirse a la música de gaita, List afirma que “con la influencia penetrante del fonógrafo y la radio, sólo unos pocos conjuntos de este tipo subsisten en nuestros días, afectando el gusto musical de los costeños” (List, 1973: 43,56).<sup>110</sup> Junto al aumento de los medios de transporte y comunicación, durante el siglo XX sobrevinieron profundos cambios sociales y culturales en los contextos rurales y urbanos donde los medios masivos generaron cambios sonoros; estos favorecieron por ejemplo que el “sexteto cubano” y sus repertorios entraran en desuso (List, 1994: 70). Es comprensible entonces que a partir de la segunda década del siglo XX la música comercial tuviera un mayor protagonismo que la música de gaita larga en la región. Paulatinamente los medios masivos y la industria fonográfica tendrían entonces incidencia en la música de gaita larga.

---

<sup>110</sup> Como ya lo sugerí, durante su trabajo de campo a finales de 1960 y principios de 1970, List observó varios grupos e intérpretes de música de gaita, no obstante, por alguna razón decidió no estudiarlos o grabarlos. A forma de hipótesis, y después de analizar su trabajo plantearé algunas de ellas: a) el poco conocimiento que este etnomusicólogo tenía de la región y del idioma - Juan Sebastián Rojas afirma que se debe tener en cuenta la dificultad de comunicación de List con sus entrevistados, debido al poco manejo del español y de la jerga utilizada en la región (Juan Sebastián Rojas, Comunicación personal 2019), b) el poco tiempo del que disponía durante sus trabajos de campo. A estas razones deben sumarse el hecho de que para su investigación List buscaba “conjuntos de gaita” y no gaiteros o tamboreros aislados; esto se traducía en la dificultad en encontrar conjuntos con un producto musical estructurado, ya que para la época no existían los festivales como plataformas de proyección de este tipo de expresiones musicales en el territorio colombiano, y las grabaciones de algunos grupos apenas se encontraban en ciernes. Sin duda, como en el caso del gaitero de Evitar, la disponibilidad de instrumentos y músicos también determinó muchos de sus acercamientos etnográficos. No menos importante resulta el hecho que para su investigación List recibió apoyo directo de los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella: ambos conformaron el grupo de Danzas Folclóricas Colombianas, y de manera directa incidieron en la conformación del grupo gaita larga con mayor popularidad y proyección en el territorio colombiano: Los Gaiteros de San Jacinto (Zapata O., Manuel, 2020).



Teniendo claro que el concepto de música popular en América Latina engloba tanto a las manifestaciones urbanas y rurales, así como lo folklórico y lo masivo (Ochoa, A., 2000:4; Nieves, 2008: 8), entenderé la música de gaita larga como parte del conjunto de músicas populares tradicionales<sup>111</sup> que circularon a partir de la segunda mitad del siglo XX en el Caribe colombiano.

Durante la primera mitad del siglo XX surgiría en Barranquilla la primera emisora del país - concretamente en la década del 20- y la primera compañía de grabación de discos en Cartagena, hechos que influenciarían de forma decisiva el desarrollo de las músicas caribeñas (Wade, 1998:10; Ochoa J.S., 2018:75). Tal como lo han afirmado varios autores, entre ellos List de manera indirecta en su texto de 1983, durante este periodo los repertorios de las músicas populares tradicionales -como los de gaita larga y caña de millo- de la región Caribe colombiana, comenzaron a interactuar con los repertorios populares masivos que circulaban en el gran Caribe y en Latinoamérica: boleros, tangos, danzones, rumbas, sones, mazurkas, polkas, blues, valeses, one-step, rancheras, entre otros (Wade, 1998; Carbó, 2003; Ochoa J. S., 2018). Diferentes géneros, formatos y ritmos alimentaron las experiencias de músicos de toda la región Caribe colombiana, generando diferencias entre las fronteras políticas y las fronteras musicales (Nieves, 2008: 36). No es extraño pues que entre diferentes géneros musicales y entre los músicos se presentaran intercambios,

---

<sup>111</sup> Asumo que lo popular tradicional difiere de lo popular masivo. En efecto, como lo afirma Ochoa J. S., si bien lo masivo puede ser popular “en el sentido de la aceptación por parte de las mayorías”, no todo lo popular es masivo (Ochoa J. S.; 2019:39). En palabras de Ochoa lo popular tradicional, se refiere “a aquellas músicas, sean rurales o urbanas, que presentan poco o ningún proceso de masificación mediatizada”; por otro lado, lo popular masivo indica “las que circulan ampliamente a través de los medios de comunicación y las industrias culturales” (Ochoa J. S.; 2018:40).

préstamos e hibridaciones que mantuvieran en escena la riqueza expresiva de la música del Caribe colombiano<sup>112</sup>.

Una forma de definir este tipo de hibridaciones es a través de las fertilizaciones cruzadas (Gilroy, 2017:311). Para el caso colombiano, estas sucedieron de forma irregular, es decir, no se desarrollaron de manera lineal (Ochoa J.S., 2018: 92)<sup>113</sup>.

En efecto, aunque entre los años 20 y finales del 30 existían muchas orquestas de tipo *jazz band* con instrumentos como congas, saxofones, clarinetes, trompetas, timbales, trombones y bombardinos, las grabaciones de discos priorizaron músicas locales, pero en conformaciones sonoras adaptadas a estas orquestas, con el fin de diferenciarse de los repertorios que ya circulaban en el gran Caribe a través de la radio. Este tipo de formas híbridas -músicas locales en formatos de orquesta- nutrieron los repertorios del Caribe colombiano durante estas y futuras décadas (Nieves, 2008; Pardo, 2011; Ochoa J. S., 2018)<sup>114</sup>. Durante los años 40 y 50 del siglo XX, los procesos de circulación masiva de la música a través de discos fueron comunes a partir de grabaciones en casas disqueras en ciudades como Cartagena, Barranquilla, Medellín y Bogotá (Ochoa J.S., 2018: 75-98). Estas nuevas formas de circulación propiciaron restricciones interpretativas: un ejemplo son los discos de 78 rpm donde solo se podía grabar un tema musical por cada lado del acetato,

---

<sup>112</sup> Tanto Wade (2002) como Ochoa J. S (2018) demuestran que, aunque el proceso histórico de la música en Colombia muestra una "costeñización" de la producción musical durante el siglo XX a través de un "sonido tropical", no puede hablarse de una sola música costeña.

<sup>113</sup> Juan Sebastián Ochoa deja claro que no existió una linealidad -horizontalidad- en el paso de las músicas populares tradicionales hacia las populares masivas, en el marco de un proceso modernizante; esto puede evidenciarse en las diferencias armónicas, melódicas y rítmicas de los repertorios (Ochoa J. S.,2018: 92).

<sup>114</sup> Ver por ejemplo temas como El indio faroto La cumbia moderna de Soledad -gaita corta- (Codiscos - 1979), La Maestranza -Los Teenagers- (Discos Zeida-1966) o La Tabquera, entre muchos otros.

esto limitaba la duración de las interpretaciones e implicaba ciertas restricciones que incluían decisiones comerciales por parte de intérpretes y productores.

Wade afirma que hacia los años 40, 50 y 60 del mismo siglo, en la escena musical popular en Colombia, la cumbia, el porro y el vallenato tuvieron un crecimiento comercial gracias a las casas disqueras, con trascendencia hacia ámbitos continentales, generando una discusión “entre los puristas, que veían en esto un proceso de degeneración y pérdida de autenticidad” (Wade, 1998)<sup>115</sup>.

Aunque la llegada de la radio al Caribe colombiano se produjo desde la primera mitad del siglo XX – concretamente, a finales de los años 20, en Barranquilla-, la música de gaita larga solo ingresó a los estudios de grabación con fines comerciales hasta la segunda mitad de este<sup>116</sup>. Tal como lo plantea Ochoa J. S. (2018) diferentes procesos modernizantes comenzaron a influir en los repertorios de músicas como la de gaita larga (Ochoa J. S., 2018), y en un nivel más específico, es posible afirmar que también lo hizo en las estructuras y en la forma de fabricación de instrumentos como las gaitas <sup>117</sup>.

A continuación, anexo un gráfico que muestra de manera sintética lo planteado por Ochoa J. S. (2018): el relacionamiento no lineal de los repertorios durante la primera mitad del XX.

---

<sup>115</sup> “Purist saw all this as a process of degeneration of authenticity” (Wade, 1998: 14), traducción mía.

<sup>116</sup> Como lo demuestran las grabaciones de Silvestre Julio y su conjunto de Gaitas (1953) –Discos Fuentes- y El conjunto Maravilla (1966)- Discos Tropical- y Gaitas y Tambores (Los Padilla) (1966) –Discos Fuentes-, los primeros intentos comerciales con la música de gaita larga se realizaron con grupos provenientes de la zona occidental de los Montes de María, concretamente de San Onofre y Palo Alto. Todos estos discos más la discografía de los Gaiteros de San Jacinto pueden ser escuchados en el canal de la corporación Sonidos Enraizados: <https://www.youtube.com/user/sonidosenraizados>

<sup>117</sup> Como lo expondré más adelante, esto sucedió tanto en contextos urbanos como rurales.



*Ilustración 7. Gráfico que muestra el relacionamiento –no lineal- entre las músicas populares tradicionales, la música de banda y las músicas populares masivas. Este Gráfico está basado en el texto de J. S. Ochoa (2018). Fuente: elaboración propia*

Estas fertilizaciones cruzadas entre diferentes músicas y géneros involucran implícitamente un proceso de escucha activa y apropiación sonora por parte de los intérpretes, y por medio de ella, asimilaciones de otros estilos y aspectos interpretativos de otros géneros musicales. En el caso colombiano, el ingreso de la música de gaita larga a los circuitos comerciales durante la segunda mitad del siglo XX dio pie a numerosas fertilizaciones cruzadas entre esta música popular tradicional y otras músicas populares masivas: se compartieron o anexaron repertorios, instrumentos y estructuras en doble vía.

Un ejemplo de lo anterior puede percibirse en las producciones del grupo Los Gaiteros de San Jacinto<sup>118</sup>, grupo que fue conformado durante el proceso de teatralización<sup>119</sup> de las músicas tradicionales colombianas en la década de los 50 (Montes de Oca, 2006; Bermúdez, 2006a; Sarmiento, 2019; Zapata, 2020). Según Sarmiento, esta agrupación grabó durante los años 1951 a 1980 un total de doce producciones con la casa disquera CBS, cuatro con Discos Tropical y tres temas con Discos Curro; la mayoría tuvieron “una amplia difusión a nivel comercial” convirtiéndose en “un referente popular de la música” de gaita (Sarmiento, 2019: 97). Este tipo de grabaciones muestran productos musicales que, para la época, buscaban estandarización en la afinación y el uso de estructuras armónicas y melódicas diferentes a las tradicionalmente utilizadas en la música de gaita larga<sup>120</sup>: se pueden percibir auditivamente estructuras y sonoridades de músicas de

---

<sup>118</sup>Aunque el nombre Los Gaiteros de San Jacinto hace referencia a un lugar geográfico específico, es importante aclarar que desde su creación, las diferentes conformaciones de intérpretes provenían no solamente de San Jacinto –Antonio Fernández, Nolasco Mejía, José Lara y Juan Lara, Andrés Landero, Eliecer Meléndez, José Tobías Estrada “Ñomono” y Antonio Rodríguez -, sino también de zonas como Soplaviento –Catalino Parra, Francisco Ramírez “Guardián” y Gregorio Almeida; El Yucal - Gabriel Torregrosa -, y de La Paz, Cesar - Pablo López . Lo anterior deja claro que esta agrupación favoreció el encuentro de músicos de diferentes partes de la región Caribe. Otros nombres con los que también se identificó esta agrupación fueron Los Hermanos Lara, Toño Fernández y su Conjunto, Antonio Fernández y Los Gaiteros de San Jacinto, Antonio Fernández y sus gaiteros o Antonio Fernández y sus Folkloricos Internacionales. En el año 1985 aparece el grupo Hermanos Lara de San Jacinto como conjunto ganador del Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene. (Revista 5º Festival Nacional de gaital Ovejas-Sucre, 1989).

<sup>119</sup> Por teatralización entiendo la puesta en escena de diferentes expresiones sonoras y corporales “autóctonas” de todo territorio nacional. Para el caso colombiano, esta forma particular de representar en teatros y escenarios diferentes danzas y músicas tradicionales, tuvo desde sus inicios en el siglo XX, marcadas influencias folklóricas que, por un lado, celebraban el mestizaje, y por otro, segmentaban estas expresiones por medio del fenotipo: blancas, indígenas y negras (Birenbaum, 2019).

<sup>120</sup> Una constante estructural de la música de gaita larga es que el inicio de las realizaciones sea presentado por el intérprete de la gaita hembra seguido de la gaita macho y la maraca, siendo el intérprete de la gaita hembra quien expone inicialmente la melodía y propone la velocidad en que inicia la interpretación; luego ingresan los tambores -llamador y tambor- para estabilizar o ajustar dicha velocidad, y si es el caso, finalmente realiza la aparición la voz del/la cantante; una sección posterior se estructura a partir de los desarrollos rítmicos y melódicos de los modelos, a través de las variaciones e improvisaciones, también las repeticiones que estructuran la bozá, esta última puede entenderse como una sección de dinámica suave que se interpreta entre el registro grave y medio de las gaitas. Generalmente esta sección es acompañada por el tambor desde la realización constante de una estructura rítmica -modelo- con pocas variaciones. En el desarrollo de un tema también puede intervenir la voz con las estrofas y coros. El cierre de cualquier realización generalmente es acordado entre todos los intérpretes a través de códigos sonoros más o menos preestablecidos - puede ser una simple disminución del volumen sonoro, la conjunción de sonidos al final de una frase o, en algunos casos, una fórmula cadencial-, pero, una vez más, esto sucede bajo el liderazgo del gaitero.

banda, vallenato, caña de millo y bullerengue, en temas como La Maestranza<sup>121</sup>, Perdí las abarcas, El pez y el avión, Josefa Matía, Marucha, Regalo a los vallenatos, 16 de agosto, El amor amor, por nombrar solo algunos<sup>122</sup>. La mayoría de estos temas se grabaron incluyendo instrumentos como el bajo, acordeón, clarinetes, platillos, campanas, timbales, trompetas y saxofones, entre otros; además, se incorporaron temas que no hacían parte del repertorio tradicional de la música de gaita larga, con algunas letras y nuevas denominaciones<sup>123</sup>. En algunos casos esto se logró a través de procesos de postproducción que incluían la elaboración e inserción de arreglos musicales orquestados y la edición de las estructuras de los temas (Sarmiento, 2019).

En suma, el producto comercial final, que incluyó el conjunto de gaitas y tambores como instrumentos principales, fue enriquecido con sonoridades de otras músicas que circulaban no solo en el Caribe colombiano sino también en el gran Caribe. En el contexto local, este fenómeno influenció la música tradicional de gaita larga tanto desde la tímbrica – nivel instrumental y sonoro- como desde las estructuras formales -melódicas y/o armónicas, tonales o funcionales-, colocándola en un contexto sonoro modernizante<sup>124</sup>. En palabras de Nieves, se trató del “papel determinante de las mediaciones ejercidas por

---

<sup>121</sup> Sarmiento referencia el tema la Maestranza como un tema del repertorio de caña de millo (2019: 59).

<sup>122</sup> Este tipo de fertilizaciones también se perciben en grabaciones de otros grupos como Perdí las abarcas, interpretada por Andrés Landero y su conjunto (1969), La Clavada, interpretada por la Cumbia Moderna de Soledad (Costeño ELDZ-20783, 1979) y La Charanga o La Avianca, interpretadas por Sixto Silgado y los gaiteros de Punta Brava (2006), entre muchos otros.

<sup>123</sup> Como son-cumbia, merengue-cumbia, parranda- cumbia o cumbión-puya (Sarmiento, 2019: 102).

<sup>124</sup> Llama la atención que el grupo Los Gaiteros de San Jacinto solo realizaron presentaciones en el formato tradicional, es decir con las gaitas macho y hembra, el tambor, la tambora y el llamador (Sarmiento, 2019).

la aparición y consolidación de la industria discográfica y por la masificación de la radio”

(Nieves, 2008: 71)<sup>125</sup>.

Otro ejemplo que ilustra estas fertilizaciones puede evidenciarse en el disco de Manuel Silvestre Julio y su Conjunto de Gaitas, grabado por Discos fuentes en Cartagena -1953-<sup>126</sup> (Sarmiento, 2019). En este disco aparece el tema Agua salá, que, aunque no tiene letra, su línea melódica presenta contornos muy similares al tema La Tabaquera, grabado por Antolín Lenés y su Orquesta con Discos Zeida (DZ.4650 03138-A)<sup>127</sup>. Aunque actualmente se desconoce si la fecha de grabación del disco de Lenés y su Orquesta fue posterior al disco de Silvestre Julio, sí se puede afirmar que la interpretación de ambas melodías en formatos diferentes –de gaita larga y de orquesta- muestra claramente los intercambios entre estas músicas.

---

<sup>125</sup> Ochoa F. realiza un análisis sobre ciertas similitudes melódicas o rítmicas entre los repertorios de la música gaita larga y las músicas populares masivas del caribe colombiano (2013:89-94). En la misma línea, Convers y Ochoa J. S. plantean que “las semejanzas, similitudes, relaciones y parentescos son evidentes y se dan en todas las direcciones” (2007: 41). Adicionalmente, a través del análisis de algunas estructuras armónicas y melódicas los mismos autores también detectan elementos comunes entre los repertorios de músicas populares masivas y músicas populares tradicionales (Convers y Ochoa J. S., 2007), dejando claro que las estructuras armónicas o escalísticas presentes en la música de gaita larga pueden funcionar según varios contextos – modales o funcionales-

<sup>126</sup> Según Bermúdez, este disco fue excluido del catálogo de la compañía Discos Fuentes (Bermúdez, 2006a).

<sup>127</sup> Manuel Silvestre Julio y su Conjunto de Gaitas. Discos fuentes; F004, 1953 –En línea: acceso en 3 marzo del 2020- <https://www.youtube.com/watch?v=LG8V-nm0dyQ>.



*Ilustración 8. Agua Salá (fragmento) interpretada por Silvestre Julio en 1953. La línea melódica está estructurada con un modelo muy similar al del reconocido tema La Tabaguera interpretado por la Orquesta de Lenes. Este tipo de realizaciones muestran las fertilizaciones cruzadas entre diferentes géneros musicales, en este caso entre músicas populares tradicionales de gaita larga y las músicas populares masivas. Transcripción Álvaro Ortega.*

Además de las fertilizaciones cruzadas ya mencionadas, la consolidación del grupo Los Gaiteros de San Jacinto y sus interpretaciones como producto comercial ilustran claramente el proceso mediante el cual se identificaban artistas locales hasta posicionarlos en el mercado masivo como referentes musicales. En palabras de Cotrell:

Tales grabaciones de la música popular funcionaban un poco de la misma manera que las decisiones por la música pop occidental, en el sentido en que el proceso identificaba y contribuía a la creación de “stars”, con la esperanza de que el reconocimiento generalizado de estos nombres pueda transformarse en un suceso comercial y en beneficios crecientes (Cotrell, 2010: 15-16)<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> “Such recordings of popular music operated in much the same as decision making for Western pop music, in that process both identified and contributed to the creation of stars names, in the widespread recognition of such names could be converted into comercial succes and increased profits” (Cotrell, 2010: 15-16), traducción mía.



Otro aspecto importante es que en el marco de esta modernidad que he venido enunciando en las producciones musicales, la teatralización de las músicas populares tradicionales colombianas generada por los hermanos Zapata Olivella<sup>129</sup> también tendría incidencia directa en la forma como se planteó el discurso étnico imperante para época: así lo demuestran algunas producciones fonográficas de los Gaiteros de San Jacinto que hacen énfasis únicamente en la influencia indígena en la música de gaita larga. Tal como lo muestra el trabajo de Sarmiento, durante su proceso de conformación, esta agrupación también realizó algunas grabaciones en sus giras por Europa con la casa disquera Discos Vogue (Sarmiento, 2019). Un análisis atento a la iconografía de una de estas grabaciones realizada en Francia en el año 1956 da cuenta del enfoque que, de lo indígena, se ofrecía con la música folklórica colombiana. El disco se titula *Flûte Indienne de Colombie* –Flauta indígena colombiana- y fue grabada por algunos músicos que posteriormente conformaron el grupo los Gaiteros de San Jacinto<sup>130</sup>. La carátula y el título del disco evocan claramente la relación de esta música con lo indígena<sup>131</sup>, desatendiendo el aporte afro en ella.

---

<sup>129</sup> Durante los años 50, los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella conformaron el grupo de Danzas Folclóricas Colombianas con músicos de diferentes partes de la región del Caribe y del Pacífico colombiano (Soplaviento, Cartagena, La Paz, Tadó, Quibdó, Buenaventura y Guapi). Con esta agrupación realizaron la primera gira nacional en 1954 y la primera internacional desde 1956 hasta 1958. En su nómina contaban con algunos integrantes como José Lara, Juan Lara y Toño Fernández, quienes posteriormente conformaron el Grupo de los Gaiteros de San Jacinto (Zapata O., 2020).

<sup>130</sup> Según Zapata Olivella se trató de Mañe, Toño y José Lara.

<sup>131</sup> *Flûte Indienne de Colombie*. Orquesta popular colombiana. Discos Vogue-Francia 1956 CLVLX 548: - En línea: acceso en 20 diciembre 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=apWZfHsHV3A>



*Ilustración 9. Carátula del disco Flûte Indienne de Colombie. Orquesta Popular Colombiana, grabado en París por Discos Vogue. Este hace parte de Collection Loisirs donde también aparece el disco Rythmes et chants de Colombie. Los diferentes tracks del disco Orquesta Popular Colombiana contiene repertorios propios de la música de gaita larga, caña de millo y otras músicas utilizadas por el grupo de Danzas Folclóricas Colombianas de Delia Zapata Olivella. De hecho, algunas melodías propias de músicas del Pacífico colombiano o de otras músicas del Caribe fueron adaptados a las gaitas largas, lo que da cuenta de la capacidad técnica y de escucha atenta del intérprete. Fuente: Discos Vogue.*

En este disco se incluyen abozos, pasillos, contradanzas, gaitas, porros, fandangos, entre otros géneros, pero en su mayoría son interpretados en la gaita larga, lo que pone en evidencia la escucha activa, la capacidad de memorización, la versatilidad interpretativa y el conocimiento profundo de los registros y recursos técnicos del gaitero y de los intérpretes: entre los integrantes del grupo de Danzas Folclóricas Colombianas dirigido por los Zapata Olivella también se encontraban intérpretes de acordeón, caña de millo y música de gaitas (Bermúdez, 2006a:7) .

Así, junto con la circulación masiva de la música de gaita larga a través del grupo Los Gaiteros de San Jacinto<sup>132</sup>, esta teatralización generada previamente desde el grupo de

<sup>132</sup> Además de las numerosas producciones discográficas de Los Gaiteros de San Jacinto entre las décadas de 50 al 80, así como la influencia que tuvieron estas producciones en la inclusión de elementos estéticos modernizantes, la misma agrupación, pero con otros integrantes, grabó posteriormente otros discos: Homenaje a los Gaiteros – MTM- 2001; Auténticos Gaiteros de San Jacinto. 2004, Gaiteros de San Jacinto IV generación: Tributo a los hermanos Lara 2005, Gaitas y Tambores de San Jacinto: Tengo amores con la gaita. La Distritofónica. 2005, Un fuego de sangre pura. Smithsonian Folkways records, 2006 y Gaiteros de San Jacinto. Así tocan Los Indios. Llorona Records, 2012, entre otros.

Danzas Folclóricas Colombianas, se hizo énfasis en la influencia indígena en esta música, dejando de lado la influencia afro; también se comenzó a asociar, en el imaginario nacional, a San Jacinto como único lugar geográfico donde se practicaba la música de gaita larga (Muñoz y Rendón, 1993: 41).

### 3.2.1 El canon gaitero

Como lo afirma Sarmiento (2019), la industria musical nacional, dominada en los años 1950 y 1960 por Discos Fuentes y la CBS, centró gran parte de la producción discográfica de música de gaita larga en el grupo Los Gaiteros de San Jacinto. Como ya lo mencioné, generada durante más de 20 años, la comercialización de la extensa producción discográfica de este grupo, así como la grabación de otros no tan comerciales, favoreció varios fenómenos: por un lado, su reconocimiento y masificación la impulsaron del ámbito local al nacional; por otro, la acercaron a otros géneros favoreciendo una fertilización con otras músicas del Caribe colombiano y del gran Caribe, todo esto en un contexto que hizo énfasis en su ascendencia indígena.

Sin querer minimizar el aporte trascendental a la música de gaita larga por parte de Los Gaiteros de San Jacinto, es importante reconocer también que esta hegemonía puso énfasis en la difusión del llamado “estilo indígena” (Convers y Ochoa J. S., 2007); no

obstante, habría que precisar que esto favoreció la instauración de un canon<sup>133</sup> centrado en este estilo interpretativo específico, más que en el estilo indígena como tal.

Este canon sonoro y estilístico fue trascendental para la música de gaita larga, ya que se instauraron ciertas pautas estéticas características de esta música, y concretamente de algunos intérpretes. Esto resuena con las ideas planteadas por Cotrell, en el sentido en que la grabación y circulación de músicas tradicionales por medio de discos genera influencias aculturativas, sobre todo en las formas de aprendizaje y en los repertorios: “la creación de un canon musical grabado, y su difusión por las casas disqueras correspondientes” influyen repertorios y estilos interpretativos específicos (Cotrell, 2010: 11-12)<sup>134</sup>. Este planteamiento se ilustra fácilmente a través de la estandarización metronométrica, la delimitación estructural - inicios y finales de los temas musicales- y la delimitación temporal -duración total de los temas-, presentes en las producciones de los Gaiteros de San Jacinto (Sarmiento, 2019:111). Estas características no solamente son perceptibles en la gran mayoría de la discografía de este grupo, también en las

---

<sup>133</sup> Entiendo el canon como la construcción de pautas estéticas que convierten los rasgos puntuales de una forma cultural expresiva en características definitorias, asumiendo que estos rasgos son los aspectos principales de la misma; el canon excluye implícitamente otras formas expresivas semejantes que no se ajustan a esta caracterización. Para el caso de la música de gaita larga, es claro que ciertos repertorios, técnicas y estilos interpretativos -idiolecto-, se imponen más que otros gracias a varios fenómenos: la circulación a través de los medios masivos -mediaciones- o la imposición de ciertas pautas en los festivales. Paradójicamente, el caso de las mediaciones creó una relación de oposición con ciertas tendencias restrictivas de tradición que los folkloristas impusieron a través de los festivales, creando ritmos específicos sin posibilidades de transformación o variación por parte de los intérpretes o de la influencia de otras músicas.

<sup>134</sup> [...] “but also that the creation of a recorded musical canon, and its dissemination by the recording companies concerned, might be leading to the increased influence of particular repertoires or styles, a development that can of course be noted in many others contexts...” (Cotrell, 2010: 12).

producciones de grupos como el de Silvestre Julio y su conjunto de gaitas (1953), Los Padilla (1966) o El conjunto Maravilla (1966)<sup>135</sup>.

También es importante tener en cuenta que, en mayor medida, fue la circulación de las producciones discográficas de los Gaiteros de San Jacinto la que influenció la sonoridad y el estilo de futuras grabaciones en el ámbito gaitero. Así, en muchas producciones discográficas posteriores – a partir de la década de los 80 aproximadamente-, instrumentos como el bajo enmarcaron las interpretaciones de diferentes gaiteros y grupos en contextos tonales o armónicos, tal como también lo hicieron trompetas, clarinetes, saxofones o instrumentos de cuerda como la guitarra frente a la afinación de las gaitas largas<sup>136</sup>; este tipo de arreglos se convirtieron en algo frecuente: ver por ejemplo *Juancho Sierra y sus Gaiteros -Chelito Records-* (1984), *Acompañado de gaita-* con los grupos Son Vilut, Tumbalí, Diosas de la Gaita y Trapiche de Colomboy (1997), también las diferentes producciones del grupo Los de la Vereda *-Por el Camino de nuestras Raíces* (1995), *Gaitas y cumbias. El sonido Universal* (2001), *Pa'los muerto* (2004), *20 años 20 éxitos* (2008), *Recuerdos* (2016)-, *A ritmo Corinche* de la Facultad de Economía de la Universidad de Cartagena *-Estudios Felito-*(1986)<sup>137</sup>-, *Juglares de Sabanas -Fundación*

---

<sup>135</sup> <https://www.youtube.com/user/sonidosenraizados>

<sup>136</sup> No se puede descartar la idea de que las gaitas utilizadas en algunas de estas producciones también tuvieran alguna influencia tonal, es decir, que presentaran modificaciones en su forma tradicional de fabricación.

<sup>137</sup> Este grupo estuvo integrado en sus inicios por los hermanos Wilmer y Rafael Arias, Luchito Gonzáles y Eliecer Ríos, quienes hicieron parte de procesos formativos de algunos gaiteros y tamboreros en universidades y de Cartagena. Más adelante se abordará este tema en detalle.

Fides- (1992); también las producciones de grupos como Son Cartagena – Codiscos, Discos Zeida- (1987), Tagamachuirá (s.f), Kaoba<sup>138</sup>, entre muchos otros.

La influencia de este canon trasciende hasta la incorporación de otros instrumentos de percusión al formato conformado por dos gaitas largas -hembra y macho-, llamador y tambor. En efecto, como lo ratifican los trabajos de Muñoz y Rendón (1993); Convers y Ochoa J.S., (2007); F. Ochoa (2013) y Sarmiento (2019), la incorporación de la tambora al formato de gaitas en la segunda mitad del siglo XX fue realizada por Catalino Parra “Cato”, músico y cantante del grupo Los Gaiteros de San Jacinto<sup>139</sup>. Nacido en Soplaviento-Bolívar, Cato interpretó por primera vez la tambora en este formato en una fiesta en Bogotá, por influencia de Manuel Zapata Olivella (Montes de Oca, M. 2006), pero solo hasta 1965 lo realizaría en la primera grabación del grupo con la CBS, como un elemento estético (Convers y Ochoa J. S., 2007: 43; Sarmiento, 2019: 72). A mediados de la década de los 80, la tambora sería anexada como un instrumento “tradicional” en las tarimas de los festivales: el Festival de Ovejas, por ejemplo, descalificaba a los grupos que no la utilizaran en tarima, aún a pesar de la resistencia de “los maestros más viejos” (Muñoz y

---

<sup>138</sup> Este grupo contó con la participación de Mayté Montero e interpretaba música de gaita larga y estilo sonero. El estilo sonero fue muy popular en Cartagena durante la década de los 80 y los 90; se caracterizaba por contar con un formato instrumental más cercano a las orquestas: incluía instrumentos como el bajo, instrumentos de viento -incluyendo la gaita larga-, la voz y en algunos casos guitarra y/o teclado. Se resaltan en este disco temas como La Candelilla y Julio abre el ojo. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=1sQKMqNZlrw>

<sup>139</sup> Además de atribuírsele la inclusión de los modelos rítmicos utilizados por la tambora en la música de gaita larga, a “Cato” se le reconoce la incorporación de repertorios y músicas propias de bailes cantaos propios de la región del Canal del Dique a la música de gaita larga: El Morrocoyo, Anita, La cucurraca y El mundo al revés, Pambelé, Verdá que soy negro, Manuelito Barrios, Contigo me voy mi negra, La Concepción, entre otros. La voz de Cato aparece en gran parte de la producción discográfica del grupo LGSJ, imprimiéndole un estilo característico.

Rendón, 1993: 46); no obstante, fueron muchos los grupos que durante la década de los 80, aún no la habrían incorporado (Ochoa, F. 2013: 45).

Tal como lo entiendo, la investigación realizada por George List en compañía de los hermanos Zapata Olivella también tendría incidencia en el canon. El hecho de que, consciente o inconscientemente, en su trabajo investigativo List haya puesto énfasis en un grupo específico<sup>140</sup>, propició indirectamente la invisibilización de la gran riqueza expresiva que exhibían muchos otros intérpretes y grupos de música de gaita larga en toda la región Caribe. Esto condujo a anclar en el imaginario cultural local y del país, una única sonoridad y un solo estilo interpretativo basado en un campo restringido de repertorios y formas interpretativas.

Sin querer desconocer la calidad interpretativa y musicalidad de los integrantes del grupo Los Gaiteros de San Jacinto – y sus linajes-, así como la importancia que suscitó esta agrupación para la revitalización de la práctica musical gaitera, es importante tener presente que la atención puesta en este único grupo condujo a eclipsar otros músicos y sus estilos como Silvestre Julio, Juan del Toro, Victorio Cassiani, “Ataole”<sup>141</sup>, Alberto Hernández, Manuel y Cayetano Hernández, Medardo Padilla, Félix Santiago Chiquillo, Fernando Séptimo Mosquera, Pedro Alcázar, Carmelo Cortés, Encarnación Tovar, Pablo Berrío, Jesús

---

<sup>140</sup> Como ya lo sugerí, al revisar el enfoque, los resultados y la gran cantidad de material que generó el riguroso trabajo de este investigador norteamericano en la región Caribe colombiana, se percibe la presencia de varias agrupaciones de este tipo en otros lugares de la región - Islas del Rosario, Cartagena y Evitar-; desafortunadamente en su afán por encontrar esencialismos en estas músicas, así como por la influencia de Delia y Manuel Zapata Olivella, List prefirió no darles relevancia tomando como único objeto de estudio las producciones de Toño, los hermanos Lara o Catalino Parra.

<sup>141</sup> En las múltiples entrevistas que realicé en Cartagena, varias personas mencionaron este apodo para referirse a un “virtuoso tamborero palenquero”; desafortunadamente ninguno de los entrevistados supo darme su nombre completo.

María Sayas, Manuel Zúñiga, Miguel Zúñiga y Sixto Silgado, entre muchos otros. Aunque muchos de ellos poseían cualidades interpretativas excepcionales que incluían la interpretación de músicas como el vallenato – por ejemplo, Encarnación Tovar “El Diablo” fue cajero y ganador de algunos concursos de este género musical (Entrevista personal con Braulio Tovar, 2020)-, solo serían reconocidos en los ámbitos locales, o parcialmente en el ámbito nacional. A excepción de Silvestre Julio y Pablo Berrio, gaiteros con cierto reconocimiento en la región Caribe, o más recientemente Paulino Salgado “Batata” en el ámbito regional, nacional e internacional, es probable que la escasa trascendencia de estos músicos en la escena gaitera se debió a que todos ellos interpretaban de manera prolífica la música de gaita larga en contextos rurales o no comerciales<sup>142</sup>.

### 3.2.2 Otras grabaciones

El disco *Negro folk. Music of África and América* publicado por Folkways en 1951, reseñado por primera vez por Sarmiento (2019), consta de dos discos editados por el antropólogo y folklorista estadounidense Harold Courlander. Junto con las grabaciones de Tyler y Moser (1960-1961) y List (de 1964 a 1970), conforman las primeras grabaciones de música de gaita larga con un objetivo más investigativo que comercial.

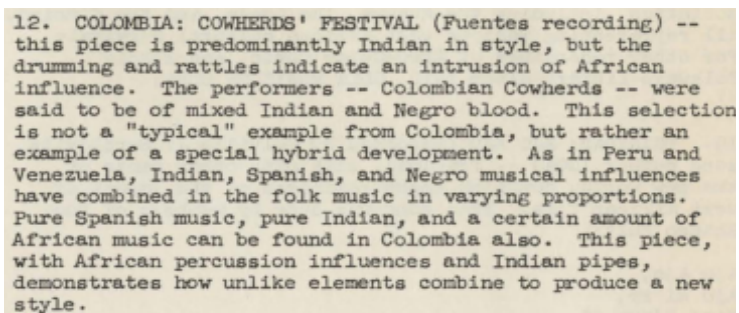
Sobre el trabajo de Courlander llama la atención el énfasis que de la herencia africana se realiza a través del título y el contenido del disco. Aunque este disco es una recopilación de músicas de países africanos y americanos con presencia afrodescendiente, en la

---

<sup>142</sup> Es común que, en la cultura gaitera, muchos de ellos sean categorizados como interpretes del “estilo negro” debido su color de piel.



descripción del corte Colombia, Cowherds' Festival aparece la palabra *style* – en español estilo-, asociada a *Indian* –que hace clara referencia a lo indígena-. Esto conduce a suponer que probablemente ésta es la primera referencia al “estilo” en la música de gaita larga, y en este caso específico está asociado al indígena; situación que no es de extrañar tomando en cuenta el momento por el que pasaba la investigación musical<sup>143</sup>. Pero, más adelante, esta reseña también da cuenta de “una intrusión de la influencia africana”<sup>144</sup> y, en suma, del desarrollo híbrido de esta expresión musical en Colombia: “*mixed Indian and Negro blood*”<sup>145</sup> (En Sarmiento, 2019: 38). Según la forma y terminología usada en esta descripción, no es extraño que haya sido escrita por un antropólogo, ya que esta disciplina ha tenido una cercanía histórica con la etnología y el estudio comparativo de los grupos humanos, con acercamientos específicos a conceptos como raza y etnia.



12. COLOMBIA: COWHERDS' FESTIVAL (Fuentes recording) -- this piece is predominantly Indian in style, but the drumming and rattles indicate an intrusion of African influence. The performers -- Colombian Cowherds -- were said to be of mixed Indian and Negro blood. This selection is not a "typical" example from Colombia, but rather an example of a special hybrid development. As in Peru and Venezuela, Indian, Spanish, and Negro musical influences have combined in the folk music in varying proportions. Pure Spanish music, pure Indian, and a certain amount of African music can be found in Colombia also. This piece, with African percussion influences and Indian pipes, demonstrates how unlike elements combine to produce a new style.

Ilustración 2. Reseña del track 12 Colombia, Cowherds' Festival que aparece en el disco *Negro folk. Music of África and América* publicado por Folkways en 1951. No deja de llamar la atención que en el nombre del track aparezca la palabra Festival teniendo en cuenta que para la época los festivales aún no se consolidaban en el país como plataformas de expresión cultural. Fuente: Folkways (En, Sarmiento, 2019: 38).

<sup>143</sup> Tanto el disco de Courlander, las grabaciones de Tyler y Moser, el disco de Los Gaiteros de San Jacinto grabado en Francia como las grabaciones de George List hacen parte de un fenómeno muy común desde los inicios del siglo XX, denominado por Stephen Cotrell como “relación entre musicología comparada y capitalismo del audio”, en el cual se presentó una creciente necesidad de registrar múltiples tradiciones musicales, sobre todo indígenas, en diferentes partes del mundo con fines comerciales (Cotrell, 2010: 8-10).

<sup>144</sup> [...] “but the drumming and rattles indicate an intrusion of African influence” (En Sarmiento, 2019: 38), traducción mía.

<sup>145</sup> Traducción al español: “Mezcla de sangre indígena y negra”.

Por su parte, los registros sonoros capturados durante catorce meses -1960 y 1961- por B. Moser y D. Tyler, hicieron parte de una colección etnográfica para el Museo Británico y fueron publicados en 1972 por la *British Institute of Recorded Sound* bajo el título *The Music of some indian tribes of Colombia*<sup>146</sup> (Moser y Tyler, 1963). Las grabaciones realizadas en la Sierra Nevada de Santa Marta ratifican la utilización de flautas pareadas - *kuisis*- entre los Kogi <sup>147</sup>.

Un disco que vale la pena reseñar, por la forma en que ilustra la transmisión oral y aural en la cultura gaitera, es el trabajo discográfico *Juglares de Sabana*, realizado por los hermanos Wilmer y Rafael Arias en la zona occidental de los Montes de María. Este trabajo es el resultado de un proceso de formación de escuelas de gaita, danza y teatro, en municipios como Ovejas, San Onofre, Morroa, San Andrés de Sotavento y Sincelejo; aunque posteriormente se anexaron otros municipios como Carmen de Bolívar, Galeras, Sincé, Tolú Viejo y Corozal (entrevista personal Wilmer Arias, diciembre del 2020). Este proceso, iniciado en 1988, contó con el apoyo de la Fundación para la Investigación y el Desarrollo de Sucre -FIDES- y la *Inter-American Foundation* -IAF-.

Instructores como Fernando Séptimo Mosquera, Javier Cabrera, los hermanos Arias y Honorio Posada Puerta, compartieron sus saberes mientras eran apoyados por monitores

---

<sup>146</sup> <https://www.nts.live/editorial/british-library-sound-archive-anglo-colombian>

<sup>147</sup> Aunque estos hallazgos ya habrían sido publicados por Gerardo Reichel- Dolmatoff (1953), estas son las primeras grabaciones conocidas de estos instrumentos.

en los lugares específicos. La grabación del disco se realizó en 1991 en el estudio Felito Records, de Barranquilla. En los diez cortes pueden percibirse diferentes músicas, como baile canta'ó, gaitas y caña de millo, todos con la presencia del bajo<sup>148</sup> como elemento modernizante. Entre los intérpretes de este disco se encontraban músicos reconocidos en el ámbito gaitero, cañamillero y bullerengüero: Fernando Séptimo Mosquera, Marcelino Vertel, Pedro Alcázar y el grupo Me voy con el gusto, Edwin Díaz, Celia Estremor, Rafael Arias, Wilmer Arias, Javier Cabrera y Rusbel Mesa. La descripción que acompaña la contra carátula hace referencia a la herencia triétnica de todas estas músicas.

El proceso formativo de este proyecto generó que, durante la década de los 90, en lugares como San Andrés de Sotavento se creara una escuela de gaiteros y tamboleros; mientras en otros lugares como San Onofre, se fortaleció de manera exponencial la presencia de grupos de gaita larga.

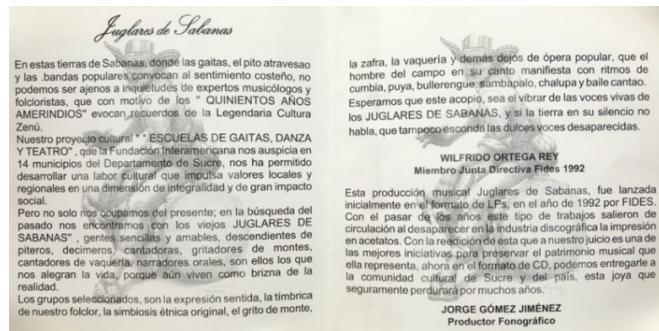


Ilustración 11. Contra carátula y texto que acompañó el disco compacto *Juglars de Sabana*, de los hermanos Arias. Originalmente este disco fue editado en formato de acetato, pero debido al declive de la impresión de este formato, fue reeditado en el 2011 en formato de Cd por Jorge Gómez Jiménez. En el texto se percibe cómo el enfoque triétnico y la influencia del paradigma folklórico se articulan a los relatos de diferentes expresiones sonoras del Caribe Colombiano.

<sup>148</sup> Según Wilmer, la inclusión del bajo en la producción discográfica contó con el consenso de todos los participantes. El bajista fue Fredy Mejía, quien para la época integraba el grupo Los Corraleros de Majagual. Los cantadores, gaiteros, cañamilleros y tamboleros habían realizado, previo a la grabación y junto a este bajista, presentaciones en las Fiestas de 20 de enero en Sincelajo o los Carnavales de Corozal.

### 3.2.3 La música de gaita larga en los contextos de la “world music”

Durante la segunda mitad del siglo XX, concretamente a partir de la década de los 70, las influencias de las músicas afrocaribeñas, sobre todo afrocubanas y afroantillanas continuaron permeando las músicas del gran Caribe. En Colombia, el protagonismo de lo afro pudo hacerse más visible en trabajos como el de Petrona Martínez o Sonia Bazanta Vides.

Sonia, quien fue durante años anteriores cantante en el grupo de Delia Zapata Olivella, comenzó a desarrollar su carrera artística como solista en el año 1972 bajo el nombre de Totó La Momposina y sus Tambores, junto a Marco Vinicio Oyaga -su hijo-, Gilberto Martínez y Julio Rentería, estos últimos también bailarines del grupo de Zapata Olivella. En 1975 se unió a este grupo Paulino Salgado “Batata”. Este tambolero nacido en San Basilio de Palenque en 1927, también había trasegado anteriormente con el grupo de Zapata Olivella en los Carnavales de Barranquilla (entrevista personal Marco Vinicio Oyaga, junio 2020).

La primera grabación discográfica de Totó la Momposina y sus Tambores se tituló *Colombie* (1982), y se realizó entre Colombia y Francia. En este disco Totó interpreta música del canal del Dique –tamboras, berroches y guachernas- e incorpora los cantos de bullerengue, influenciados por la cantadora Estefanía Caicedo (entrevista personal Marco Vinicio Oyaga, junio 2020). Solo hasta 1992, con su segundo trabajo discográfico denominado *La Candela Viva*, la agrupación comienza a incluir música de gaita larga en sus repertorios; esta influencia sería determinante en sus futuros trabajos discográficos –*Carmelina* (1999),

*Pacantó* (2001), *La Bodega* (2008) y *El Asunto* (2014)-<sup>149</sup>. Gaiteros y tamboleros cartageneros, sanjuaneros, palenqueros y de otros lugares del Caribe colombiano confluyeron en este grupo con proyección internacional, donde también se incluyó un concepto de percusión con influencias africanas<sup>150</sup>, dando como resultado un sonido característico. Varias de estas producciones discográficas serían grabadas en Europa, y estarían circunscritas a una proliferación de las músicas afro a nivel mundial, en el marco del desarrollo de la categoría *world music*, que para las décadas de los 80 y los 90 comenzarían a ganar terreno a nivel mundial (Cotrell, 2010; Barnat, 2015, Ochoa, A., 2003b).

Hacia finales de los 90, la reaparición de Petrona Martínez bajo la dirección del músico<sup>151</sup>, mánager y productor Rafael Ramos quien había trabajado con Totó anteriormente, daría impulso a músicas identificadas como afro dentro de la nación colombiana. Además de música de bullerengue, Petrona incluyó música de gaita larga en *Bonito que Canta* (2002) y *Mi tambolero* (2003). Los intérpretes fueron, una vez más, músicos cartageneros y de la zona cercana a San Basilio de Palenque: tamboleros como Arnold Aguilar (alumno de Encarnación Tovar “El Diablo”) y Álvaro Llerena (hijo de Petrona) de Palenquito, caserío

---

<sup>149</sup> <https://www.totolamomposina.com/biography/?lang=es>

<sup>150</sup> Por ejemplo, se incluyeron dos tambores con diferentes afinaciones tanto en el performance en vivo como en las grabaciones; se buscó riqueza de timbres percusivos, algo similar al efecto que se obtiene con los ensambles de percusiones de algunos lugares de África.

<sup>151</sup> Petrona grabó, en 1998, el disco *Le Bullengue -El Bullerengue-* con el sello francés Ocora records.

cercano a San Basilio de Palenque, así como el gaitero cartagenero Stanly Montero; todos ellos conocedores de repertorios propios de músicas como el bullerengue y la gaita.

En la primera década del siglo XXI, trabajos discográficos como “*Sayas. Tradición negra en la gaita*” (Sonidos Enraizados, 2003)<sup>152</sup>, “*Gaita negra. Paíto y los gaiteros de Punta Brava*” (Sonidos Enraizados, 2007)<sup>153</sup>, en su momento serían valorados en el ámbito nacional como expresiones de lo “negro”, categoría que si bien hizo énfasis en el “color de piel” de estos gaiteros, también reafirmó su lugar de procedencia como zona negra: ambos gaiteros nacieron y habitaron en la parte occidental de los Montes de María, Sayas en el corregimiento de Pita El Medio, cerca de Tolú, y “Paíto” en el corregimiento de Flamenco, cerca de María La Baja, ambos ubicados en el departamento de Bolívar.

A la misma categoría *world music* también pertenece la grabación del disco *Colombie. Sixto Silgado Paíto. Los Gaiteros de punta Brava*, realizada por Ocora Records (2012) gracias a la colaboración de la etnomusicóloga Natalia Parrado. En el texto que acompaña el disco, se reafirma que la música de gaita es “el resultado directo del reencuentro entre los tres pueblos mayoritarios de Colombia (blancos, negros e indígenas)”<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> <https://www.sonidosenraizados.com/album/sayas-tradicion-negra-en-la-gaita/>

<sup>153</sup> <https://www.sonidosenraizados.com/album/gaita-negra/> Invito al lector a profundizar en el canal de YouTube de la corporación Sonidos Enraizados, quienes fueron artífices en la producción de muchos de estos discos; en dicho canal también encontrará la integralidad de la producción discográfica de Los Gaiteros de San Jacinto, además de otras producciones como la de Los Padilla, Silvestre Julio, *Negro folk Music of África and América de la Folkways* y El Conjunto Maravilla de Palo Alto, entre otros. Link: <https://www.youtube.com/user/sonidosenraizados>

<sup>154</sup> <https://www.radiofrance.fr/les-editions/musique/colombie-sixto-silgado-paito>. Sitio Web consultado el 3 enero del 2018.

A forma de síntesis, una mirada a los trabajos de List (1983), Bermúdez (2006), Ochoa J. S (2018), Sarmiento (2019) demuestra que las músicas populares tradicionales, como la de gaita larga, gozaron de cierta aceptación en la región Caribe colombiana durante el siglo XX, tanto en ámbitos urbanos como rurales. La presencia de estas músicas durante la primera mitad del XX en la región Caribe, probablemente sería unos de los motivos que favoreció su acercamiento con la industria fonográfica. Las grabaciones de Courlander, Moser y Tyler, Discos Vogue, así como las grabaciones de campo de List, muestran un énfasis étnico -sobretudo indígena-, mientras que los de mayor circulación mediática local presentan fines más comerciales, donde la influencia afro tuvo mayor aceptación<sup>155</sup>. Así, a partir de la segunda mitad del XX, la música de gaita larga ostentó un cierto grado de circulación nacional a través de los medios masivos, sobre todo en formatos fonográficos como los discos de acetato. La industria discográfica fue enfocándose cada vez más en el ámbito comercial incluyendo en las grabaciones características modernizantes como instrumentos eléctricos, de percusión y de viento, a la vez que era influenciada por otras prácticas musicales del gran Caribe. De manera directa o indirecta, estas grabaciones enfocaron la atención hacia poblaciones, intérpretes y estilos específicos, relegando otros tantos al olvido.

Aunque seguía prevaleciendo la separación étnica de las músicas, se debe reconocer que hasta ese momento existía un vacío en la visibilización de la influencia del sujeto afro en

---

<sup>155</sup> Aunque la industria comercial se acercó a varios grupos que interpretaban música de gaita larga, llama la atención que en las caratulas de los discos de los Gaiteros de San Jacinto u otros grupos que grabaron durante la segunda mitad del siglo XX, no son frecuentes músicos con rasgos afro.

muchas de ellas. Solo con el surgimiento de la categoría *world music* se produjo una inserción de la música de gaita larga en los mercados internacionales, pero remarcando los aportes afro; varios trabajos discográficos pusieron énfasis en ello, dando preponderancia a su presencia en múltiples prácticas musicales del Caribe colombiano.

Por un lado, gracias a la amplia circulación local de la música de Los Gaiteros de San Jacinto a través de Lps y de la radio, la música de gaita larga siguió un cierto tipo de canon sonoro asociado al estilo específico de sus integrantes, en el que también intervienen otros instrumentos y conceptos estéticos que contrastan con los tradicionales; por otro lado, discos como el de la Folkways, Silvestre Julio y su conjunto de Gaitas, así como varios trabajos realizados en contextos de las *world music*, muestran una preferencia hacia sonoridades más austeras, es decir, en las que no se incluyen bajo, teclados, cuerdas u otros instrumentos de viento. Aún a pesar de esto, procesos de formación como el de los hermanos Arias, muestran cómo gracias a las posibilidades creativas y de transmisión oral y aural presentes tanto en contextos tradicionales como modernos, los gaiteros y tamboleros de diferentes lugares continuaron aprendiendo, apropiando, creando y diversificando sus formas estilísticas específicas.

Como veremos a continuación, mientras que en ciudades como Cartagena o Barranquilla esta música se producía y circulaba con fines comerciales, durante los años 80 la función central de esta música en contextos más apartados como San Onofre, se asoció a la



construcción de una identidad afro-sabanera, permitiendo que salieran a la luz más estilos e idiolectos específicos.

### 3.3 Interacciones locales y translocales

Como ya lo he mencionado, los músicos de gaita larga se han relacionado históricamente no solo con otras músicas, también entre ellos teniendo como escenario el amplio territorio denominado región Caribe. Con el tiempo, en toda esta región se ha presentado un alto grado de mestizaje como resultado de los intercambios históricos entre sujetos de diferentes procedencias. Con base en esto es normal que, en sus historias de vida, muchos gaiteros y tamboleros expresen encuentros en espacios comunes con músicos de múltiples lugares. Durante el siglo XX, paralelamente a los fenómenos de mediatización y masificación, estos espacios de intercambio también favorecieron que algunos estilos interpretativos específicos dejaran de estar confinados en un lugar o territorio reducido, para hacer parte de la cultura expresiva común de todos los gaiteros y tamboleros.

A continuación, a través de algunas entrevistas y datos etnográficos, pondré en evidencia algunos de esos relacionamientos. Con esto busco favorecer la hipótesis de que un núcleo de gaiteros y tamboleros continuó diseminándose por la región Caribe, favoreciendo fertilizaciones cruzadas y relacionamientos fluidos y dinámicos.

### 3.3.1 En Ovejas

Además de los hallazgos arqueológicos registrados hasta el momento<sup>156</sup>, existen otros trabajos etnográficos que ilustran de manera clara la presencia y los múltiples relacionamientos entre músicos por la región circundante a los Montes de María. Por ejemplo, la entrevista realizada en 1986 por Huertas Vergara a la ya centenaria María de los Reyes Contreras Tovar es bastante esclarecedora (Huertas V. En. Festival Nacional de Gaitas, 2009). En esta entrevista, la reconocida bailadora ovejera detalla un viaje hacia Cartagena a finales del siglo XIX. En 1884 su tío José Ángel Tovar “el mono Tovar”, reconocido gaitero ovejero que había aprendido a interpretar la gaita hembra de los “indios” que habitaban los corregimientos de La Ceiba, Chalán, Almagra y Vilú, acompañado de otros músicos y bailadores fue invitado por José María Pizarro a amenizar un evento en Cartagena. Frente a la Torre del reloj de esta ciudad, la comitiva interpretó “los viveos de entonces”<sup>157</sup>. La bailadora comenta como “los negros” cartageneros observaban extasiados a estos ovejeros que interpretaban la *chuana*<sup>158</sup>, que al parecer no era muy conocida en la ciudad ya que allí solo bailaban “con tamboras, el bullerengue, el mapalé, brincando y haciendo moniconguerías” (2009: 81). Esta entrevista también da cuenta de las formas interpretativas distintivas entre los indígenas: “Yo recuerdo todavía niña a uno [un indígena]

---

<sup>156</sup> Me refiero aquí al gaitero Cencenú encontrado entre Vilú y Almagra, cerca de Ovejas, departamento de Sucre, o del músico Sapo encontrado en el Caño Carate de San Marcos, entre los departamentos de Sucre y Córdoba (Huertas V., 1990). Al igual que en los hallazgos realizados por Reichel-Dolmatoff en la Sierra Nevada de Santa Marta, estos hallazgos muestran claramente la presencia de instrumentos, y por ende de intérpretes, que hacen parte de lo que hoy se denomina música de gaita larga.

<sup>157</sup> Según se entiende, los viveos eran las danzas propias de la época.

<sup>158</sup> *Chuana* es otra forma en que se denomina a la gaita larga. Federico Ochoa plantea que esta denominación proviene de los Zenúes, grupo que habitó los alrededores de los Montes de María, y las asocia con las “flautas cabeza de cera” (Ochoa, F. 2013). Unas flautas similares también son usadas por los Cuna -familia lingüística Chibcha-, pero las denominan *tolos* (List, 1994: 120; Convers y Ochoa J. S., 2007:33).

que tenía el cabello mocho a pico de oreja. La mata de pelo no le dejaba ver la cara, era el bambuquero, tocaba con palitos y palitiaba el porro” (2009: 81).

Al analizar la entrevista pueden detectarse varios puntos interesantes: por ejemplo, el término bambuquero se refiere al intérprete del instrumento que hoy se denomina llamador, que en algún momento también se comenzó a interpretar con las manos. Esto también es relevante ya que, más adelante, en la misma entrevista se menciona la manera como Francisco “Pacho” Llirene interpretaba el tambor, hoy denominado tambor Alegre: este tambolero popularizó su interpretación con las manos, lo cual no era común en Ovejas; aprendiéndola de “los negros de Macayepo y Aguacate”<sup>159</sup>, ya que anteriormente sólo se bailaba con gaitas largas -macho y hembra- y el bambuque, nombre que se le daba al llamador<sup>160</sup>. Así pues, la interacción entre sujetos de diferentes etnias se hace evidente, con sus correspondientes intercambios y fertilizaciones de ida y vuelta.

Es importante mencionar que, como se constata en todas las grabaciones de audio y video disponibles hasta ahora<sup>161</sup>, así como en otros trabajos (véase Lara Ramos, 2011: 42; Muñoz y Rendón, 1993: 64), durante las décadas de 1980 y 1990, en el festival de Ovejas era común que los conjuntos interpretaran la modalidad rítmica de merengue con el modelo rítmico

---

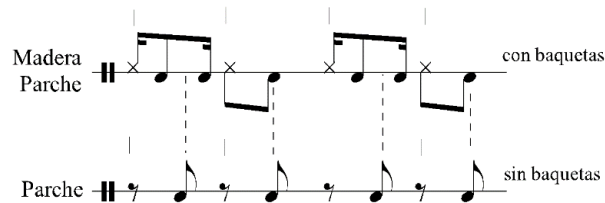
<sup>159</sup> Macayepo es un corregimiento perteneciente al Carmen de Bolívar, que se encuentra situado a unos 10 km del corregimiento de Aguacate, ubicado en San Onofre, Sucre.

<sup>160</sup> Como puede percibirse en los trabajos de Reichel-Dolmatoff y List, en la Sierra Nevada de Santa Marta, la forma interpretativa de la caja – con dos baquetas, como lo muestra la ilustración n°13- contrasta con la forma interpretativa del tambor de tipo africano que, sí cuenta con cuñas y cincho, pero es interpretado con las manos (Reichel-Dolmatoff, 1953; List, 1983).

<sup>161</sup> Link al canal de Hernando Muñoz “Nando Lumbalú”: <https://www.youtube.com/watch?v=d1ncugn7zil>

denominado “bambuquia’o” interpretado en el llamador pero con baquetas, dado que la tambora aún no se encontraba totalmente asimilada al conjunto (ver ilustración 12). Además, en el caso de la misma modalidad rítmica, el tambor que actualmente es denominado Alegre cumplía las funciones de marcación de un modelo rítmico que interactúa permanentemente con la improvisación.

El modelo rítmico bambuquia’o es interpretado en el llamador y se repite durante todo el performance de manera invariable:



*Ilustración 12. Modelo bambuquia’o -superior- y contramétrico – inferior- en el llamador; estos se interpretan en la modalidad rítmica de merengue. El modelo con llamador bambuquia’o aparece en varias grabaciones como el Sin Camisa y la Ceiba (1966), Culebra Cascabel y Dame la Mano Toño, temas que aparecen en el disco Hacha, machete y garabato, de Los Gaiteros de San Jacinto grabado por discos CBS en 1969, o La india realizadas por los Gaiteros de San Jacinto (1975); sin embargo, desde entonces este modelo continúa siendo utilizado por una gran cantidad de grupos, e interactúa paralelamente con el modelo contra métrico. Ambos modelos son asumidos como posibilidades interpretativas válidas entre los intérpretes, es decir, hacen parte de los acuerdos culturales entre los gaiteros y tamboleros*



*Ilustración 13. Intérprete atanquero de caja -tambor con sistema de tensión por cuerdas y aros, interpretado con baquetas-. List menciona que el mismo lugar también encontró un tambor interpretado con las manos. Fotografía tomada por George List en Atánquez, departamento de Bolívar, 1965. [George List Collection Photographs](#): Accession number 68-063-F*

Tal como en algunas grabaciones recientes, en ciertas grabaciones comerciales realizadas en los años 60, puede percibirse tanto el modelo bambuquia'ó con baquetas en el llamador, como un modelo rítmico de merengue en el tambor -alegre-, que se asemeja tímbricamente a la interpretación de un tambor con baquetas: este efecto se obtiene golpeando el tambor con los dedos en la parte más externa del parche<sup>162</sup>. Es probable que exista una relación entre esta forma de interpretación del tambor y el instrumento denominado caja en la Sierra Nevada de Santa Marta, que no tiene cuñas ni cincho y que es interpretado en los aires denominados chicotes y palomas (Durán y Ariantt, 1998; Bermúdez, 2006b; List, 1965: 68-063-F OT 12278).

La presencia simultánea de estas dos formas interpretativas - con baquetas y con las manos- en Ovejas, no implica que las mismas comunidades que habitaban la Sierra Nevada existieran en las zonas circundantes de Sucre; más bien, muestra la presencia de prácticas y formas interpretativas diferentes coexistiendo en una gran zona de influencia común, con cierta cercanía geográfica y con una intensa movilidad de los individuos por el territorio.

---

<sup>162</sup> Propongo al lector escuchar atentamente algunos cortes del disco *Gaitas y tambores* -Discos Fuentes, 1966-, interpretado por el grupo *Medardo Padilla y su Conjunto y Toño Fernández y sus sanjacinteros*: [https://www.youtube.com/watch?v=sn8\\_Hzv5AEE](https://www.youtube.com/watch?v=sn8_Hzv5AEE). El modelo bambuquia'ó en el llamador se percibe en temas como La Ceiba, El Sin Camisa, La Tigra y La Caoba.



*Ilustración 14. Encarnación Tovar “El Diablo” y Francisco Ramírez “Guardián” compartiendo en el Festival del Socorro. Este festival se realiza desde 1990 en la ciudad de Cartagena, departamento de Bolívar. Ambos tamboleros interpretan con las manos, el tambor de tipo africano con cuñas y cincho referenciado por List. Foto cortesía Ariel Ramos.*

Según lo dicho en párrafos anteriores, no es exagerado afirmar que, por lo menos en Ovejas, el tambor – Alegre-tuvo interacción con las gaitas entre finales del siglo XIX y principios del XX<sup>163</sup>. También se infiere que, tal como la conocemos hoy día, la música de gaita larga es dinámica y presenta cambios constantes en el *performance* y en sus estructuras sonoras. Tanto las formas “tradicionales” de interpretación de los modelos, las diferentes modalidades rítmicas -porro, gaita y merengue- como los roles instrumentales son construcciones que se materializan en el ámbito de una tradición oral/aural en constante cambio, que aún en la actualidad continúa fertilizándose. En este sentido, tal como lo afirmaron Gilroy o Miñana la tradición y modernidad son ideas interconectadas, fluidas y cambiantes (Gilroy, 2017: 274, 311; Miñana, 2000).

### 3.3.2 En San Onofre

<sup>163</sup> Tal como sucedió con la incorporación de la tambora gracias a los medios masivos durante el siglo XX, se trata de incorporaciones relativamente recientes.

En capítulos anteriores he mencionado que antes de la década de los 80 del siglo XX, ciertos contextos religiosos y sociales favorecieron que la reunión de músicos se concretara de manera espontánea. Este planteamiento puede verse reflejado en las celebraciones que se realizaron en San Onofre durante la segunda mitad del siglo XX.

En efecto, durante algunas visitas que realicé a esta zona entre el 2019 y el 2020, pude constatar que, previo a la década de 1980, este municipio fue lugar de reunión de gaiteros y bullerengueros de la región (San Basilio de Palenque, María la Baja, Palo Alto, Pajonal, Carmen de Bolívar, Libertad, Palacio, La Haya<sup>164</sup>, Cartagena, Sincelejo, entre otros). Estos encuentros fueron denominados “fiestas de chuana o currimbis”. Se trató de espacios festivos celebrados entre los meses de marzo y junio para agradecer al santo patrono -San Onofre- por la obtención de una buena cosecha. Esta celebración estuvo acompañada durante muchos años con la música y la danza de gaita larga y bullerengue, la venta de artesanías en madera y de algunas preparaciones gastronómicas propias del lugar.

Según Lina Marqueza Rodríguez, actual líder y gestora cultural sanonofrina, a partir del año 1983, con la llegada del sacerdote ovejero Laureano Ordozgoitia, se concretaron los Encuentros de intercambio cultural (entrevista personal a Lina Marqueza, 2020), con el fin de diluir la fuerte discriminación y segregación que padecía la población afro de San Onofre y sus alrededores.

---

<sup>164</sup> En una entrevista a Roberto Guzmán, este mencionó que el mismo José Lara afirmó haber aprendido a tocar el tambor con personas del corregimiento de La Haya, corregimiento de San Juan Nepomuceno (entrevista personal con Roberto Guzmán, junio de 2019).

Laureano<sup>165</sup> describe su experiencia de la siguiente manera:

Yo llego a San Onofre y, claro, ahí viene un primer choque, un choque racial; porque la gente de mi condición, es decir yo soy moreno claro, pelo indio... en San Onofre somos tildados de chinos<sup>166</sup> [...] pues bien, encontré un problema racial que jamás en mi vida había conocido [...] en las misas, en la iglesia me toca verificar que, en la banca donde se sentaba un negro no se sentaba un blanco y viceversa [...] oye un problema para la pastoral, un problema para la evangelización. ¿Cómo va a ser que hasta en la iglesia haya estas diferenciaciones?... No, no, no, imposible. Y cada uno se daba su mérito, porque si yo era amigo de los negros ... los negros a los blancos en San Onofre les dicen amarillos... ¡sí!, entonces, “¿padre, y usted se junta con esos amarillos?”; y los amarillos me decían: “¿padre, usted se junta con negros?”; osea, un racismo ultra marcado.

[...] Anterior al festival, nosotros hicimos unos encuentros rurales de cultura.

Nosotros nos íbamos a los corregimientos como Palo Alto, como Plan Parejo, como Pajonal, como Libertad, como Labarcés, como Berrugas, como Rincón del Mar, corregimientos muy grandes, donde tenían su propia identidad cultural, o sus manifestaciones. Estos los hacíamos durante el año alrededor de las fiestas

---

<sup>165</sup> El padre Laureano nació en Ovejas, departamento de Sucre.

<sup>166</sup> En San Onofre el término chino se usa para referirse a las personas de piel morena, pero de cabello liso. Por otro lado, a las personas de piel clara se les denomina amarillos.



patronales de cada corregimiento para luego desembocarlos para junio que era la patronal de San Onofre -el 12 de junio- [...]

Tú sabes que en la década de los 80 [...] la fiebre de los festivales en los pueblos fue una cosa tremenda [...] ¿por qué no pensar entonces en el encuentro de estas dos culturas [la afro y la sabanera] y montar el Festival de la Cultura AfroSabanera? [...] un día dedicado a la cultura sabanera, otro día dedicado a la cultura afro y un tercer día dedicado a la cultura afrosabanera [...]. Teníamos mucho material porque, teníamos la gaita que en afro es chuana<sup>167</sup>... encontramos que en el sector urbano de San Onofre había chuana, había gaiteros y en la zona rural ni se diga (entrevista personal a Laureano Ordozgoitia, agosto del 2020).

En efecto, a partir de 1991 se consolidaría en San Onofre el Festival de la Cultura Afrosabanera que, a pesar de múltiples inconvenientes y de algunas interrupciones, prevaleció hasta el año 2011. Tanto las fiestas de celebración -marzo y junio-, como los encuentros culturales y el posterior festival, fueron punto de encuentro de gaiteros, bullerengueros y tamboleros; todos ellos participaban de la escena musical local. Cantantes como Celia Estremor y Edwin Díaz, gaiteros y tamboleros como Sixto Silgado, Silvestre Julio, Juan del Toro Castro, Catalino y Pedro Alcázar; Medardo, Eduviges, Luis Carlos y Roberto

---

<sup>167</sup> Al contrario de lo planteado por Federico Ochoa (2013), el sociólogo Hernando Soleno Morales plantea que el término *chwana* – que fonéticamente se pronuncia chuana-, ha sido muy utilizado en San Onofre y sus alrededores desde hace décadas, y tiene marcada influencia afro (Soleno, 2004).

Padilla, Jesús María Sayas, Carmelo Cortés, Pablo Berrío, y en algunos casos invitados como los Gaiteros de San Jacinto o los Alegres de Buenos Aires<sup>168</sup>, confluían e interactuaban entre sí (entrevista personal a Laureano Ordozgoitia, 2020 y Lina Marquesa Rodríguez, 2019).

Estos espacios culturales “hicieron parte de un proyecto de dignificación y reconstrucción identitaria” (Villamil y Ortega, 2021); además, impulsaron la vigencia de la música de gaita larga en San Onofre y en la zona circundante. Debido a estos procesos de reconstrucción identitaria y a los procesos de formación generados por los proyectos como el de Wilmer y Rafael Arias, los jóvenes comenzarían a interesarse de nuevo en esta música<sup>169</sup>.



*Ilustración 15. El grupo de los hermanos Padilla durante un performance en uno de los Encuentros de integración cultural en San Onofre -1989-. De izquierda a derecha: intérprete del tambor -sin datos-, intérprete del llamador -sin datos-, gaita macho y maraca - Eduviges Padilla-, gaita hembra -Medardo Padilla-. Esta imagen muestra claramente la interpretación simultánea del llamador -con baquetas- y del tambor con cuñas y cincho -con las manos-. Foto cortesía Lina Marquesa y Colectivo Cultural San Onofre.*

<sup>168</sup> El corregimiento Buenos Aires, de donde proviene este grupo, está ubicado a unos 30 minutos al suroriente de San Onofre, departamento de Sucre.

<sup>169</sup> En la zona de San Onofre la presencia histórica de la gaita a través de los linajes de los Padilla, los Berrío, los Julio y los Alcázar se complementó con los integrantes del grupo Sones de Torobé -grupo creado en el marco de los procesos de formación de los hermanos Arias en la década de los 80-. La mayoría de estos grupos estuvieron activos hasta finales de los años 90 aproximadamente. Más recientemente otros grupos como Herederos de Torobé, La Gaita de Higuierón, Son Carimba, Soneros Mangelán, Afrolatin Force, Los hijos Celia Extremor de Pajonal, Gaita juvenil de Plan Parejo, Son Candela, así como una gran cantidad de semilleros mantienen vigente esta música en la zona.

### 3.3.3 San Basilio de Palenque

Al nororiente de San Onofre, concretamente en San Basilio de Palenque, encontré en el 2018 información valiosa que ratificaba lo planteado por Escalante (1954)<sup>170</sup>, las entrevistas de List (2011) y por el grupo de investigación Proyecto Lumbalú (1995): la existencia de grupos de gaita en el Palenque de San Basilio. La presencia de gaiteros en este lugar se conecta directamente con los linajes Cassiani y Hernández.

Según mi trabajo etnográfico, en San Basilio existió la música de gaita como práctica común desde el siglo XIX. En entrevista a Petrona Hernández Reyes, hija de Alberto Hernández Torres, menciona que su padre, y su tío Cayetano Hernández fueron intérpretes de gaita hembra en este lugar; éstos a su vez lo aprendieron de su padre Manuel Hernández Cassiani, y éste lo aprendió de su bisabuelo quien provenía de Sato<sup>171</sup> (entrevista personal a Petrona Hernández, 2018). En el mismo lugar, otra entrevista realizada a la señora Aura Cañate de Herrera, ratificó la información de Petrona: su padre Eustaquio Cañate Hernández “Taquito”, primo de Alberto Hernández Torres, interpretaba la gaita macho. Estos dos gaiteros, junto con Manuel Salgado Reyes “Batatica” -padre de Paulino Salgado “Batata”-, interpretaban música de gaita en el pueblo en eventos como velorios, bautizos y diversas celebraciones (entrevista personal a Aura Cañate, 2018).

---

<sup>170</sup> A mediados del siglo XX Escalante afirmó que, durante la década del 50, la música de gaita larga gozaba de aceptación en este lugar y en la Costa Atlántica (Escalante 1954: 295).

<sup>171</sup> Sato está ubicado a unos 44 km al norte de San Basilio de Palenque, por la misma vía que List había recorrido durante los años 60, hasta encontrarse con Evitar.

Ambas entrevistas dan cuenta de que Los Hernández también se desplazaban frecuentemente hacia Cartagena en las fiestas de noviembre, en busca de sustento económico a través de la música<sup>172</sup>.



*Ilustración 16. Izquierda: Petrona Hernández Reyes, hija del difunto gaitero palenquero Alberto Hernández Torres. Derecha: Aura Cañate, hija del machero palenquero Eustaquio Cañate "Taquito". San Basilio de Palenque 2018. Fotografía por Álvaro Ortega.*

### 3.3.4 En Tubará, departamento del Atlántico

Las conexiones entre lugares como Baranoa, Sabanalarga y Barranquilla en el departamento del Atlántico durante finales del siglo XIX y principios del XX, contaban con espacios comunes como las cumbiambas, donde se interpretaba tanto música de flauta de millo como de gaita larga. En entrevista con el gaitero tubareño Evaristo Mendoza Carvajal<sup>173</sup>, éste afirmó que aprendió a interpretar diferentes instrumentos junto a sus

<sup>172</sup> Considero probable que estos fueran los gaiteros que le mencionaron fugazmente a Delia Zapata Olivella y George List en la entrevista que estos realizaron durante su visita a San Basilio en el año 1964. Ver List, 2011: 65-291-F OT 12174

<sup>173</sup> Evaristo falleció el 24 de marzo de 2021.

hermanos Guillermo y Mariano, y a su primo José Castro; asimilándolo directamente de su tío Miguel Castro. Sus aprendizajes se consolidaban en los “bailecitos” que amenizaba su tío con su grupo en las Fiestas de San José -19 de marzo- en Tubará, durante los tres días de fiesta, donde varios músicos de la región se reunían a interpretar músicas de caña de millo y gaita larga. Ellos, en calidad de jóvenes aprendices escuchaban y bailaban, lo cual da cuenta de una impregnación sonora previa a la interpretación<sup>174</sup>: “nosotros aprendimos fue escuchando, todos nosotros aprendimos fue escuchándolos a ellos” (entrevista personal con Evaristo Mendoza Carvajal y Luisa Palmezano -virtual-, diciembre de 2020).

En la entrevista, este gaitero que se consideraba indígena afirmó que la música de gaita larga se divide en sones melódicos -caracterizado por no tener voces, o en sus palabras “con puras notas”-, y sones asuntados<sup>175</sup>, siendo estos últimos más tranquilos y reposados; esto se hace evidente en su único trabajo discográfico *La gaita de los hermanos Mendoza, Los Sonos Ancestrales de Mokaná*, producido por la corporación Paisaje Sonoro y Colombia Records, en el 2017.

---

<sup>174</sup> Este tipo de impregnación puede percibirse como algo inmanente en casi todas las entrevistas o conversaciones que se realizan con los gaiteros y tamboreros en la región Caribe colombiana. Se trata de una relación sensorial con la música, que no implica la interpretación; en ella la escucha activa cumple un rol preponderante en la creación de sentido a través de la transmisión aural.

<sup>175</sup> Un análisis atento a diferentes materiales -escritos y de audio- sobre la música de gaita larga, revela que las caracterizaciones gaita, porro y merengue, comenzarían a ser utilizados solo desde mediados del siglo XX gracias a los contextos de circulación masiva, tarimización y teatralización expuestos en capítulos anteriores. En efecto, como lo evidencian las denominaciones de los primeros discos del Conjunto Maravilla de Palo alto (1966), Gaiteros y Tamboreros (1966) y Hacha Machete y garabato (1969) o Te voy a dejar un recuerdo (1978), anteriormente las categorizaciones que prevalecían en el marco de los acuerdos culturales de los gaiteros se referían a “sones”, “sones por arriba o sones por abajo” o a “sones rápidos y lentos” (List, 2011; Lara Ramos, 2011 y 2016; Middleton, 2018; Sarmiento, 2019), o como en el caso de Evaristo de “sones melódicos y asuntaos”.

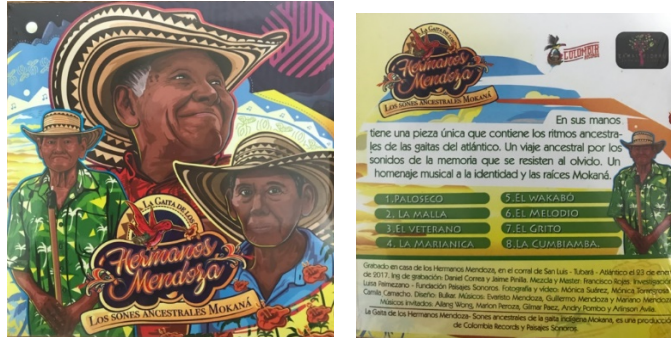


Ilustración 17. Carátula y contracarátula del disco compacto *La Gaita de los Hermanos Mendoza. Los sones ancestrales de Mokaná* (2017). Este trabajo discográfico grabado en Tubará, departamento del Atlántico por la corporación Paisaje Sonoro en Tubará a los gaiteros y tamboreros Guillermo, Mariano y Evaristo Mendoza, muestra la presencia translocal de la música de gaita larga en la región Caribe Colombiana.

La presencia de música de gaitas en todas estas geografías es muestra de la presencia translocal de estas músicas<sup>176</sup>, más allá de las divisiones locales o las divisiones administrativas del territorio, también reafirma la fertilización entre la música de pito atraviesa'o y de gaita larga.

### 3.3.5 Gaita en movimiento

Como lo afirmó Nieves, los músicos populares de géneros marginales – como los de gaita larga- presentaban como características la formación empírica -sin acercamientos a un entrenamiento en la música académica occidental-, con un aprendizaje “puramente comportamental” que los obligaba a inventar desarrollando un alto sentido del

<sup>176</sup> Esto contrasta con otras informaciones, por ejemplo, en entrevista con George List y Delia Zapata -1964-, Antonio “Toño” Fernández afirmó que los Gaiteros de San Jacinto se habían desplazado por toda la zona, por diferentes pueblos, “tocando por ahí”, y que en esos recorridos solo habrían encontrado algunos gaiteros que ya iban desapareciendo. De esta entrevista, llama la atención como Toño asegura que la gaita es únicamente “oriunda de la región de San Jacinto... desde Ovejas para acá”, es decir que solo tiene en cuenta a Ovejas, San Jacinto, San Juan [Nepomuceno], María La Baja y San Cayetano; según Toño, desde allí hacia el norte solo prevalece la música de caña de millo -pito atraviesa'o- List, 2011: 65-291-F OT 12153. Por su parte, Evaristo Mendoza con sus casi 100 años recordó que a estas fiestas asistían gaiteros de Barranquilla, Galapa, Puerto Colombia, Baranoa, Juan de Acosta, Sabanalarga y Piojó, lugares ubicados en el departamento del Atlántico.

repentismo y la improvisación, caracterizándose también por su nomadismo (Nieves, 2008:92).

Wilmer Arias, gaitero, docente e investigador de la música de gaita larga afirma que, además del estilo afro, indígena y mestizo, existe una música que se puede denominar diaspórica. Al utilizar este término Arias quiere referirse a la música que interpretan aquellos gaiteros y tamboleros que, por diferentes razones, se desplazaban por la región Caribe. En palabras de Arias, se trató de:

[...] Un reducto -de personas- que migró por cuestiones de las diásporas que se formaban en épocas de labores, de cosechas. El cultivo del banano ... llevó a mucha gente de esa región [costera], a Fundación, Aracataca y Guacamayal [...] quienes hicieron el grupo de Gaiteros de Guacamayal eran procedentes de acá de San Onofre, María La Baja y Palenque [San Basilio]... me refiero a los Zúñiga (comunicación con Wilmer Arias, diciembre 2020).

Este tipo de movimientos ratifican que la cuestión de los estilos no depende solamente del lugar que se habita. En efecto, la afirmación sobre la gaita diaspórica resuena con una gran cantidad de trayectos e historias de vida recorridos por gaiteros y tamboleros como Sixto Silgado “Paíto”, Encarnación Tovar “El Diablo”, Silvestre Julio, Victorio Cassiani,

Medardo Padilla o Félix Santiago Chuiquillo<sup>177</sup>, entre muchas otros; aunque muchas de estas historias se han perdido entre la tradición oral, las que si se han podido documentar muestran que, en busca de un sustento económico o por diferentes razones, muchos gaiteros y tamboleros se desplazaron momentánea o permanentemente desde sus sitios de origen hacia lugares como Islas de Rosario, San Onofre, Cartagena, Guacamayal o Palo Alto. Esto desplazamientos, que en la actualidad siguen presentándose<sup>178</sup>, no solo se realizan de manera física, también han incluido los saberes y aprendizajes de quienes los realizan<sup>179</sup>. Desde un punto de vista cultural, sus conocimientos musicales, culinarios, religiosos, así como sus hábitos de trabajo con la tierra, el ganado, así como sus formas de concebir el mundo entre muchos otros aspectos, viajan o se transforman con ellos<sup>180</sup>.

Los múltiples relacionamientos locales y translocales que he mostrado invitan a una mirada expandida de los estilos interpretativos, y trabajos investigativos como el de List, Muñoz y Sánchez, Convers y Ochoa J. S., Ochoa F. lo ratifican de manera indirecta. No obstante, como

---

<sup>177</sup> Encarnación Tovar nació en San Antonio de Labarcés pero vivió gran parte de su vida en Cartagena, Silvestre Julio nació en San Onofre pero vivió en Barranquilla y Cartagena, Medardo Padilla nació en San Jacinto pero vivió en San Onofre, Felix Santiago Chuiquillo nació en Palacio pero vivió en San Onofre, San Basilio de Palenque, Santana y Pajonal (entrevista personal a Félix S. Chuiquillo, diciembre 2018).

<sup>178</sup> En un reciente podcast de Comfama, se puede escuchar la historia de migración de algunos campesinos desde el norte de Colombia hacia Caucasia –región conocida como Bajo Cauca antioqueño-, en el departamento de Antioquia; algunos de ellos interpretan la música de gaita y hacen parte del grupo Gaiteros del Bajo Cauca. Link: <https://open.spotify.com/episode/2hHMBAgVXQKmWKh72AkWd>

<sup>179</sup> Varios artículos de la Revista del Festival Francisco Llirene abordan estos desplazamientos: “De Sucre a Guacamayal: una gaita con estilo y sabor” (Serge, Nestor. En Revista Festigaitas, 2011:9-11); “Victorio Cassiani el gaitero de Palenque” (Serge, Nestor. En Revista Festigaitas, 2012:9-10); “Una gaita negra suena en las Islas del Rosario” (Tatis, Gustavo. En Chuana. La gaita de la América indígena, 2009:140-144).

<sup>180</sup> En la entrevista Wilmer Arias hace referencia a algunas familias que habitan en lugares de Urabá: Necoclí, Arboletes, Turbo y Apartadó, departamento de Antioquia; su ascendencia proviene de San Basilio de Palenque, Palo Alto, Sincerín, María La Baja, Malagana y San Onofre. Aunque estas personas mantienen como su principal práctica expresiva la música y danza del bullerengue, Arias comenta que sí detectó en esa región antioqueña la presencia histórica de gaitas pequeñas similares a las cortas - machiembriadas- y largas entre los Emberá (En Revista Festigaitas, 1990).



ya lo dije, el énfasis puesto en el “estilo sanjacintero”<sup>181</sup> por parte de las casas disqueras, los folkloristas -entre los que se puede contar al mismo List-<sup>182</sup>, desatendieron la riqueza de la expresión musical gaitera que ya existía en la región Caribe colombiana desde mucho tiempo atrás. Este tipo de aportes construyeron en el país un ideal de la música de gaita larga centrado en lugares específicos –como San Jacinto-, en un grupo en particular -Los Gaiteros de San Jacinto- y enfatizando solo en sus “orígenes indígenas”. En otros términos, se creó una *indigenización* de la música de gaita larga, tal vez en busca del pasado monumental precolombino mencionado por Birenbaum (2019: 170)<sup>183</sup>. Esto no solo invisibilizó el aporte del sujeto afro en la construcción de la práctica gaitera, de paso también sesgó la rica variedad expresiva de esta expresión sonora.

Esta invisibilización favorece también una posible hipótesis de que las grabaciones de los primeros grupos de gaiteros integrados por músicos afrodescendientes -como Los Padilla- no trascendieron de un nivel local o regional debido al paradigma étnico imperante desde comienzos del siglo XX. Este paradigma privilegiaba al indígena como objeto de estudio; por ejemplo, en las ciencias sociales, concretamente en la antropología, tuvo dos

---

<sup>181</sup> Más que un estilo sanjacintero habría que plantearlo como el estilo de Juan Lara, José Lara, de “Toño” o de “Cato”.

<sup>182</sup> List hizo parte de una tradición de estudios folklóricos desde la Universidad de Indiana. Invito al lector a explorar el siguiente enlace, donde podrá conocer más sobre la *American Folklore Society*, de la que List fue miembro y director, y que tiene sede en dicha institución de los Estados Unidos. Link: <https://www.afsnet.org/page/AboutAFS>. Según Juan Sebastián Rojas, el enfoque disciplinar folklórico norteamericano logró trascender al giro “posmoderno y poscolonial” manteniendo una estrecha relación con desarrollos de disciplinas como la etnomusicología; por otro lado, en Colombia el folklore mantuvo un enfoque “modernista” (Comunicación personal con Juan Sebastián Rojas, mayo 2021). No obstante, tanto el enfoque norteamericano como la influencia folklórica local que ofrecieron los aportes de los Zapata Olivella al trabajo de List, pueden percibirse en su texto de 1983. En suma, este tipo de aportes lograron que el nombre de San Jacinto ostentara un reconocimiento inusitado como únicos portadores de la “tradición” gaitera, tanto en el ámbito nacional e internacional.

<sup>183</sup> Otros autores han planteado que durante muchos años se anuló la participación del sujeto afro en los ideales de la nación, eliminando del panorama sus expresiones políticas, sociales y culturales. Ver por ejemplo Gilard (1986) o Wade (1998, 2002).

consecuencias: por un lado, favoreció un discurso indigenista que mantuvo vigencia hasta los años 90 del mismo siglo (Restrepo, 2016); y por otro, alimentó lo que Nina S. de Friedemann denominó la “invisibilización estereotipada del negro” en los ámbitos académico y político en Colombia (Friedemann N. S., 1983)<sup>184</sup>.

En síntesis, se puede afirmar que la abundante presencia de formas expresivas que se fertilizaban entre sí en toda la región Caribe se combinó con múltiples recursos interpretativos y creativos –individuales o colectivos-, favoreciendo que se crearan expresiones sonoras híbridas; dado esto, si bien por un lado el canon gaitero se masificó, otros intérpretes se distanciaron de él al mantener o crear un estilo propio que recombinaba, de muchas maneras, todos estos elementos.

Tanto la teatralización como la circulación comercial de música de gaita larga a partir de 1950 operaron bajo el telón de fondo del paradigma folklórico imperante en la nación colombiana (Birenbaum, 2019). Este planteamiento no niega la presencia y desarrollo simultáneo de la música de gaita en otros lugares diferentes a San Jacinto -como San Onofre, Guacamayal, Tubará, Palenque de San Basilio, Ovejas, San Juan Nepomuceno o Pajonal, o en otras localidades del Caribe colombiano- durante este tiempo. Al contrario, una gran cantidad de información lo ratifica, poniendo en evidencia la existencia de gran

---

<sup>184</sup> De acuerdo con Peter Wade, en 1984 De Friedemann calculó que “entre 1936 y 1978, 271 personas se convirtieron en antropólogos profesionales; solo cinco tomaron a los negros como sujetos de estudio” (Friedemann, 1992, En Wade 1994: 130). Posteriormente, varias revisiones bibliográficas que tuvieron como foco los estudios de lo negro y la diáspora en Colombia (Walsh, 2005; Restrepo & Rojas, 2008), dan cuenta de que, aunque existieron trabajos importantes desde mediados del siglo XX, estos fueron poco apreciados dentro del ámbito académico. La trascendencia de este tipo de invisibilizaciones tendría consecuencias particulares en la música colombiana durante el siglo XX, ya que si bien se estimuló su “costeñización” también se promovió el “blanqueamiento” de las músicas tropicales colombianas (Wade, 2002).

variedad de estilos, fertilizaciones cruzadas, así como múltiples formas y recursos interpretativos diseminados y compartidos por los gaiteros y tamboleros en toda la región, que se diferenciaron del canon no precisamente por la falta de popularidad o por temas geográficos, sociales y/o de fenotipo, sino por las funcionalidades locales y translocales en que se siguió promoviendo esta práctica expresiva: como la identidad afrosabanera en San Onofre

A continuación, expondré la forma en que la práctica musical gaitera se revitalizó gracias a la institucionalización del festival; la tarima fue el lugar idóneo para que ciertas expresiones sonoras y corporales fueran presentadas como parte de la nueva idealización multicultural en territorio colombiano, que retomó la racialización de los periodos coloniales. Paralelamente, aunque en el marco de los festivales las parrandas seguirían siendo el lugar de encuentro espontáneo de gaiteros y tamboleros, la tarima favoreció ciertas dinámicas de escucha, tanto individuales y grupales. La escena local, translocal y virtual de la música de gaita larga, que mantuvo como telón de fondo el paradigma folklórico, fue el lugar común donde conceptos como auralidad, identidad, tradición, autenticidad y modernidad fueron cada vez más visibles.

#### 4. EL PARADIGMA FOLKLÓRICO Y LA TARIMIZACIÓN DE LA MÚSICA DE GAITA LARGA DURANTE EL SIGLO XX

Durante el siglo XX, la influencia de las posturas folklóricas y sus planteamientos racializados, favorecieron que dentro de la práctica musical gaitera reaparecieran elementos étnicos y raciales preexistentes desde tiempos coloniales, así como visiones de purificación asociadas a lo sonoro y a lo corporal; así, la tensión entre lo tradicional, lo moderno y la identidad, se hizo visible en un marco de escenificación folklórica: tanto las nociones de lo racial y étnico, como de lo tradicional y lo moderno aparecieron también en los festivales a nivel nacional, dentro de los cuales podemos contar los de gaita larga. Si bien esto produjo algunas consecuencias adversas y excluyentes, por otro lado, indujo a una reconfiguración de los contextos sociales en los cuales se habían desenvuelto los gaiteros y tamboleros: el festival pasó de ser un evento festivo donde solo se compartían momentos de fiesta, para convertirse en un espacio de escucha activa -individual y colectiva- esencial en la cultura gaitera. Así, varios festivales que acogieron esta práctica expresiva estructuraron escenas locales interconectadas translocalmente entre sí, también, durante el siglo XXI, estas se articularon con otros espacios virtuales.

A continuación, expondré las influencias del paradigma folklórico y la tarimización en la música de gaita larga. Con la creación del festival, por un lado, se potenciaron posturas esencialistas y por otro se reconfiguró la escena gaitera; a partir de allí la tensión entre lo tradicional y lo moderno, lo étnico, lo racial y lo sonoro son constantes en este tipo

escenas. Me ocuparé aquí en mostrar cómo se configura la escena local gaitera más relevante -el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene-; mostraré que, desde su creación, y por medio del ámbito aural privilegiado por la tarima y la parranda, se reconfiguran y refrendan anualmente las relaciones entre los diferentes actores culturales.

#### 4.1 El paradigma folklórico

En Colombia, el surgimiento del paradigma folklórico tuvo lugar durante el siglo XX. Sus planteamientos estuvieron íntimamente relacionados con los postulados ideológicos del mestizaje (Silva, 2005), que, desde un discurso de unidad nacional, plantearon la reincorporación de las diferentes “razas” al constructo de nación mestiza: se reinstauraron nuevamente las esencias raciales coloniales y “los límites de lo étnico” en el espacio nacional (Birenbaum, 2019: 175).

No obstante, se debe reconocer que aún a pesar de este tipo enfoques, algunos trabajos con perspectivas folkloristas dotaron de discurso y argumento a las tradiciones folklóricas, asumiendo posiciones contrarias a las posturas discriminatorias de las élites andinas<sup>185</sup>; además, esta perspectiva folklorista observó lo corporal y lo sonoro como ámbitos expresivos complementarios con profundas relaciones entre sí. A pesar de esto, es claro que el pensamiento nacional folklorista dedicó sus esfuerzos más a la recopilación que al

---

<sup>185</sup> En el caso de la región Caribe, los trabajos de Guillermo Valencia y Consuelo Araujo en su momento marcaron diferencias en la forma como era asumida la cultura popular de la región, no solo por parte de las élites andinas, también las de la misma región (Nieves, 2008: 60).

análisis<sup>186</sup>, seleccionando las prácticas “tradicionales” de aquellas que presentaban cierta contaminación de “modernidad” como si se tratara de tradiciones inmutables (Miñana Blasco, 2000; Wade, 2002; Nieves, 2008; Wade. En Pardo, 2009): solo se exponían teatralmente las prácticas que cumplieran con el estándar de “tradición” requerido por los folkloristas<sup>187</sup>, a la vez que eran relacionadas con una de las categorías propias del mestizaje -indígena, negro y español-. Así, la puesta en escena -teatralización- buscó separar elementos raciales particulares, enfatizando en la convivialidad de estos desde los gestos corporales, los instrumentos musicales, la vestimenta, entre otros. Tanto la música como la danza fueron reificadas y occidentalizadas gracias a los folkloristas<sup>188</sup>, “para ser presentados como tales en los escenarios” (Birenbaum, 2019: 169).

Esta nueva racialización influyó de manera determinante la forma en que los festivales asumieron sus posturas institucionales. En el territorio colombiano, los festivales surgieron durante la segunda mitad del siglo XX, como dispositivos fuertemente influenciados por el marco del paradigma folklórico nacional (Miñana, 2000; Wade, 2000 y 2009; Ochoa G., 2003; Pardo, 2009; Birenbaum, 2019). Estos enmarcaron las expresiones

---

<sup>186</sup> Miñana resalta la utilización de fuentes indirectas de manera acrítica, un débil trabajo de campo y poca sistematicidad (Miñana, 2000: 143-144).

<sup>187</sup> Según Birenbaum se trató de una “purificación” que buscó eliminar las históricas fecundaciones cruzadas (Birenbaum, 2019: 170).

<sup>188</sup> Conformando estructuralmente el paradigma folklórico colombiano se encuentran los estudios folklóricos de Guillermo Abadía Morales, Javier Ocampo López, Daniel Zamudio, Octavio Marulanda, Delia Zapata Olivella y el etnomusicólogo George List, entre otros. En el caso de la región Caribe, la aparición de trabajos de tipo folklorista se dio tardíamente, finalizando la década del 50 del siglo XX (Nieves, 2008: 54). En sus estudios, muchos de estos autores toman como algo natural al sujeto racializado, y le asignan un estatus adscrito e inmutable en sentido cultural y social: por ejemplo, la “[melancolía indígena, altura española y alegría o sensualidad negra]” (Hernández Salgar, 2014. En Birenbaum, 2019: 169).

corporales y sonoras en la construcción de una identidad museificada sustentada en “la enumeración de rasgos auténticos” con el fin de preservar la “pureza” de las “expresiones folklóricas” (Miñana, 2000:3)<sup>189</sup>; así, desde la década de los 80, los festivales fueron promovidos e institucionalizados por discursos de diversidad nacional (Pardo, 2009:21) y se convirtieron en espacios para la escenificación de diferentes expresiones culturales<sup>190</sup>. Estos planteamientos dan una temprana claridad sobre la situación que años más tarde el Ministerio de Cultura colombiano expresaría de la siguiente manera: “los festivales son una puerta para conocer un país y sus regiones, fomentando la integración de las comunidades hacia un proyecto de unidad nacional” (Mincultura, 2013: 10) <sup>191</sup>.

La mayoría de los festivales que actualmente existen en el territorio colombiano, entre ellos el Festival Nacional de Gaita Francisco Llirene, se relacionan directamente con este tipo de posturas y con el proceso de teatralización propio del paradigma folklórico que se gestó desde la década del 20 en Colombia (Miñana B., 2000; Birenbaum, 2019).

## 4.2 El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene: la tarimización y la escena gaitera

---

<sup>189</sup> Tal como lo entiendo, esta visión planteada hace más de dos décadas por Miñana sigue teniendo impacto en la nación colombiana, y en la forma como las expresiones corporales y sonoras son identificadas y escenificadas actualmente en los diversos espacios de proyección cultural.

<sup>190</sup> Casos como el Festival de la leyenda Vallenata -creado en 1968-, el Festival del Banco Magdalena -creado en 1970-, Festival de Tambora en Tamalameque, Cesar – creado en 1979- y el Festival de San Martín de Loba, Bolívar -creado en 1984-, fueron pioneros en la exaltación de las expresiones culturales locales en el Caribe colombiano.

<sup>191</sup> Ana M. Ochoa (2006) ilustra la presencia de múltiples autores e investigadores folkloristas en la escena pública sonora de América Latina desde finales del siglo XIX hasta bien avanzado el siglo XX. En tanto práctica institucional, los festivales y sus posturas folklóricas no son exclusivos del territorio colombiano; en efecto, recientes trabajos como el de Christian Spencer (2020) muestran como la “festivalización” de múltiples expresiones culturales son una constante en América Latina desde hace varias décadas.

La escena musical gaitera se consolidó a través del constructo del festival; este tipo de dispositivo que proliferó en todo el país durante la segunda mitad del siglo XX buscó homogeneizar prácticas sonoras y corporales como las presentes en la cultura gaitera. Un análisis de una escena gaitera local -como el Festival Nacional de Gaita Francisco Llirene- muestra que dentro de ella se manifestaron algunos cánones estilísticos creados anteriormente por las mediaciones, articulándolos a sus posturas folklóricas y a los ideales de tradición que la soportaban.

Aunque en Colombia existen varios festivales que acogen la música de gaita larga<sup>192</sup>, es claro que el Festival Nacional de Gaitas de Ovejas, departamento de Sucre, constituye desde 1985 uno de los espacios más reconocidos en el ámbito nacional. También denominado Festigaitas, éste es realizado alrededor del 12 de octubre, el mismo fin de semana en que se celebra el “día de la raza” en el territorio colombiano; además, por estos mismos días se realiza la celebración del día de San Francisco de Asís, patrono del lugar. Además de ser uno de los primeros festivales del país centrado específicamente en la música de gaita larga, existen otras razones por las cuales este goza de mayor reconocimiento que otros: primero, desde su consolidación en 1985, su capacidad de

---

<sup>192</sup> No todos los festivales que acogen la música de gaita larga tienen contextos competitivos, algunos tienen carácter de encuentro y sirven como plataforma proyectiva para los gaiteros, tamboleros y sus grupos. Las fechas específicas de fundación de los festivales que acogen la música de gaita larga son: Ovejas -1985-, San Jacinto -1987-, Barrio El Socorro en Cartagena -1990-, Guacamayal -1995-, Soplaviento -2015-, Bogotá -2016- y Pueblo Nuevo -2018-. Durante la segunda mitad de la década de los 80 y la primera de los 90 surgieron, en la ciudad de Cartagena, varios festivales cuyo foco era la música de gaita larga; entre ellos encontramos el festival regional de Gaitas del barrio en San Sebastián de Ternera -sin datos-, Blas del Ezo -1992- y Barrio el Cabrero, también denominado Festival de gaitas Virgen de las Mercedes, y se realizaba en septiembre -1985-. Por su parte Soplaviento, Bolívar también acoge desde el 2015 la práctica gaitera. Más recientemente, se han creado algunos encuentros en otras ciudades del interior del país, como el encuentro Gaitas en la Capital, Bogotá (departamento de Cundinamarca), que se realiza desde el año 2015. Por su parte, los Encuentros de integración cultural en San Onofre (departamento de Sucre), se realizó a partir de 1983 y el Festival de la cultura Afro-sabanera - también en San Onofre, Sucre-, se realizó a partir del año 1991.



convocatoria integra durante tres días en el mismo espacio a músicos, bailarines, decimeros y público general de Córdoba, Sucre, Bolívar, Magdalena, Atlántico, aunque también asisten intérpretes desde otras geografías del ámbito nacional e internacional<sup>193</sup>. Segundo, desde el año 2015, es considerado patrimonio cultural e intangible de la nación colombiana (Congreso de Colombia, 2 de julio de 2015). Tercero; el Festival representa para los gaiteros y tamboleros un espacio vital de encuentro, intercambio y aprendizaje. Participar de la dinámica propia de Festigaitas es, en sí mismo, un acto de legitimación y visibilización frente a los demás: gracias a su dinámica, los músicos validan y actualizan anualmente relaciones, conocimientos y aprendizajes musicales<sup>194</sup>. Es a partir de estos tres aspectos que los gaiteros y tamboleros movilizan sus imaginarios identitarios (étnicos, raciales, interpretativos y estilísticos, locales, regionales y nacionales).

Los inicios de este festival se fundamentan en la necesidad de salvaguardar tradiciones en camino a desaparecer. Así, los ideales de tradición y autenticidad motivaron a los fundadores de Festigaitas: ante la fuerte influencia de la música comercial, se creó la necesidad de generar un espacio para favorecer el encuentro de los gaiteros (Lara, 2011). En esta escena musical, la tarima se convierte en un lugar central de mediación y reconfiguración de lo sonoro. Es allí donde los diferentes grupos musicales hacen

---

<sup>193</sup> Desde su creación, este festival ha vinculado una amplia variedad de público local, regional, nacional e internacional, haciendo posible que la misma práctica musical fuera retomada en diversos lugares como Pereira, Medellín, Bogotá; también en lugares como Barcelona, en España, son testimonio de esto (Revistas Festigaitas, 2009).

<sup>194</sup> Este festival es también denominado por los diversos agentes culturales como "La universidad de la Gaita".

demostraciones al público en clave de competencia, acompañados por diferentes expresiones poéticas -decimeros-, y corporales -parejas bailadoras-.

En este festival, como en otros de la región, la transformación relevante de la funcionalidad<sup>195</sup> que la tarima provocó, es generada por lo que Lara denomina tarimización (Lara, 2011)<sup>196</sup>. Según este autor, con la aparición de los festivales, la música de gaita dejó de ser interpretada en espacios inscritos en la cotidianidad de los músicos (velaciones, fiestas patronales y corralejas, entre otros) para manifestarse casi exclusivamente mediante una tarima. El *performance* pasó a constituir el principal objetivo de músicos, parejas bailadoras y decimeros; así pues, la tarimización pone énfasis especial en la producción y el resultado sonoro, también en la escucha: la capacidad y destreza interpretativa, de improvisación y de acople musical, constituyen el punto central.

Como lo mencioné en el capítulo anterior, si bien el aspecto metronométrico, estructural y estético habría comenzado a transformarse gracias a la circulación masiva de esta música, fue en la tarima del festival donde se consolidaron los “ritmos” - gaita, porro y merengue-<sup>197</sup>. No es extraño que, en este contexto, conformaciones instrumentales más

---

<sup>195</sup> Para conocer más sobre otras transformaciones e influencias que los festivales y sus tarimas han generado en otras músicas de tradición oral en la región Caribe colombiana, ver también Carbo Ronderos (2003); Pardo (2009); Rojas (2013).

<sup>196</sup> Lara plantea este concepto como un proceso de transformación de la práctica musical gaitera. En efecto, esta práctica musical se reconfigura en un lugar específico denominado tarima; en ella, micrófonos, cables y parlantes, crean una mediación que no existía anteriormente en espacios netamente acústicos. Según Lara, la tarima se convierte en un espacio de escenificación, manifestación y proyección de la “cultura de la gaita” (Lara, 2011; ver también 2016:114).

<sup>197</sup> Muchos gaiteros de avanzada edad conocieron estas modalidades rítmicas, y sus nombres, sólo cuando participaron por primera vez en el festival de gaitas, ver Muñoz y Rendón (1993; Lara (2011) y Ochoa F. (2013).

diversas, así como otros “ritmos” desaparecieran o se transformaran con la aparición del festival y su postura folklorista<sup>198</sup>.

En efecto, el gaitero sanjuanero Roberto Guzmán, ganador de los primeros puestos en varias categorías de Festigaitas, ratifica que las primeras versiones del festival se caracterizaron por la riqueza de expresiones y conformaciones grupales; estas presentaban instrumentos y formas expresivas que no se ven en la actualidad, ya que el festival creó las condiciones para que fueran eliminadas o modificadas:

[en las primeras versiones del festival...] yo vi grupos cuyos integrantes tocaban una raspa ... una guacharaca pero del morro de un armadillo, y grupos que uno de los integrantes llevaba una guacharaca de lata [hace un gesto con las manos indicando su altura por encima de la cabeza], no corta como los guacharaqueros de vallenato, sino más larga; vi cantantes que andaban con su propia maraquita, vi grupos de gaita corta que andaban con su propio maraquero, pero que uno de los integrantes andaba con sus dos guachesitos metálicos (entrevista personal Roberto Guzmán, 2019)<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> Entre las transformaciones se encuentra por ejemplo el uso de la tambora, como un instrumento “tradicional”; la participación de este instrumento contrasta entre el *performance* en tarima y ante el jurado: en la primera escena, la tambora es permitida y deseable, mientras que, durante muchos años, en presentación privada ante los jurados los reglamentos del festival impidieron su uso.

<sup>199</sup> En la misma entrevista, Roberto también menciona la presencia de gaitas que no eran ni largas ni cortas, con distribuciones no convencionales de los orificios -y por ende de sus sonidos-, que al ser interpretadas generaban líneas melódicas con características específicas.

Desde esta perspectiva, es claro que, al igual que otros festivales a nivel nacional, Festigaitas buscó institucionalizar y homogeneizar la práctica gaitera: es en el marco de esta institucionalización donde también se crearon muchas escuelas de gaiteros y tamboleros<sup>200</sup>; además, con la tarimización que promovió el festival, también aparecieron “nuevas categorías” que transformaron las dinámicas relacionales entre los músicos: canción inédita, grupos aficionados y profesionales, mejor intérprete, entre otras.

Si bien la institucionalización, y el proceso de tarimización implícito, fue trascendental en la revitalización de la música de gaita larga, también es importante reconocer que, en tanto dispositivo cultural, este espacio se estructuró en relación directa con contextos sociales altamente racializados. Esto también se hace evidente al revisar sus publicaciones: las abundantes referencias a lo indígena, lo mestizo y, más recientemente, a lo negro, son una constante en las revistas; en ellas el fenotipo y el territorio, como características relacionadas estrechamente, separan los individuos en categorías discretas donde el color de piel determina “una cultura” y el *performance* musical (Revista Festigaitas, 2009).

Desde una perspectiva analítica crítica, en Festigaitas los usos y funciones de la música muestran que el *performance* de la tarima transforma algunas funcionalidades cotidianas, y al hacerlo pone énfasis en las producciones sonoras de los intérpretes y grupos. Al contrario de lo que han planteado otros autores (Convers y Ochoa J. S., 2007), considero

---

<sup>200</sup> Juan Sebastián Rojas plantea que en los festivales surge una estructuración de un “circuito cultural” conformado tanto por los festivales como por las escuelas de formación. En las segundas, la vinculación de los niños es esencial para que estos circuitos se proyecten hacia el futuro, situación que se promueve a través de su participación en los festivales (Rojas, 2013).

que esta transformación no elimina las relaciones sociales que existían antes de la presencia de las tarimas, más bien las reconfigura a través de una experiencia aural – relación entre sonido y escucha-, que implica tanto a los gaiteros y tamboleros como a bailarines, decimeros y público en general. Allí se crean sentidos y significados, tanto individuales como compartidos, que a su vez configuran una idea de cultura donde la música cohesiona a los individuos.

Hasta acá, una perspectiva diacrónica de la práctica gaitera muestra que la interacción regional entre los gaiteros y tamboleros fue intensa, fluida y permanente en la región, y estuvo marcada por fenómenos como el paradigma folklórico y por la consolidación de un canon gaitero. Por otro lado, una perspectiva sincrónica muestra que, aunque se perpetuó durante algún tiempo este canon, el proceso de tarimización marcó un punto de inflexión en la forma como se relacionaron los gaiteros y tamboleros. Desde su consolidación a mediados de los 80, Festigaitas se convirtió en el espacio principal para que músicos, bailarines, decimeros, y demás agentes de la cultura gaitera de San Onofre, Cartagena, Ovejas, San Jacinto, Islas del Rosario, Guacamayal, San Juan Nepomuceno, El Guamo, Caucasia, Cartagena, Soplaviento, Santa Marta, Pereira, Barranquilla, Medellín y Bogotá, y de muchos otros lugares, se encontraran anualmente para intercambiar sentimientos comunes, códigos sonoros, melodías, estilos interpretativos individuales y formas compartidas de entender el mundo, conformando lo que he denominado una experiencia aural. En esta última, también se asumen intercambios que promueven la transmisión de saberes desde el *performance*.

Desde este punto de vista, el festival es el espacio idóneo para que múltiples repertorios, modelos y estilos interpretativos interactúen fluidamente; por otro lado, desde el contexto relacional, el festival se convierte en la escena principal donde diferentes actores culturales encuentran otras formas de interacción: las identidades individuales y colectivas se reconfiguran, refrendan y resignifican a través del sonido y la producción musical. Se es gaitero o tambolero al compartir e interactuar con otros durante el *performance*, el lugar de procedencia o el fenotipo toman otra perspectiva menos segregacionista; quienes escuchan, también asumen una posición activa que, en la mayoría de los casos, se manifiesta en movimiento corporal.

Desde el punto de vista de la transmisión, este tipo de dinámicas dentro del festival también matizan las maneras en que se enseñan y se aprenden muchos aspectos culturales y sonoros. Allí también se construye el contexto que regirá el sistema musical, constituido por ciertas preferencias y reglas sonoras que se configuran en códigos implícitos o explícitos.

#### 4.3 Aprendizaje-enseñanza en contexto

Aunque las danzas y las décimas como expresión de la cultura gaitera también tienen presencia en el Festival de Gaitas de Ovejas, es claro que en la tarima lo sonoro y lo grupal tienen mayor énfasis. Durante los tres días de realización, los asistentes se concentran en torno al hecho musical y, al igual que los jurados, valoran la producción y expresión de

múltiples grupos e intérpretes; dicha valoración sucede generalmente en el marco de las categorías impuestas por el evento.

Si bien la existencia de grupos estables no es algo exclusivo del proceso de tarimización, gracias a la interacción frecuente y masiva de músicos -jóvenes, adultos, maestros y aprendices-, el festival se vio fortalecido; esto, a su vez también favoreció la consolidación de productos sonoros caracterizados en estilos interpretativos específicos y la naturalización de categorías competitivas. Así, el hecho de que comenzaran a proliferar grupos estables generó cambios importantes en las dinámicas relacionales entre los músicos, y en los procesos de aprendizaje-enseñanza. La conformación de grupos estables, y sus prácticas regulares implícitas, dinamizaron los procesos de aprendizaje-enseñanza-: por un lado, se depuraron diferentes técnicas interpretativas - uso compartido de recursos melódicos, rítmicos y estilísticos diversos-; por otro lado, se afianzaron los procesos comunicativos entre los instrumentistas. Esto fortaleció los procesos pedagógicos colectivos, convirtiendo la figura del grupo en un espacio importante para aprender y enseñar en el contexto oral/aural.

Generalmente, sea en el contexto general de la escena gaitera o en un grupo conformado, el proceso de aprendizaje de los músicos pasa por diferentes etapas. En la primera etapa, el aprendiz interpreta un instrumento de “fácil ejecución” como el llamador o la gaita macho<sup>201</sup>; en la segunda etapa, a medida que aprehenden los códigos, modelos y reglas,

---

<sup>201</sup> A pesar de la compleja disociación -cinética y aural- que implica la interpretación simultánea de la gaita macho y la maraca, para los gaiteros este instrumento es considerado como un instrumento por medio del cual se accede a la gaita hembra, es decir que su función

un intérprete podrá ejecutar instrumentos más complejos como el tambor o la gaita hembra. Sin embargo, estos procesos no se manifiestan ni homogénea ni linealmente en cada intérprete: la secuencia, simultaneidad o duración del proceso puede variar de acuerdo a cada individuo y a su contexto.

Por ejemplo, el gaitero atlanticense Evaristo Mendoza, en conversación con Luisa Palmezano y conmigo, comentó que su proceso de aprendizaje se consolidó de otra manera:

[...] yo aprendí a tocar ... el primer instrumento fue la gaita hembra, después de la gaita hembra toqué el “gaito macho”<sup>202</sup>, después del gaito macho [...] yo cogí el tambor a tocarlo... a tocarlo.... Entonces ya yo tocaba... entonces después ya llegaban mis primos... como los hijos de mi tío Miguel ya eran unos hombres, ellos nos acompañaban tocando, el difunto José Castro y el difunto Mariano Castro... y ahí conformamos el asunto de los conjuntos. (Entrevista Evaristo Mendoza y Luisa Palmezano, 2020).

Desde una perspectiva global, se puede observar que a través de los múltiples procesos de aprendizaje-enseñanza generados entre los gaiteros y tamboleros -maestros y aprendices

---

está subordinada a la gaita hembra; algo similar sucede con instrumentos como el llamador y su modelo contramétrico, respecto al tambor. Una ilustración de lo anterior puede evidenciarse al escuchar la entrevista a Sixto Silgado “Paito”, en el disco “Gaita negra. Paíto y los gaiteros de Punta Brava”, track 7: Cuando yo aprendí a tocar gaita (Sonidos Enraizados, 2007). Esto pone en evidencia una cierta jerarquía de los instrumentos y los instrumentistas: a partir de la experiencia adquirida al interpretar diferentes instrumentos, se aprehenden los códigos.

<sup>202</sup> Se refiere a la gaita macho



de diferentes generaciones-, se hace visible una jerarquización que opera a través del ámbito interpretativo y que necesariamente pasa por la mimesis y la escucha atenta<sup>203</sup>. La comprensión global y profunda de los códigos y reglas que estructuran musicalmente el campo de dispersión se adquiere a través de la escucha activa y la interpretación, pero principalmente se ratifica en el *performance*; ésta es justamente una de las constantes en todos los intérpretes: es natural que muchos gaiteros y tamboleros (jóvenes, adultos, maestros o aprendices) expresen que, en su estudio personal, comenzaron escuchando y estudiando el material sonoro de discos que circulaban en el ámbito comercial: sobre todo, las grabaciones de Los Gaiteros de San Jacinto, y en menor medida los discos de El Conjunto Maravilla o Silvestre Julio. No obstante, con la asistencia y participación en Festigaitas su perspectiva interpretativa se hizo más vasta, fue en esta escena donde percibieron una gran variedad de estilos y, paralelamente, con la circulación del material de los casetes, enriquecieron el panorama interpretativo. También existen muchas experiencias de gaiteros y tamboleros de generaciones más recientes – jóvenes y adultos- que se han dedicado a aprender solo desde las grabaciones<sup>204</sup>. Este planteamiento hace eco de lo sugerido por Cotrell cuando afirma que, en el contexto de las músicas tradicionales, la circulación de material grabado propicia “prácticas autodidactas” que

---

<sup>203</sup> En consonancia con lo planteado por Cotrell (2010) y Rice (2001), el estudio individual implica dos elementos esenciales: a) la práctica instrumental y b) la escucha e imitación de grabaciones. En efecto, todos los gaiteros y tamboleros, maestros o alumnos, expresan que en su estudio personal incluyen ambos elementos como una forma de aprehensión de los códigos de la música de gaita larga.

<sup>204</sup> En entrevista con Roberto (2019), este mencionó que, aunque su proceso de aprendizaje estuvo acompañado en algunos casos por la guía de maestros como Juan Lara, muy frecuentemente también basó su aprendizaje en la escucha e imitación desde los casetes. Esto también se puede percibir al analizar experiencias de jóvenes que solo aprendieron desde la imitación del material de los videos.

completan o reemplazan “formas más tradicionales de formación musical” (2010: 11-12)<sup>205</sup>.

Queda claro que los procesos de aprendizaje-enseñanza favorecidos por la tarimización, fueron apoyados por la circulación paralela de grabaciones (casetes, Lps y videos) entre los gaiteros y tamboleros: se creó una red de circulación de este tipo de materiales para el estudio individual. Como ya mencioné, los Lps corresponden a las producciones discográficas de los primeros grupos de gaita larga que la industria discográfica realizó desde mediados del siglo XX. Pero, la particularidad de la circulación de estas grabaciones en el marco de la escena gaitera radica es que, aunque fueron realizadas originalmente en formato de acetato, éstas comenzarían a circular en formato de cinta -casetes-. Este proceso de transducción, que algunos músicos e investigadores realizaban por la facilidad de portabilidad y reproducción del formato, se convertiría en la norma en éste y otros espacios. Muchos de estos casetes también contenían información sonora de parrandas, presentaciones en tarima, clases o encuentros memorables en espacios diversos. Por medio de estas grabaciones los aprendices y maestros accedieron -y aún lo hacen, también en formatos digitales- a una vasta biblioteca aural esencial que fundamenta su estudio individual<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> [...] “autodidactic practices were supplementing or replacing more traditional forma of musical training, but also that the creation of a recorded musical canon, and its dissemination by the recording companies concerned, might de leading to the increased influence of particular repertories or styles...” (Cotrell,2010: 11-12), traducción mía.

<sup>206</sup> En el 2013 Ochoa F. afirmó también que, además de la tradición oral, en el ámbito gaitero las formas de aprendizaje se sustentan en grabaciones de los maestros que circulan entre los jóvenes gaiteros y tamboleros. Así, estos últimos aprenden no del contacto directo con un maestro sino por la audición de grabaciones de parrandas y de presentaciones de anteriores festivales, es por esto por lo que los estilos en los jóvenes gaiteros se encuentran mezclados (Ochoa F., 2013: 98-99).

Poniendo foco en el *performance*, se puede afirmar que la conformación de grupos también consolidó algunos repertorios y aspectos interpretativos, pero es claro que dentro de Festigaitas se diluye el concepto de espacio territorial delimitado entre los asistentes: todos los intérpretes interactúan y participan en la conformación de un gran universo de melodías, estilos, técnicas y formas diferentes de entender la cultura gaitera, y son aprehendidos e intercambiados por unos y otros de manera dinámica. Al igual que el *performance*, la escucha se convierte en una forma eficaz de interacción.

Finalmente, el Festival Francisco Llirene se convierte en un territorio imaginado donde prima la experiencia aural como la forma más efectiva de relación e intercambio, con tensiones constantes entre lo individual y lo colectivo, lo tradicional y lo moderno, lo local y lo translocal, donde individuos de diferentes lugares comparten imaginarios culturales y simbólicos en un espacio común.

#### 4.5 Tarima y parranda: la importancia de lo aural en la escena musical gaitera

Musicalmente, en la tarima del festival las categorías oficiales de participación se estructuran en dos niveles: primero, nivel grupal. Aquí se encuentran los grupos aficionados y profesionales, siendo aficionados aquellos que no han sido ganadores en esta categoría; y profesionales, aquellos que cuentan con un reconocimiento, o que anteriormente fueron merecedores del primer puesto en la categoría aficionado<sup>207</sup>.

---

<sup>207</sup> Una revisión a las bases del concurso evidencia que para el año 1989, el Festival consideraba grupos profesionales a "los conjuntos cuyos integrantes hayan firmado contrato con casas disqueras comerciales del disco o participado en una grabación discográfica" y

Segundo, nivel individual. En este nivel se encuentran los premios a mejor gaitero, mejor tambolero y mejor machero. Obtener uno de estos reconocimientos es un momento culmen para los músicos. La valoración se realiza de acuerdo con ciertos parámetros de tradición<sup>208</sup> y habilidades técnicas. Ambos niveles interactúan en el ámbito instrumental, es decir, en las diferentes configuraciones sonoras de los grupos de gaita larga y gaita corta. En Ovejas la de gaita larga es la más concurrida; en ella pueden concursar personas mayores de 15 años y grupos de niños para los cuales existe una ronda infantil específica. La categoría de canción inédita se ocupa de valorar las interpretaciones musicales cantadas, que pueden encajar tanto en el nivel individual como colectivo<sup>209</sup>. Finalmente, es el concurso de décimas el encargado de valorar el contenido poético de estas creaciones y el repentismo de los decimeros más sobresalientes en el evento<sup>210</sup>, y pertenece a la categoría individual.

Si bien la naturalización de la competencia a través de estas categorías modificó la forma de relacionamiento entre los músicos, también propició mayor énfasis en la cohesión

---

grupos aficionados a “los conjuntos que no hayan grabado en las casas comerciales del disco y que además no estén organizados de manera permanente” (Festival Nacional de Gaitas, 1989).

<sup>208</sup> Es generalmente en esta categoría donde los intérpretes son asociados con un estilo: tal intérprete aprendió con tal maestro. De alguna manera esto da valor a la interpretación de un músico específico. En este sentido, la forma de interpretación individual se vincula con la “tradición” y al estilo interpretativo específico (étnico, local o regional).

<sup>209</sup> Según la Junta Directiva del 3º Festival Francisco Llirene, esta categoría se impulsó a partir del año 1987 con el ánimo de promover nuevos compositores ya que se había caído en un círculo interpretativo donde solo se escuchaban los repertorios que habían sido grabados en productos discográficos, sobre todo los que circulaban en los medios masivos (Revista Festigaitas, 1999).

<sup>210</sup> Al realizar un análisis a las revistas del Festival, se observa que la creación de todas estas categorías tuvo un gran dinamismo durante el primer septenio. Así pues, en 1985 solo existía una categoría única para los grupos participantes en gaita larga y corta, esto continuó así hasta 1989 cuando se separaron. En 1986 surgen las subcategorías profesional, semiprofesional y aficionado, y en 1987 desaparece la subcategoría semiprofesional, pero aparece la infantil. Durante el mismo año aparecen las subcategorías mejor intérprete de gaita hembra, gaita macho y tambor (Alegre); en 1987 surge canción inédita; en 1989 surge la subcategoría concurso de decimeros, y finalmente, en 1991 aparece la subcategoría que premia las parejas bailadoras.

grupal: cuando se realiza el *performance* en tarima, los músicos se enfocan en lo colectivo a través de su interpretación individual.

Con la tarimización también se implican los sentidos, las percepciones y las emociones del oyente: a través del ámbito aural, sobre todo de la escucha activa, se valora el *performance* de un grupo o de un intérprete específico. Aunque el oyente no tenga un conocimiento musical especializado, sí realiza de forma consciente un análisis de pertinencia cultural sobre aspectos musicales y sonoros asimilados en su interacción con la escena gaitera. De la misma manera, cuando los músicos y oyentes interactúan entre sí en diferentes espacios -tarima, parrandas, ensayos o presentaciones -, las experiencias y las vivencias compartidas son integradas, desde la escucha, al modo de relacionarse con la música<sup>211</sup>. Esta disposición a la escucha activa, así como las relaciones interpersonales que ella genera través del sonido y la escucha, son cruciales para la estructuración del ámbito aural en la cultura gaitera, que como ya he planteado incluye tanto las dinámicas de aprendizaje-enseñanza como la asimilación cultural.

En el marco del festival, la tarima, en tanto espacio formal de la escena, tiene su contrapeso en espacios informales como las parrandas. Estas son algo común, no solo en los festivales, sino en la cultura gaitera. Se trata de un encuentro informal de personas - músicos (gaiteros y tamboleros: maestros y alumnos, con y sin experiencia), bailarines y

---

<sup>211</sup> Estos relacionamientos incluyen situaciones de índole personal que afectan tanto positiva como negativamente a los gaiteros y tamboleros. En efecto, como lo muestra Middleton en su tesis, en la tarima y fuera de ella se presentan tensiones entre gaiteros, tamboleros y diferentes agentes culturales, que afectan el *performance* y las vidas íntimas de los intérpretes (Middleton 2018: 131-201).

público oyente- en un lugar definido, y preferentemente se desarrollan en un lugar amplio como una plaza, un patio de una casa o de un colegio<sup>212</sup>; en estos espacios, lo sonoro y concretamente la música, constituyen el elemento esencial desde el cual se estructuran diferentes relaciones interpersonales: el objetivo es interpretar los repertorios propios de la música de gaita larga; lo que no impide que se interpreten otros repertorios propios del bullerengue, de la caña de millo o del vallenato, tanto en sus conformaciones más comunes, como en el mismo formato de gaita.



*Ilustración 18. Parranda en el Peñon, 1987. Integrantes del grupo La Lucha nº 1. De izquierda a derecha: de pie Jesús M<sup>a</sup> Sayas -con la gaita hembra-, Edwin Díaz -cantante-, Juan Narváez Parra – docente de la región-, sentado Pedro Alcázar -con el tambor-. Aunque no aparece completamente, sentado cerca a Sayas se encuentra Mariano Alcázar. Las demás personas son habitantes del caserío El Peñón; como en cualquier parranda, estas personas se encontraban allí como público o bailarines. Foto cortesía Hernando Muñoz y el Proyecto Lumbalú.*

En una parranda los instrumentistas se disponen en el centro del espacio y se comienzan a interpretar los diferentes temas musicales en las mismas modalidades rítmicas que la tarima: porro, gaita y merengue. No obstante, es común que en estos espacios se

<sup>212</sup> En el festival Francisco Llerene es común que las parrandas sean instauradas en las casetas alrededor de la plaza principal. Estas casetas son estructuras metálicas cubiertas, en su parte superior, por una lona sintética, pueden medir entre 2 a 4 m<sup>2</sup>, aunque también logran ser más amplios cuando son unidas varias de ellas. Hasta hace poco -2018-, las casetas eran dispuestas por los organizadores en las calles aledañas al parque principal de Ovejas, alrededor de la tarima. Generalmente, estas carpas cuentan con publicidad de empresas que patrocinan este tipo de eventos. Para conocer otros contextos en los cuales han existido las casetas como espacios de proyección musical en contextos urbanos y festivos, invito al lector a acercarse al trabajo de Nieves (2008) y Pardo (2011).

interpreten realizaciones musicales contrastantes a los de la tarima: se pueden variar los repertorios, las velocidades de interpretación, así como las estructuras y roles instrumentales, pero teniendo como referente los modelos y códigos interpretativos del sistema gaitero; en este sentido, es común que la improvisación y la creación tengan mayor protagonismo en una parranda. Aunque prevalece, el ámbito competitivo grupal es enriquecido por otro tipo de interacciones individuales y sociales; aunque la escucha y lo sonoro continúan siendo una vía efectiva de relacionamiento, la diferenciación entre intérpretes es modulada por otras reglas de distinción: lo individual se destaca sobre lo grupal.

En una parranda, la libertad expresiva y relacional no está regida por los protocolos de la tarima: no existen las imposiciones temporales<sup>213</sup>, ni las limitaciones formales-estructurales-; tampoco está presente la mediación de micrófonos o parlantes: lo acústico prevalece; además, la ubicación en el mismo plano horizontal, entre los músicos, bailadores y oyentes, propicia cercanía con el otro. Como lo plantea Middleton, el espacio informal de una parranda favorece relaciones de confianza al generar una conexión con los demás a través del sonido y la música: el acto performático en sí -hacer música-, favorece la identificación de cada uno con los demás, es a través de la experiencia musical que se afianza la pertenencia colectiva (2018: 160-161).

---

<sup>213</sup> Durante el performance en tarima, existe un límite de tiempo para cada intérprete o grupo.

Como espacio informal, en una parranda los instrumentos quedan a disposición de quien desee acercarse, pero existe un código implícito que determina que para acceder a su interpretación se deben comprender y aplicar los códigos propios de esta música: conocimiento de las diferentes modalidades rítmicas, poseer capacidades y conocimientos técnicos y de improvisación, así como reconocimiento de los repertorios. En consecuencia, durante las varias horas que puede durar una parranda, es poco probable que se impida a una persona el acceso a la interpretación instrumental, pero el código social implícito evita que personas que no tienen conocimiento del sistema musical accedan a ella; así pues, se genera una distinción que separa los intérpretes de los que no lo son. Por otro lado, la libertad que ofrece la parranda favorece la interacción simultánea de diferentes niveles de conocimiento musical: a través de la música, maestros y aprendices de diferentes lugares, generaciones y con múltiples niveles de conocimiento confluyen en el mismo espacio.

De hecho, un aprendiz puede encontrar en una parranda el espacio ideal para demostrar sus avances, preparándose así para acceder al espacio competitivo de la tarima. No obstante, un olvido o una demostración de inseguridad, puede ser valorada como la necesidad de reforzar los conocimientos y de mejorar la interpretación mediante el estudio individual; también, muy frecuentemente, el juicio de otros músicos favorece positivamente la interpretación de un aprendiz, que por ende se siente valorado y legitimado en su práctica musical. En contados casos son los mismos gaiteros quienes deciden con quién desean tocar.



La duración de una parranda puede extenderse durante jornadas extensas: oscila entre algunas horas, noches o días enteros; no obstante, es claro que varía de acuerdo con las dinámicas relacionales internas entre músicos, bailadores y público. Por ejemplo, si en una noche completa de parranda, entre los intérpretes se generan dinámicas relaciones profundas, el tiempo transcurrido propicia la dilución de la individualidad: cuando todos los intérpretes conocen y manejan apropiadamente el sistema de códigos musicales implícito en la música de gaita, el aspecto técnico tiende a trascender hacia diálogos e interacciones personales profundas que se expresan en gestos sonoros que aunque se enmarquen en los códigos y modelos del sistema, son muestra de una alta carga creativa que caracteriza el estilo de cada intérprete; es en estos momentos específicos donde gaiteros y tamboleros generan conexiones íntimas con el sonido, la música y los demás. En estos casos son apreciadas las habilidades expresivas de cada músico, dando mayor énfasis al idiolécto y potenciando los resultados sonoros colectivos que además suelen ser de alta factura, llegando a ser recordados como parrandas memorables<sup>214</sup>.

Dentro de una parranda, es fácil dilucidar el diagrama planteado para una escena musical por Hitzler & Niederbacher (2010): en el círculo central se encuentran los músicos que interpretan los instrumentos, estos constituyen la élite y conforman el espacio interpretativo central. Son ellos, quienes de manera espontánea van generando el encuentro al disponer los instrumentos; es desde aquí desde donde se produce el performance musical. En el círculo contiguo encontramos otros músicos, bailadores,

---

<sup>214</sup> En toda parranda, la circulación de licor favorece ciertos estados de goce individual y colectivo; por ello, todos los participantes aportan dinero para que el licor no falte, así mismo, todos beben de la misma botella, literalmente.

amigos y otros asistentes que disfrutan de la producción sonora de los intérpretes. Esta zona constituye un espacio de escucha activa cercano. Por último, en el círculo más externo, se encuentran otros asistentes, bailadores y público que disfrutan de la escena ocasionalmente; aunque también pueden encontrarse en ella otros músicos, que al igual que en el círculo anterior, esperan el momento adecuado para convertirse en intérpretes, es decir, ingresar al círculo central. Este constituye el espacio de escucha más distante, en referencia al centro de la parranda. (ver ilustración 18)



*Ilustración 3. Gráfico que muestra el esquema de una parranda de música de gaita larga. La acústica generada en los diferentes círculos de la escena favorece múltiples relacionamientos entre músicos, bailadores y oyentes, configurando un ámbito aural. Este diagrama está basado en la estructura circular jerárquica de una escena, planteada por Hitzler & Niederbacher, 2010. Fuente: elaboración propia*

Cabe anotar que, estos círculos, y sus particularidades acústicas, son bastante dinámicos y fluidos en el sentido en que, debido a la alta afluencia de músicos al espacio informal de la parranda, los integrantes del espacio interpretativo central pueden ser relevados en cualquier momento por otros músicos durante una realización musical, o entre una y otra; así, aunque en el círculo central siempre permanece un intérprete de la tambora, el

llamador, el tambor y las dos gaitas -macho y hembra-<sup>215</sup>, puede presentarse la movilidad de músicos entre el espacio de escucha cercano hacia la organización élite, como entre el espacio de escucha distante y la organización élite o el espacio de escucha cercano.

En síntesis, una parranda constituye una subescena propicia en dos sentidos: uno, como punto de encuentro efímero de entre intérpretes y oyentes donde el performance sonoro y la escucha son el punto de cohesión de diferentes personas; dos, un espacio propicio para que los aprendices de diferentes generaciones complementen la preparación que realizan con sus maestros o en solitario. En últimas, esta subescena configura, a través del *performance y la escucha*, un lugar donde se favorece tanto el aprendizaje contextualizado de lo sonoro y lo musical como el relacionamiento social; a través de la configuración de este espacio se estructura un espacio vital de encuentro donde prima lo aural.

En la música de gaita larga como en otras músicas de tradición oral, los códigos que configuran el sistema musical específico se encuentran implícitos auralmente, lo que no impide que puedan ser verbalizados. Aunque en la tarima los códigos del sistema que rigen la música de gaita larga siguen presentes, el *performance* con fines competitivos que sucede en la tarima implica un cierto énfasis en la colectividad; es por lo que en este espacio se pone mayor atención a aspectos como la velocidad de las modalidades, la afinación, al acople rítmico y al diálogo interpretativo, entre otros. Por otro lado, aunque

---

<sup>215</sup> En algunos casos los músicos prescinden de la tambora, pero nunca del tambor, el llamador, la maraca y las dos gaitas.

en la parranda prima lo individual, no se exige lo colectivo, tanto desde lo sonoro como desde lo relacional: entre los músicos y el público que asiste y escucha; pero, es claro que, tanto en la tarima como en parranda, los intérpretes mantienen simultáneamente relacionamientos individuales y colectivos que dinamizan el espacio común: la identidad colectiva interactúa simultáneamente con formas de identificación individuales a través de lo aural.

La circulación paralela de la música de gaita larga a través de discos y casetes en la escena gaitera favoreció la creación de cánones sonoros y estéticos que no existían previamente lo que muestra el dinamismo de muchos aspectos de la tradición. Así mismo, el proceso de tarimización impulsó la estandarización del vestuario<sup>216</sup>, la conformación de grupos con fines competitivos, la creación de categorías interpretativas y de “ritmos” en el marco institucional del Festival. La tarima transformó la relación de entre los agentes culturales; por ejemplo, la separación del músico, el oyente y bailarín: si bien la función social de la música se reconfiguró con el *performance* en tarima, lo aural se afianzó como la manera de relación más efectiva en estos espacios.

Finalmente, quiero resaltar dos aspectos que, aunque no pertenecen al ámbito aural si suceden durante el Festival y generan un gran impacto en la escena gaitera: el primero se

---

<sup>216</sup> La trascendencia que tuvo el paradigma folklórico en la música de gaita larga es evidente aún en la actualidad. En efecto, la indumentaria que los Zapata Olivella asignaron a los gaiteros en su proceso de teatralización durante el siglo XX - pañuelo rojo “rabo e’gallo”, sombrero “vueltaio”, camisa y pantalón blanco, “abarcas” y “mochila”, y que sería popularizada a través de las caratulas de los discos de acetato, aún sigue vigente en festivales como el de Ovejas y San Jacinto: desde su creación los festivales retomaron esta indumentaria como elemento “tradicional”. Todos estos planteamientos fueron institucionalizados dentro del mosaico multicultural colombiano a través de la iconografía que exhibían los discos, de algunos trabajos con influencias folklóricas y otras a través de los festivales. Desde el 2015, la Ley 1756, en su artículo 4 destaca que “se declaren bienes de interés cultural de la Nación los instrumentos musicales Gaitas o Chuanas, así como la indumentaria típica que lucen los intérpretes del instrumento” (Congreso de Colombia, 2 de julio de 2015).

refiere a varias actividades que configuran una economía alternativa que beneficia a otros agentes locales y regionales. Entre ellas están la venta de instrumentos por parte de algunos fabricantes, la cual se intensifica durante los tres días de realización de Festigaitas, también la venta de artesanías y de gastronomías propias de la región, y, aunque no es un evento exclusivo de los festivales, la venta de producciones musicales: muchas de estas producciones son realizadas con recursos propios en estudios de grabación diferentes a los de las casas disqueras. El segundo aspecto es la circulación de la revista, que, como mencioné desde el primer capítulo, favorece la conexión y cohesión simbólica entre diversos agentes culturales desde 1989.

En síntesis, en el marco de discursos de mestizaje, el paradigma folklórico segmentó las prácticas sonoras en elementos discretos que reafirman los marcadores de identidad coloniales; estos a su vez crearon regímenes aurales (Bieletto, 2019) que marcaron no solo el performance de las mismas, sino también las formas en que comenzaron a ser escuchadas dentro del país. La música de gaita larga y sus procesos de tarimización no ha sido ajenos a estos discursos, ya que estos configuran seminalmente la identidad cultural y sonora.

Si bien las categorizaciones estilísticas que tomaron fuerza con el proceso de tarimización, pretenden borrar los históricos relacionamientos locales y translocales entre gaiteros y tamboleros, asumiendo el estilo como algo adscrito e inmutable; diferentes espacios de la escena local muestran que las interrelaciones fluidas y dinámicas entre los sujetos, generan la construcción y deconstrucción permanente de la identidad en el marco del

concepto de estilo interpretativo; además, las íntimas relaciones emocionales y corporales que se desarrollan a través del sonido configurando un ámbito aural que es vital en la cultura gaitera; a través de él se refrendan lazos identitarios colectivos e individuales: la distinción y la identificación se definen, tanto individual como colectivamente, a través de lo sonoro y la escucha.

La tradición y la modernidad interactúan con formas de identificación fluidas, que no separan los individuos ni por el lugar de procedencia, ni por el fenotipo, ni por la pertenencia a un grupo étnico específico, o como puede verse más recientemente tampoco por el género<sup>217</sup>. En la escena gaitera la identidad cultural y sonora se ratifican como una construcción común a través del *performance*.

En la escena local surgen economías alternativas que, junto a otros festivales, fortalecen la red translocal por la cual se movilizan muchos agentes culturales; además, estas economías favorecen la estructuración de la escena virtual que también sirve de plataforma para la interconexión local, nacional e internacional entre los diferentes actores -músicos, gestores culturales, bailadores, fabricantes de instrumentos, investigadores, entre otros-, sin importar su ubicación geográfica<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> Como lo afirma Alejandra Quintana, aunque en la música de gaita larga ha imperado una estructura patriarcal, ésta comenzó a ser modificada y cuestionada con la participación de mujeres intérpretes durante la segunda mitad del siglo XX. Ver Quintana, A., 2006 y 2009).

<sup>218</sup> Además de algunos blogs o de la versión digital de las revistas, recientemente se han visto fortalecidas las emisiones vía *streaming* de diferentes charlas, conferencias o programas radiales -en vivo o en diferido-, por medio de canales digitales o redes sociales como *Youtube*, *Facebook* o *StreamYard*. Algunas de estas emisiones suceden en el marco de los festivales que, debido a la situación de pandemia mundial, han buscado en la internet vías alternas de difusión para sus eventos. Ver por ejemplo los múltiples programas radiales de la emisora virtual Radio Gaita 440, enfocada en la música de gaita larga <http://www.radiogaita440.com>

En suma, dentro de Festigaitas, la identidad se estructura dinámica y sincrónicamente entre lo individual y lo colectivo. Los imaginarios identitarios étnicos, raciales, locales, regionales y nacionales constituyen un *continuum* móvil y fluctuante, expresados en espacios de *performance* y escucha colectiva.

## 5. ACUERDOS IMPLÍCITOS Y EXPLÍCITOS EN LA MÚSICA DE GAITA LARGA

Para continuar, en este capítulo voy a enfocarme en algunos aspectos generales de los instrumentos, también en la forma como los gaiteros y tamboleros conciben los roles instrumentales y en la importancia que en ello tiene el *performance* musical. Con esto busco dar cuenta, desde lo sonoro, de que no existen identidades discretas -indígena o negra- en las realizaciones de los gaiteros y tamboleros; más bien, existen, dentro de un gran sistema sonoro, múltiples códigos y reglas que son apropiados creativa e individualmente por los intérpretes.

Desde una perspectiva émica, primero voy a describir las modalidades rítmicas y algunas estrategias que los gaiteros y tamboleros utilizan para optimizar su desempeño instrumental durante este tipo de *performance* -modelos, variaciones e improvisaciones-; a la vez, voy a poner en evidencia algunos acuerdos culturales que transversalizan lo sonoro en el ámbito gaitero. La utilización de estas estrategias como parte de acuerdos culturales, no está estrictamente correlacionada con los conceptos métricos, escalísticos o armónicos propios de las músicas occidentales, aunque se evidencien influencias recientes. Una de mis hipótesis de trabajo es que un acercamiento diferente puede ser más pertinente para el análisis cultural del hecho sonoro en la música de gaita larga. Posteriormente abordaré el tema de la tradición y la modernidad buscando mostrar que, a pesar de ciertas posturas ancladas en visiones esencialistas -puristas-, la música de gaita larga es dinámica: la fertilización constante de recursos estilísticos, repertorios y posibilidades expresivas, incluyen la presencia de otros repertorios y recursos técnicos de



otras músicas; además, la creatividad está presente como una vía potente para dinamizar la tradición gaitera.

### 5.1 Generalidades de los instrumentos

Según List (1994 [1983]), Muñoz y Rendón (1993), Convers y Ochoa, J. S. (2007), Ochoa F. (2013) y Lara (2016), los instrumentos que han conformado la agrupación de gaita larga son las dos gaitas -macho y hembra, el tambor y el llamador; con el tiempo, los instrumentistas también han transformado sus formas interpretativas y las estructuras melódico-rítmicas, fertilizando el *performance* creativamente; no obstante, instrumentos como la tambora han sido incorporados más recientemente. A partir de su incorporación a la música de gaita larga, a ésta se le han asignado modelos rítmicos más o menos definidos, con algunas variaciones y posibilidades de improvisación. Lo anterior conduce a plantear que, contrario a lo que afirman autores como Convers y Ochoa J. S., el supuesto “rol métrico” de la tambora y su relación con la melodía (2007: 43-44), no son determinantes en la forma como los gaiteros y tamboleros han concebido sus realizaciones musicales; de hecho, aún después de su adhesión, este instrumento no influye o modifica de manera determinante los roles de los instrumentos que conforman la agrupación de gaita larga.

Una forma de ilustrar este planteamiento se evidencia en los “desplazamientos” comunes, que pueden aparecer respecto al ciclo de pulsaciones<sup>219</sup> que estructuran las configuraciones rítmicas de este instrumento: es frecuente que, al comparar el ciclo de la tambora con el ciclo melódico, se perciban cambios y contrastes en los puntos de confluencia de éstos (Convers y Ochoa J. S., 2007: 49). Así pues, en un lapso de tiempo específico, mientras la gaita puede mantener una cierta longitud estructural -de acuerdo con ciertos modelos y ciclos-, la tambora puede hacer coincidir su ciclo en el primer pulso de este; pero con el devenir musical y la presencia constante de la improvisación, esta coincidencia pueda variar, pasando del primer pulso al segundo o al tercero del ciclo (Sarmiento, 2019: 110); también puede suceder que pase al cuarto pulso. En algunos casos, sucede que además estos ciclos pueden tener el doble de longitud o ser segmentados en un ciclo y medio; también, además del intérprete de la tambora puede que sea el gaitero el que, debido a las libertades de la improvisación melódica, modifique, consciente o inconscientemente, estos puntos de coincidencia. Así, al comparar el resultado sonoro de los ciclos de la tambora con los de la gaita hembra, muy frecuentemente no coinciden en el mismo “tiempo fuerte”. Dicho de otro modo, debido a la presencia constante de la improvisación, en la música de gaita larga los ciclos individuales de la gaita hembra o de la tambora pueden variar su extensión y sus puntos de coincidencia con respecto a la cantidad de pulsos que estructura el concepto métrico de la música occidental.

---

<sup>219</sup> Nketia (1974) define el ciclo de pulsaciones como “lapso de tiempo” (Nketia. En List, 1994:234). En el caso de la música de gaita larga, en algunos instrumentos como la gaita el tambor o la tambora, este ciclo puede agruparse en números pares o impares debido a la presencia constante de la improvisación como elemento estético.

A continuación, anexo una transcripción del tema Hacha, machete y garabato, grabado por Los Gaiteros de San Jacinto en 1969, época en la cual se comenzó a incluir por primera vez la tambora en el formato. En varios momentos se percibe el desplazamiento de la pulsación inicial en el modelo-fórmula de la tambora respecto al modelo melódico-rítmico de la gaita. El gaitero que interpretó la gaita fue Juan Lara y el intérprete de la tambora Catalino Parra.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the Gaita hembra melody in the upper staff and the Tambora accompaniment in the lower staff, with the label "Madera Panche" under the tambora staff. The second system continues the melody and accompaniment, with a double bar line and the text "Inicio de nuevo ciclo" below the tambora staff. The third system shows the melody and accompaniment, with a double bar line and the text "La melodía y los demás instrumentos continúan hasta el final del tema manteniendo este nuevo periodo" below the tambora staff.

*Ilustración 4. Hacha, machete y garabato -gaita hembra y tambora- (fragmento). Los dos primeros sistemas muestran la sección del tema donde la tambora realiza algunas variaciones e improvisaciones mientras la gaita expone la melodía -modelo-composición-; el segundo y tercer sistema muestran que, manteniendo el pulso como referente métrico, la tambora realiza más o menos el mismo ciclo de golpes de la variación ya realizada, pero esta vez desplazando el inicio del ciclo hacia otro pulso. Aunque se omitieron los silencios en la tambora para facilitar la lectura, cada golpe de la tambora está relacionado con el pulso exacto en relación con la melodía – en relación de verticalidad-. Este tipo de fenómenos donde se desplaza el ciclo de la tambora es muy común en todas las realizaciones de los grupos de gaita larga. Invito al lector a evidenciarlo en temas como La Rasquiñita (Maestros de la Maestranza, 1970), Fuego de cumbia (Un fuego de Sangre pura. Los gaiteros de San Jacinto, 2006) o La Llorona (Sixto Silgado, Païto y los Gaiteros de Punta brava, 2007).*

Desde un punto de vista analítico general, el anterior ejemplo da indicios sobre la ausencia del concepto métrico como el de la música occidental en ciertas músicas de tradición oral (Nketíá, 1974; List, 1994:234-235; Arom, 1985:393; Agawu, 2006: 23). Siguiendo este planteamiento, asumo que la sensación métrica<sup>220</sup>, no es del todo funcional en la música de gaita larga por los siguientes motivos: primero, la presencia constante de la improvisación como un elemento que no está sujeto a ciclos específicos, y que cumple un papel preponderante en la mayoría de los roles instrumentales, crea un *continuum* que libera la interpretación de los gaiteros y tamboleros de ciertas estructuras<sup>221</sup>; segundo, debido a su incorporación tardía, la tambora no es estrictamente determinante en la forma como se conciben los modelos, las variaciones e improvisaciones de ninguno de los instrumentos: por ejemplo, una configuración melódica específica interpretada en la gaita hembra no necesariamente se modifica al ser interpretada en presencia de la tambora, el tambor modifica poco -en algunos casos no lo hace- su rol con la presencia de este instrumento<sup>222</sup>; tercero; en esta música no existe el concepto de armonía en el sentido en que es planteado en la música occidental (Convers y Ochoa J. S., 2007:54-60), por consiguiente no existen estructuras tonales o armónicas rígidas que enmarquen las realizaciones de los intérpretes de la gaita hembra ni del intérprete de la tambora. Tal

---

<sup>220</sup> Para profundizar en el concepto métrico -compás- tal como es planteado en la música occidental, recomiendo al lector remitirse al apartado Conceptos rítmicos europeos, publicado en *Música y poesía en un pueblo colombiano* (List, 1994: 229-237).

<sup>221</sup> Las influencias aculturativas de las grabaciones mencionadas en capítulos anteriores, también promovieron el desarrollo de estructuras más rígidas. Tal como lo entiendo, la delimitación mencionada por Sarmiento (2019), no solo se presentó en los inicios y finales de los temas, también trascendió hasta la imposición aural -canon sonoro- de estructuras métricas (en otras palabras, del acento que estructura los compases), armónicas (en otras palabras, de escalas y modos), y melódicas (en otros términos, de las tonalidades) más cercanas a la música occidental.

<sup>222</sup> Lara afirma que gracias la incorporación de la tambora al conjunto de gaitas las “rítmicas del bombo transformaron las melodías de gaita y le dieron una vitalidad y fuerza que la conectan con una tradición africana” (2016: 116). Sin embargo, según Catalino Parra (En Montes de Oca, 2006: 37-38), este planteamiento se refiere más a un tema textural y tímbrico que a un cambio determinante en las estructuras melódico-rítmicas o en los roles que transformen las melodías de la gaita.

como lo entiendo, en muchos casos se trata de un *continuum* de pulsaciones – inicio y final del tema- en el cual se enmarcan las realizaciones melódicas y/o rítmicas donde se encuentran los modelos, variaciones e improvisaciones; en otras palabras, los gaiteros y tamboleros se referencian en la pulsación como unidad métrica, los acentos métricos que definen los compases no son algo absolutamente determinante en sus interpretaciones.

También se puede afirmar que la tambora no ha estado presente en el imaginario sonoro de los gaiteros y tamboleros, aunque desde su incorporación a mediados del siglo XX sí haya presentado desarrollos o algunas influencias dentro de esta configuración instrumental<sup>223</sup>. Aunque los modelos, variaciones e improvisaciones utilizados por los intérpretes de la tambora pueden tener en cuenta los puntos de confluencia de los ciclos entre la gaita hembra, la gaita macho o con el tambor, esto no es una constante. La ausencia del concepto métrico es aún más perceptible en las frecuentes realizaciones que no incluyen la tambora en su formato.

Como en cualquier género musical, en la música de gaita larga es natural que los intérpretes conozcan implícitamente los acuerdos culturales de esta música. Por ejemplo, los conocimientos generales del intérprete de la gaita hembra pueden incluir aspectos performáticos, técnicos y culturales: nombre de los temas y sus autores, su lugar de procedencia, formas de fabricación, así como el conocimiento de una multitud de recursos

---

<sup>223</sup> Un ejemplo son las exploraciones del ritmo de merengue al “estilo guacamayalense” que expondré más adelante, o las exploraciones tímbricas del grupo Totó la Momposina y sus Tambores, donde la tambora juega un papel tímbrico importante.

estilísticos e interpretativos<sup>224</sup>. El rol del gaitero se enfoca en la interpretación del aspecto melódico que, en muchos casos, también es acompañado por una voz principal.

En cuanto a las formas de fabricación de las gaitas largas -hembra y macho-, éstas han sido – y son, en ciertos contextos denominados tradicionales - fabricadas de acuerdo con medidas de “dedos” para la distancia entre los orificios, y de “cuartas de las manos”<sup>225</sup> para la medida total de los palos-. Además, tanto los tubos irregulares que ofrece la planta (Muñoz, 2009 y 2012), como las fluctuaciones propias que resultan de los principios acústicos en los instrumentos de viento, el tamaño de los orificios, la dirección de la pluma y la fuerza del soplo de cada intérprete (Ochoa F., 2013), propician que cada par de gaitas tenga una configuración escalística particular<sup>226</sup>.

Sixto Silgado “Paíto” gaitero nacido en Flamenco, corregimiento del municipio de María La Baja (Bolívar), y que vive desde mediados del siglo XX en Islas del Rosario, define de la siguiente manera su forma de elaboración de las gaitas:

Álvaro: y ... cómo [definías la medida para construir las gaitas]?

---

<sup>224</sup> El trabajo de Federico Ochoa explora el uso de ciertos recursos estilísticos en la gaita hembra (2013:84-89). Gracias a este trabajo queda claro que todos los gaiteros los utilizan indiscriminadamente en mayor o menor medida.

<sup>225</sup> Una cuarta es una medida que hace referencia a la distancia obtenida, con la mano totalmente abierta, entre la punta del dedo pulgar y la punta del dedo meñique. (Entrevista a Juan Lara por List en 1964: List G., 1964: 65-291F- OT12152). Aunque no existe una medida estándar para estos instrumentos, la medida más utilizada está en 80 cms. aproximadamente, pero esto depende de la estructura corporal del intérprete y del fabricante (List, 1994:134).

<sup>226</sup> Un excelente estudio sobre la organología de las gaitas largas aparece en la tesis de Muñoz y Rendón (1993) y en Ochoa F. (2013). En ambos trabajos se evidencian variaciones microtonales y/o diatónicas resultantes de la forma como es construido e interpretado el instrumento. En este sentido, el planteamiento de “un promedio de afinación” (Ochoa F., 2013:80) es concomitante al de “acuerdo cultural”.

Paíto: con la medida que tenía el viejo mío...

Á: ¿cuántos dedos entre hueco y hueco?

P: cuatro huecos, le metía tres dedos ...

Á: ¿tres dedos entre hueco y hueco?

P: sí ...

Á: ¿y vos mismo le revolvías la cera con el carbón?

P: sí, claro todo lo hacía ... por lo menos aquí [Islas del Rosario]... sí había aquí, una mosquita negrita chiquita [realiza un gesto con sus dedos]

Á: aja, chiquitica

P: entonces yo sacaba la miel aquí, pa' coge' la cera

(Entrevista personal Sixto Silgado, 2018)

Esta medida de cuatro dedos utilizada por Paíto coincide con la medida mencionada por Juan Lara en entrevista con List en 1964<sup>227</sup>, es decir que funciona como un acuerdo cultural que se manifiesta en lo organológico.

Todos estos factores influyen para que, en el contexto de la música de gaita larga, una misma línea melódica presente múltiples variaciones microtonales o diatónicas<sup>228</sup>. En

---

<sup>227</sup> List G., 1964: 65-291F- OT12152

<sup>228</sup> Debido a la forma en que tradicionalmente se fabrican las gaitas largas -teniendo en cuenta las medidas de los brazos del intérprete o de los dedos del fabricante-, los registros pueden partir de diferentes sonidos, incluyendo los que no son de uso frecuente en el sistema temperado occidental – se pueden comparar por ejemplo los sonidos fundamentales propuestos en el trabajo de Muñoz y Rendón, 1993 -fa#3- y en el de Ochoa F., 2013 -la3-; además, como lo aclaran varios autores, en la segunda posición del instrumento, el sonido resultante entre su fundamental y su tercer armónico puede fluctuar (Ochoa F., 2013:80; Convers y Ochoa J. S., 2007:55). Para una referencia visual sobre la forma tradicional de fabricación de las gaitas largas, recomiendo al lector ver el video de la serie Yuruparí. Arte Tradicional Popular. Gaitas y Tambores de San Jacinto (1983), dirigido por Gloria Triana y la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional.

palabras de F. Ochoa “la búsqueda de una afinación exacta no es un problema estético dentro de su música” (2013:77).

La flexibilidad en la afinación (Muñoz y Rendón, 1993; Convers y Ochoa J. S., 2007; Ochoa F., 2013, Sarmiento, 2019) se amplifica con las variaciones e improvisaciones que realiza cada intérprete desde su idiolecto. Esta afirmación es bastante relevante ya que, mientras algunas producciones discográficas, y como consecuencia algunos fabricantes de gaitas, buscaron acercarse a los modelos tonales que circulaban con la música comercial, e implícitamente al sistema temperado con el cual ésta opera<sup>229</sup>, otros gaiteros mantuvieron distancia –consciente o inconscientemente- de estas tendencias aculturativas.

Tal como lo entiendo, las influencias aculturativas desde las grabaciones también incidieron en la organología del instrumento. Esto se hizo más evidente a partir de los años 80 del siglo XX, cuando algunos músicos y fabricantes comenzaron a experimentar con nuevas formas de construcción: gaitas afinadas en diferentes tonalidades, según el temperamento occidental<sup>230</sup>.

---

<sup>229</sup> Sarmiento afirma, por ejemplo, que en las diferentes grabaciones del grupo Los Gaiteros de San Jacinto la afinación de las gaitas varía en algunos cents -percibiéndose algunas veces hasta medio tono de diferencia- por encima o por debajo del La 4. Teniendo en cuenta estas fluctuaciones fue que se realizaron los arreglos musicales de instrumentos de viento metal y viento madera de fabricación industrial (Sarmiento, 2019: 131). Este tipo de contrastes entre las formas de fabricación tradicionales y temperadas, son las que probablemente dieron como resultado que muchas de estas grabaciones presenten serias discrepancias tonales y armónicas.

<sup>230</sup> Por ejemplo, desde la década de los 80 Julio Cesar Hernández “Piño”, reconocido fabricante cartagenero de gaitas largas y de tambores, comenzó a fabricar gaitas afinadas con diferentes medidas y tonalidades por petición de diferentes intérpretes de conjuntos y orquestas (Entrevista personal Cesar Hernández “Piño”, diciembre 2020). Otros intérpretes y fabricantes como Juancho Nieves en Cartagena -Bolívar- (Otero, Augusto. En Chuana. La gaita de la América indígena, 2009:191-198), o Elber Álvarez en Sahagún – Córdoba-, también realizarían sus propias exploraciones con otros materiales y técnicas de fabricación diferentes a las tradicionales, buscando acercar el instrumento a la afinación occidental para ser interpretadas en formatos como las bandas sinfónicas, orquestas o grupos que interpretan diferentes géneros musicales.





*Ilustración 5. Julio Cesar Hernández "Piño" interpretando una gaita en tonalidad de sol mayor. Esta gaita tiene la particularidad de estar fabricada con pitahaya y tubos de PVC; tiene una medida de 39 cms de largo y cinco orificios. Específicamente, Piño comenzó a explorar este modelo de gaita desde mediados de la década de los 80 del siglo XX. Más recientemente también fabrica gaitas temperadas con cuerpos metálicos. Foto tomada en Bellas Artes sede Barranquilla por Mariano Candela. Cortesía de Julio Cesar Hernández.*

Aún en la actualidad, en varios lugares de la escena gaitera como los festivales, gaitas fabricadas con medidas de dedos o cuartas interactúan simultáneamente con gaitas temperadas provocando que, una vez más, en la configuración escalística resultante en las líneas melódicas de unas y otras se perciban contrastes: por ejemplo, en tarimas y parrandas de los festivales que configuran la escena -local y translocal-.

El intérprete de la gaita macho y la maraca está implicado en una compleja distribución de sus sentidos: de manera simultánea debe activar los ámbitos aural y kinésico, ya que con ambos instrumentos ejecuta modelos, variaciones e improvisaciones.

Los demás instrumentos de percusión – tambor y llamador - son interpretados cada uno por una sola persona. El intérprete del llamador realiza una función simple pero esencial:

la interpretación de un modelo invariable durante cada realización; se trata de la repetición constante de un modelo rítmico que puede ser contramétrico o bambuquia'ó según la modalidad rítmica o la preferencia interpretativa del intérprete, del grupo o del momento<sup>231</sup>.

Con relación al tema de la existencia del canto en esta música, es claro que, en los temas cantados, la voz es acompañada generalmente por una línea melódica<sup>232</sup> de igual configuración en la gaita hembra. Generalmente, las melodías son interpretadas primero por la gaita y luego por la voz (Ochoa, 2013: 95); a su vez, estas pueden estructurarse en cuartetos o en estructuras antifonales más simples, es decir, de manera similar a muchos bullerengues: pregunta-respuesta (Convers y Ochoa J. S., 2007:57; Ochoa F. 2013: 50-51).

El disco grabado por Manuel Silvestre Julio y su Conjunto de Gaitas en 1953, y que salió de nuevo a la luz gracias al trabajo de Sarmiento (2019)<sup>233</sup>, ratifica lo afirmado por Federico Ochoa (2013): en esta música han interactuado desde hace tiempo realizaciones sonoras instrumentales con letras cantadas. Aunque la existencia o no, del canto en la música de

---

<sup>231</sup> Ver partitura de transcripción modelo contramétrico contra el bambuquia'ó en el capítulo 3 de este trabajo.

<sup>232</sup> Entiendo la melodía como una conjunción de diferentes cualidades sonoras: altura, duraciones, intensidades y timbres, entre otros aspectos expresivos -ataques y transientes-, que se plasman en sonidos sucesivos, unos tras otros en un marco temporal, es decir en sentido horizontal; es por ello por lo que la denomino línea melódica. La forma como cada uno de los sonidos es interpretado depende de cada músico, dando lugar al idiolecto que configura múltiples estilos. En esta investigación, entiendo la melodía como algo análogo al modelo-composición planteado por Lortat- Jacob (1987). Como característica distintiva, en la música de gaita larga una melodía puede estar acompañada de una letra cantada; generalmente la gaita hembra realiza una línea melódica que es imitada de manera exacta por el o la cantante, es decir, con la misma configuración melódico-rítmica y generalmente al unísono-: cada sílaba de la voz tiene correlación con un sonido -duración, ataque, altura, etc.- específico en la gaita hembra. Por esto, en algunos casos el intérprete de la gaita hembra utiliza un recurso que permite modificar su registro: si se hace necesario, se obtura el orificio más cercano a la cabeza del instrumento con un pequeño tapón de cera, modificando la configuración de las alturas en el instrumento hacia un registro más grave.

<sup>233</sup> El tema Tomate el trago Silvestre grabado en 1953 por Silvestre Julio en Discos Fuentes, ilustra este punto: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=LG8V-nm0dyQ>.

gaita larga antes de la segunda mitad del siglo XX, es algo que permanecerá en el terreno de las hipótesis, hasta tanto se realicen más trabajos de arqueología de grabaciones musicales, actualmente se puede afirmar que el juglar Toño Fernández no sería el único ni el primero en interpretar repertorios propios de la música de gaita larga donde la voz cantada tuviese participación.

El instrumento preponderante al definir las modalidades rítmicas en la música de gaita larga es el tambor<sup>234</sup>. Este instrumento de percusión a mano libre cumple un rol central en la agrupación: aunque con él se interpretan modelos rítmicos definidos, es el instrumento que, junto a la gaita hembra, presenta mayores posibilidades de improvisación. Las múltiples combinaciones rítmicas y tímbricas interpretadas por el tambolero, así como el dinamismo interpretativo, lo convierten en un instrumento muy versátil; no obstante, al poner un especial énfasis en la improvisación, éste requiere de un estudio particular. En efecto, si bien los intérpretes de las gaitas y la maraca, y en alguna medida el de la tambora, pueden improvisar, implícitamente un tambolero debe enfatizar en ello, para favorecer un diálogo fluido con los demás instrumentistas que conforman la agrupación.

---

<sup>234</sup> Al analizar las grabaciones realizadas por List en los años 60 y el texto de 1983, salen a la luz otras formas de denominar este instrumento: tambor hembra y tambor mayor –por ejemplo, en las entrevistas a Erasmo Arrieta en Bogotá, a Catalino Parra en Soplaviento, a Manuel Pimentel en Evitar, a los tamboleros de Cabildo en Bocachica, al Grupo de Cumbiamba de Sabanalarga o a LGSJ en Cartagena-. Por otro lado, la denominación tambor puede escucharse en entrevista a Lorenzo Miranda de San Basilio de Palenque. Lo que sí queda claro es que ninguno de los entrevistados por List menciona el nombre de tambor Alegre. Esto conlleva entonces a pensar que esta última denominación es posterior, o que probablemente su génesis esté relacionada con los fenómenos de teatralización, tarimización y circulación masiva generados durante la segunda mitad del siglo XX: ver, por ejemplo, en los discos *Gaitas y Tambores* (1966) y *Hacha machete y garabato* (1969).

El énfasis que pone el tambolero en la improvisación provoca dos situaciones claramente perceptibles al oído: primero, la dilución total de la sensación métrica en la sonoridad grupal; y segundo, al igual que en los demás instrumentos, que la capacidad expresiva de los intérpretes -incluyendo del tambolero- es expresada a través de la presencia de la improvisación, que, si bien está referenciada en el pulso, siempre está influenciada por los modelos propios de esta música. Pero, este tipo de improvisación individual potencia y cohesiona el diálogo y comunicación deseado entre los instrumentistas; así, los tres intérpretes de los tambores, más los dos intérpretes de las gaitas, constantemente buscan, desde lo individual, la interacción conjunta para entretejer el diálogo musical, que en todo caso siempre está supeditado a las dinámicas grupales.

## 5.2 Las modalidades rítmicas en la música de gaita larga

Como mencioné en el capítulo uno, en músicas como la de gaita larga, el concepto de modalidad implica un énfasis especial en el aspecto rítmico, como rasgo de identificación principal de estructuras sonoras semejantes.

En la música de gaita larga, como en otras expresiones musicales del Caribe en general – como las músicas de caña de millo, de tambora, de banda, entre otras-, existe una forma de comprender las diferencias interpretativas como variaciones de un mismo modelo idealizado de las bases y melodías. Si bien un modelo no es inmutable, sí funciona como punto de partida para múltiples versiones y posibilidades de una misma realización musical (aspecto melódico-rítmico) y múltiples estructuras rítmicas (rítmica pura). Para los

gaiteros y tamboleros, el modelo es pues una representación idealizada que sirve como marco de referencia, muy útil para manipular el material musical, pero que está influenciado por varios factores: lugar de procedencia del intérprete, la influencia o no de un maestro, la influencia de lo que se escucha de otras músicas y los gustos o preferencias individuales.

No obstante, para los gaiteros y tamboleros cada modalidad rítmica es identificable y percibida por las semejanzas de contornos en las estructuras rítmicas y, sorprendentemente, también en los tiempos metronómicos. En efecto, el tempo - velocidad- en que sea interpretada una modalidad específica también hace parte de los acuerdos culturales: aunque desde el parámetro de velocidad existen múltiples posibilidades en que una modalidad rítmica puede ser interpretada -manteniéndolas dentro de un cierto rango-, la gaita y el porro muestran tendencia a ser más lentos y pausados, que el merengue. En suma, no existe un parámetro absoluto y definitivo de las velocidades, medidas en BPM<sup>235</sup>, sino ideas relativas pero consensuadas para cada modalidad rítmica.

### 5.2.1 Gaita, porro y merengue

Es posible afirmar que, aunque los nombres, velocidades y algunos contornos de cada modalidad rítmica puedan variar de un lugar a otro o de un intérprete a otro, todos los

---

<sup>235</sup> Beats por minuto

músicos las identifican claramente: gaita o gaita corrida, porro y merengue o puya<sup>236</sup>. Una ilustración de este punto se evidencia claramente al contrastar la forma en que los sanjacinteros y los intérpretes de la denominada “región negra” nombran a la modalidad rítmica más rápida de esta música. Aunque el merengue, que según Ochoa F. (2013) pertenece a la zona “negra” de los Montes de María, presenta una estructura rítmica diferente frente a la puya<sup>237</sup>, pero desde la pertinencia cultural ambas son equivalentes; aún esto, es claro que no todos los intérpretes de la zona negra -San Onofre, María La Baja, San Basilio de Palenque, etc.-, utilizan exactamente el mismo modelo de merengue. De hecho, algunos pueden utilizar una estructura rítmica del modelo más cercano a la puya sanjacintera o revuelos con influencias de tamboleros como Gabriel Torresgrosa<sup>238</sup>; también es claro que no todos los intérpretes de la zona de San Jacinto, Ovejas, San Juan Nepomuceno, etc.<sup>239</sup>, utilizan el mismo modelo de puya.

---

<sup>236</sup> El trabajo de List muestra como la modalidad rítmica de gaita era interpretada desde mediados del siglo XX por otras agrupaciones en el Caribe colombiano – como las de pito atraviesa’o- (List, 1994:530). En algunos casos, particularidades como gaita senta’ o gaita corrí’a se anexaron en las grabaciones de los conjuntos de gaita como de caña de millo (Sarmiento, 2019). Posteriormente comenzarían a aparecer términos genéricos como “temas musicales”, o los específicos que combinan el nombre de una modalidad rítmica específica con el nombre específico de la realización y del autor, por ejemplo, el porro Travesía a Palenque, de Antonio Cabrera.

<sup>237</sup> Algunas transcripciones del modelo de puya sanjacintera aparecen en Ochoa F. (2013:50) y en Convers y Ochoa J. S. (2007:48).

<sup>238</sup> Este tambolero es considerado del “estilo sanjacintero”, aunque nació en el Yucaal, departamento de Bolívar.

<sup>239</sup> Si lugares como San Onofre, María La Baja o San Basilio de Palenque, son denominados zona negra porque sus habitantes tienden a tener piel “negra” (Ochoa F., 2013), surge la pregunta de si la zona comprendida entre San Jacinto, Ovejas o San Juan Nepomuceno debe ser considerada “zona indígena”. Según los censos poblacionales, estas últimas también muestran presencia profusa de sujetos que tienen ascendencia y se identifican como afro (DANE, sf).

Como lo mencioné anteriormente, los gaiteros y tamboleros aprehenden constantemente nuevos estilos interpretativos en los intercambios en festivales o diferentes contextos festivos<sup>240</sup>.

Con la modalidad rítmica de porro sucede más o menos lo mismo: aunque pueda existir un modelo que funcione como un punto de partida en una zona específica -que también es compartido con el bullerengue senta'o-, este puede ser interpretado con múltiples variaciones por cada tambolero del lugar, es decir, desde el idiolecto propio, o ser imitado de igual manera por otro de lugares más apartados.

Una vez más, lo anterior da claros indicios de que estos estilos interpretativos deben comprenderse más como posibilidades que circulan fluida y dinámicamente dentro del universo de opciones estilísticas que existen en el campo de dispersión que abarca la cultura gaitera. Los estilos pueden ser asimilados por cualquier persona, en cualquier momento y sin restricciones de lugar. Así pues, aunque algunos autores se refieran a diferentes “estilos interpretativos de un mismo género” asociados a temas identitarios (Ochoa F., 2013: 48-49; Convers & Ochoa J. S., 2007: 16, 11 y 112; Poveda y Sarmiento, - 2003-; Tatis G. En, Festigaitas, 2009), se trata más de posibilidades interpretativas variables de los modelos.

---

<sup>240</sup> Similarmente al caso de Francisco Lliure en Ovejas, algunos intérpretes sanjacinteros han aprendido el estilo ovejero, ver Convers y Ochoa J. S. (2007: 84-85).

A continuación, anexo algunas transcripciones de los modelos de porro, gaita y merengue interpretados por diferentes tamboleros.

Modelo A

♩ = 92 aprox.

Modelo Gaita  
Corrida

Modelo B

♩ = 80 aprox.

Modelo C

Q  
A  
B

Ilustración 6. Modelos rítmico-tímbricos de gaita, porro y merengue realizados por diferentes intérpretes -tamboleros- de música de gaita larga en la región Caribe colombiana. Modelo A (extracto): gaita corrida por Juan Lara, modelo B (extracto): porro por Manuel Pimentel -ver catálogo de grabaciones de List en la Biblioteca Nacional-, y modelo C (extracto): merengue por Félix Santiago Chuiquillo - <https://youtube.com/shorts/gh59ueyYWg> -. Estas transcripciones se realizaron a partir del material de archivo de List, y de una entrevista más reciente realizada por mí. Invito al lector a remitirse a la sección 1.9 de este trabajo, para tener una referencia sobre la interpretación de estas transcripciones.



Aunque existen algunas excepciones<sup>241</sup>, en general, tanto las modalidades rítmicas como las melodías –en palabras de Lortat Jacob, modelos-composición– a las que estas acompañan, están construidas sobre modelos melódico-rítmicos con subdivisiones binarias, tanto en los instrumentos melódicos como rítmicos; no obstante, como lo expondré más adelante, en algunos casos también pueden presentarse subdivisiones ternarias: esto se ratifica al escuchar la gran mayoría de porros y merengues.

En algunos casos ciertos músicos del ensamble realizan modelos con subdivisión ternaria del pulso mientras que, simultáneamente otros lo hacen en subdivisiones binarias. Este tipo de fenómenos polirrítmicos no suceden en todas las modalidades rítmicas, pero durante el devenir musical pueden suceder como eventos rítmicos momentáneos enmarcados en la improvisación y en puntos específicos de las realizaciones, en otras palabras, como hemiolas: estos eventos suceden de manera individual y momentánea -en un solo instrumento del ensamble- durante el devenir musical y se denominan hemiolas horizontales<sup>242</sup>. Esto contrasta con momentos donde un instrumentista utiliza modelos donde prevalecen valores operacionales mínimos binarios, es decir, subdivisiones binarias de los pulsos, los eventos rítmicos con subdivisiones ternarias son menos frecuentes, y

---

<sup>241</sup> Me refiero a temas como *El mundo al revés* (LGSJ, 1978) o *La Avianca* (Sixto silgado, 2016) entre otros, que están estructurados sobre subdivisiones ternarias del pulso. Algo no muy común en los repertorios de música de gaita larga.

<sup>242</sup> La diferencia entre la polirritmia y hemiola vertical radica en que la primera indica eventos rítmicos contrastantes, superpuestas y generalmente repetitivos: en palabras de Agawu, se trata de “many rhythms” – en español muchos ritmos- (Agawu, 2016); por otro lado, las hemiolas verticales indican realizaciones que contrastan subdivisiones binarias y ternarias del pulso en puntos específicos del devenir musical. Para profundizar en esta diferencia recomiendo al lector remitirse al apartado Polímetro y hemiola en el texto de List (1994:236-237).

son utilizados para crear momentos de contraste (tensión-relajación); es decir como un elemento expresivo y estético.

La utilización particular y frecuente del modelo de gaita “atresillada” (Ochoa F., 2013:47) evidencia la presencia frecuente de texturas polirrítmicas en la música de gaita larga, ya que mientras la gaita hembra o la macho, la tambora, la maraca o la voz del cantante utilizan valores operacionales mínimos con subdivisión binaria del pulso, el tambor los utiliza con una subdivisión ternaria durante la misma realización de manera constante<sup>243</sup>. Esto puede evidenciarse en temas como Zacia, Pa’ gustá y Elisa Liñan interpretados por el grupo Conjunto Maravilla, de Palo Alto (1966); también puede evidenciarse en el tema Hacha Machete y Garabato, después de la introducción de Batata, en el disco Carmelina de Totó La Momposina (1999) o, de manera aislada, puede escucharse en la interpretación del modelo “Bozá de la máquina” que realizaba Encarnación Tovar<sup>244</sup>. Esta superposición de valores operacionales mínimos -ternarios y binarios- genera una riqueza particular en el resultado de la textura rítmica en esta modalidad. La presencia de este tipo de modelos donde prevalecen valores operacionales mínimos ternarios en instrumentos específicos también favorece la presencia más frecuente de eventos rítmicos con subdivisiones ternarias del pulso.

---

<sup>243</sup> Enmarcando este mismo tipo de fenómenos, Charles Keil planteó la existencia de las discrepancias participatorias -*participatory discrepancy*- (Keil, 1994. En Cruces, F., 2001).

<sup>244</sup> Este modelo de gaita atresillada al estilo del Diablo aparece en uno de los tracks del disco Gaita negra (2006) -La bozá de la maquina, la bozá del trueno-. Aunque este modelo no se grabó con el llamador – y su correspondiente modelo contramétrico-, ni con el acompañamiento de otro instrumento acompañante, a través de la escucha atenta sí puede percibirse la referencia al pulso como unidad métrica esencial.



*Ilustración 7. Transcripción de la Bozà de La Máquina (fragmento). Esta bozà aparece en el disco Gaita Negra. Païto y Los Gaiteros de Punta Brava (2006), publicado por la corporación Sonidos Enraizados. El uso de valores operacionales mínimos ternarios en el tambor, hacen que la interacción de éste con los demás instrumentos, que utilizan valores operacionales rítmicos binarios, genere un modelo polirrítmico pero con características de hemiola vertical.*

Al igual que lo harían en su momento Encarnación Tovar, José Lara, Félix Santiago Chiquillo, Paulino Salgado y Pedro Alcázar, actualmente muchos tamboleros jóvenes o adultos se han apropiado de este modelo creando sus propias versiones<sup>245</sup>. Así, una vez más se ratifica un nivel operativo del modelo como un consenso social –acuerdo cultural-, pero con características particulares en cada intérprete.

### 5.2.2 Cumbia

Otro aspecto que llama la atención es la mención a la modalidad rítmica de cumbia que hacen algunos autores. Aunque los datos disponibles hasta el momento indican que la cumbia, en tanto modalidad rítmica, solo fue incluida en la música de gaita larga desde la década de 1960, a través de la industria discográfica (Sarmiento, 2019: 102), es claro que esta modalidad sí tuvo alguna incidencia en la cultura gaitera.

<sup>245</sup> Algunas transcripciones de esta modalidad rítmica también aparecen en los textos de George List, (1994: 552), Leonardo D'Amico (1994:78) y Néstor Lambuley (1988). Otras referencias -sin transcripción- aparecen en Ochoa, F. (2013:47) y Convers y Ochoa J. S. (2007).

En efecto, al plantear que esta modalidad rítmica hace parte de la música de gaitas, tanto el trabajo de Muñoz y Rendón (1993), List ([1983]1994), como el de Convers y Ochoa J. S. (2007) son consecuentes con las reglas que planteaban los organizadores de las primeras versiones del Festival de Ovejas. Según este reglamento la cumbia y el merengue son “aires musicales optativos” en tarima, mientras que la gaita y el porro son considerados “aires musicales básicos”, que deben ser interpretados por los grupos (Festival Nacional de gaita, 1989). Si bien durante los primeros años del Festival esta modalidad fue incluida en la tarima, con el paso del tiempo fue eliminada ya que ningún grupo la interpretaba (comunicación personal con Jairzinho Teherán, noviembre, 2020); posteriormente sería interpretada solo como modalidad acompañante de la categoría parejas bailadoras<sup>246</sup>.

List asegura que la cumbia tiene una estrecha relación con la danza, y si bien era interpretada con caña de millo, también podía serlo con las gaitas largas (List G., 1994: 134). No obstante, según lo afirma él mismo, la inclusión de esta modalidad en el formato instrumental de las gaitas parece confuso desde tiempo atrás:

“en el pasado el ritmo tocado por el conjunto de gaitas para acompañar el baile se conocía como gaita, mientras el usado para el mismo propósito por el conjunto de

---

<sup>246</sup> Esta modalidad rítmica es incluida en el Festival de San Jacinto, tanto para los grupos musicales como para las parejas de baile. Al parecer la inclusión de esta modalidad rítmica en este festival tiene que ver con las influencias las posturas folklóricas: en una entrevista que Delia realizó a varios integrantes del grupo LGSJ, se escucha claramente como ella induce la inclusión de éste “género” en la música que interpretaban los gaiteros y tamboleros del lugar. Ver List, 1965: 65-291F, 19487, OT 12163, 8.

cumbia<sup>247</sup> se llamaba cumbia [...] el conjunto de cumbia toca ahora ritmos que se diferenciaban con los nombres de cumbia y gaita. En el repertorio de los conjuntos de gaitas se había presentado un fenómeno similar, aunque no tan claramente definido”.

(List G., 1994: 134)<sup>248</sup>.

Por su parte, Convers y Ochoa J. S. afirman que “los géneros más representativos de la música de gaitas de la Serranía de San Jacinto” son “gaita corrida -sin texto cantado-, el porro (normalmente con texto, pero en ocasiones interpretado sin él), la puya -con y sin texto cantado- y la cumbia -siempre con texto cantado, con mucha influencia de la música vallenata, las melodías de acordeón y el pito atravesao-” (Convers y Ochoa J. S., 2007: 42)<sup>249</sup>.

En suma, las diferentes modalidades rítmicas que estructuran el género musical denominado música de gaita larga, presentan rasgos comunes que las caracterizan; estos son percibidos e identificados por los gaiteros, tamboleros, bailadores y otros agentes culturales a través de la escucha. Esto ratifica que existen, implícita o explícitamente, acuerdos sonoros en un marco cultural que está inmerso en un campo de dispersión amplio, que también puede ser compartido con otras músicas de la región.

---

<sup>247</sup> En su texto List afirma que los instrumentos que conforman el conjunto de cumbia son el pito o caña de millo, llamador, los guachos -en algunos casos maracas-, tambor mayor, el bombo y el canto (1994: 134); en esta agrupación se interpretan los ritmos de cumbia, gaita, porro y puya (ibid., 531).

<sup>248</sup> Es evidente que en la cultura gaitera existe poca claridad en la definición y diferenciación entre la modalidad de gaita -senta' o corrí'a- con la cumbia. Lo que sí queda claro es que esta modalidad rítmica fue incluida en el Festival como una categoría estrechamente relacionada al baile (Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene", 2009: 58-62).

<sup>249</sup> Para conocer más sobre la Cumbia y su incidencia en tanto construcción social en las músicas populares masivas colombianas, recomiendo al lector remitirse a Ochoa J. S (2016).

### 5.3 Los roles instrumentales

En la música de gaita larga, los intérpretes desempeñan roles instrumentales que varían entre la ejecución de modelos melódicos o rítmicos, variaciones e improvisaciones; estos roles también funcionan como acuerdos. Por ejemplo, como lo expuse anteriormente, el tambolero puede enfocarse en la realización de los modelos de gaita, porro o merengue (en palabras de Lortat-Jacob se trata de modelos-fórmula), que combinados con variaciones e improvisaciones crean una dinámica particular en esta música; así, la variación rítmica de los modelos son una constante que la caracteriza. Al igual que las múltiples combinaciones tímbricas improvisadas durante cualquier *performance*, las variaciones constantes de los modelos hacen parte del dinamismo propio de este instrumento dentro del ensamble. Los tamboleros denominan a los eventos rítmico/tímbricos improvisados “revuelos”, en contraposición a los modelos, que también suelen denominar “golpes”, “ritmos”, “bozá” o “base”. Así, por ejemplo, mientras los tropicones de Pedro Alcázar sugieren modelos que imitan sonidos de animales específicos (Muñoz y Rendón; 1993), los revuelos que se intercalan con estos modelos hacen énfasis en la improvisación como expresión de creatividad y del idiolecto.

En consecuencia, es posible afirmar que la creatividad tiene vital importancia en la práctica gaitera; generalmente, esta se expresa durante cualquier realización a través de pequeñas fragmentos de tiempo que están entrelazados con los modelos, pero también puede tener espacios específicos y extensos en cualquier modalidad rítmica.

*Ilustración 8. Partitura que muestra la integralidad de un solo de tambor en el contexto de un tema musical de gaita larga. Esta improvisación fue realizada por Encarnación Tovar “El Diablo” en el merengue La Charanga, de Sixto Silgado “Paíto”, tema que aparece en el disco Pa’ lante y pa’ tras. -Curupira en el 2006-. Además de que la melodía muestra influencias de otras músicas del Caribe, puede percibirse la importancia de la improvisación en esta música. Este tipo de espacios extensos de improvisación son comunes en las realizaciones de los grupos de gaita larga, y no cuentan con restricciones armónicas, melódicas ni de compases. En esta en particular, puede evidenciarse como el tamborero tuvo predilección por valores operacionales mínimos binarios en la modalidad de merengue. Transcripción mía.<sup>250</sup>*

Para el caso de la maraca, su intérprete es llamado machero; este ejecuta -en simultánea- la maraca y la gaita macho. Así, desde la maraca se detecta un modelo-fórmula en estrecha relación con el modelo contramétrico del llamador, pero muy frecuentemente también tiene espacios improvisados. Además, en la gaita, el machero también realiza complejas variaciones que están enmarcadas en acompañar las realizaciones de gaita hembra<sup>251</sup>. En suma, el machero tiene mayor libertad con la maraca que con la gaita macho.

<sup>250</sup> Link al audio: <https://www.youtube.com/watch?v=IUehWSF1xoU>

<sup>251</sup> La gaita macho siempre está subordinada a las realizaciones de la gaita hembra. Recomiendo al lector ver algunas variaciones e improvisaciones del machero y su gaita en Convers y Ochoa J. S., 2007.

Los modelos melódico-rítmicos (en palabras de Lortat Jacob, modelo-composición), que son realizados por las gaitas macho y hembra, tienen estrecha relación de simultaneidad y complementariedad, aunque presenten variaciones e improvisaciones constantes. En la mayoría de los casos, la gaita hembra realiza cambios y modificaciones en el orden en que es presentada la estructura de los modelos preestablecidos; su intérprete los realiza por medio de la conmutación y de la sustitución, así como numerosas variaciones a las configuraciones de los modelos -alturas, duraciones, intensidades, ataques, registros, etc-. Todo esto amplifica aún más la sensación de improvisación. No obstante, es claro que las técnicas de sustitución o conmutación de los modelos y sus variaciones son contrastantes con las de la improvisación en cuanto a su rol: las primeras permanecen enmarcadas en la idea de modelo, mientras la improvisación se libera de ella.

Finalmente, el modelo -modelo formula- utilizado por el llamador es, cualquiera que sea la modalidad rítmica, invariable desde el inicio hasta el final de cualquier realización musical.

En el contexto gaitero, el uso de los modelos, ya sean modelo-composición o solamente modelo-fórmula, no es estrictamente idéntico, denotando modificaciones constantes en sus respectivos contornos; esta interacción de los modelos con las variaciones y la improvisación hace que éstos sean a la vez modelos compuestos que interactúan entre sí durante el *performance*. Desde esta dinámica discursiva es que cada instrumentista crea un diálogo musical sincrónico con los demás intérpretes. Como lo afirma F. Ochoa, refiriéndose al intérprete de gaita hembra, el gaitero no busca “la repetición exacta de



una melodía” con un determinado acompañamiento rítmico de los tambores (2013: 99); sin embargo, es necesario precisar que la repetición idéntica de eventos rítmicos en los tambores tampoco es una constante. Así, en un análisis interpretativo parece más pertinente enfocar la atención en los aspectos relacionales y de interacción instrumental que hacen parte de los acuerdos implícitos o explícitos: la improvisación debe favorecer el diálogo y la interacción entre los intérpretes a través de lo sonoro.

Aunque Ochoa F. no lo expresa en estos términos, sale a la luz el carácter creativo y comunicativo que los instrumentistas plasman orgánicamente en sus realizaciones musicales. En este sentido, a la libertad interpretativa de las melodías de los gaiteros también habría que anexarle la libertad creativa que, enmarcada en los acuerdos implícitos o explícitos, exponen los tamboleros y los macheros en todas sus realizaciones. En efecto, son varios los autores que han planteado por ejemplo el uso de múltiples posibilidades con las que el machero puede acompañar al gaitero hembra: tanto las configuraciones rítmicas como los intervalos generados en esta interacción pueden variar, pudiendo presentarse unísonos, octavas, terceras -mayores, menores y/o otras-, o de sexta -mayores, menores y/o otras- (Convers y Ochoa J. S., 2007: 68-69; Sarmiento, 2018: 162).

Es en el *performance* donde se promueve el diálogo y la interacción musical. El *performance* implica intercambios dinámicos que, en sentido comunicacional, deberían ser fluidos y deseables. En efecto, los tamboleros y gaiteros hablan de “tener asunto”

cuando, dentro de la dinámica grupal, cualquier músico no solo demuestra habilidades técnicas interpretativas, sino también conceptuales durante un *performance*: no solo importa lo que se interpreta, sino que también se trata de en qué momento se interpreta y cómo se interpreta<sup>252</sup>, así, es deseable que todos desarrollen a la vez, estabilidad rítmica, capacidad interpretativa, comunicativa y creativa. En este sentido, tener *asunto* se entiende como la capacidad de interacción instrumental individual en un contexto colectivo, que genera un efecto de cohesión sonora y diálogo musical profundo<sup>253</sup>. Este tipo de diálogo sonoro tiene repercusiones en los ámbitos sociales y personales de los instrumentistas. Como lo plantea Middleton, las “interacciones sónicas” de los músicos a través del *performance* se interrelacionan con interacciones sociales más amplias (Middleton, 2018: 162).

El producto de todas estas interacciones será entonces un sonido grupal caracterizado por:

- Estabilidad de la pulsación y de los eventos rítmicos en un nivel metronométrico, situación que también puede ser modificada colectivamente; de hecho, es muy común el aumento gradual de la velocidad en todas las realizaciones musicales.

---

<sup>252</sup> Desde un punto de vista amplio, el uso expresivo de las dinámicas -volumen-, los registros instrumentales y las posibilidades rítmico/tímbricas de cada instrumento conforman la base de esta comunicación. Toda realización musical se estructura desde los códigos y reglas básicas comunes, pero se enriquece con elementos expresivos individuales que surgen de la creatividad colectiva. Todos los gaiteros y tamboreros concuerdan, por ejemplo, en que cuando la gaita hembra pasa de un registro grave -sección denominada bozá- a un registro agudo, o al finalizar una idea melódica, el tambor puede acompañar esta transición creando eventos rítmicos de mayor densidad dinámica, es decir, con valores operacionales mínimos más densos dentro de un pulso; lo contrario también puede suceder, y es parte de la estética característica de esta música. Este tipo de acuerdos culturales no son rígidos, pero subyacen implícitos para los intérpretes.

<sup>253</sup> Muñoz y Rendón plantean que “cuando un tamborero viejo detecta que otro no toca bien el tambor dice ‘que el tambor no está bien asunto’ o’ osea que sus sonidos no son puros, ni acordes con los giros melódicos de la gaita o el cantante” (1993: 44).

- Capacidades interpretativas y conocimiento de los modelos melódicos y/o rítmicos. Basados en este conocimiento aural, éstos son manipulados por cada intérprete.
- Capacidades creativas que favorecen la variación e improvisación constante del material sonoro de base: modelos -fórmula, composición y/o compuestos-.
- Predilección por el uso del pulso como unidad de referencia métrica principal: esta referencia es la que propicia libertades para la creación y la improvisación durante el *performance*.<sup>254</sup>
- Improvisaciones ordenadas y jerarquizadas según el criterio sonoro de cada instrumentista -idiolecto-, pero enmarcadas en acuerdos grupales implícitos y explícitos: no se improvisa de manera desordenada, más bien se busca que, según los conceptos estéticos de esta música, el resultado sonoro sea de calidad.
- El diálogo permanente, en el cual cada intérprete percibe -desde la escucha activa- e interactúa con los demás músicos a través del sonido y su *performance*, y si es el caso, crea variaciones e improvisa sobre el material rítmico o melódico<sup>255</sup>.

---

<sup>254</sup> Aún esto, no se debe eliminar la posibilidad de que los intérpretes referencien sus realizaciones en la métrica en sentido occidental, debido a las influencias aculturativas recientes, ya mencionadas en capítulos anteriores.

<sup>255</sup> Otros tipos de interacciones que se enmarcan en este diálogo aparecen en Convers y Ochoa J. S (2007: 67-75)

- La capacidad de acople es dinámica: el manejo individual y colectivo de la presión sonora – volumen- con la cual se interpreta cada instrumento, produce grupalmente una sonoridad coherente y equilibrada que es pertinente con cada momento del *performance*<sup>256</sup>. Así, en algunos casos sobresale momentáneamente un instrumento específico -el tambor, o la gaita macho, o la gaita hembra en un rol específico-, sea porque se quiere resaltar algo en su ejecución y/o sonido, o porque está improvisando; también, pueden sobresalir momentáneamente dos o más instrumentos a la vez, teniendo en cuenta el dialogo constante.

Todas estas posibilidades de interacción pueden suceder separadas o simultáneamente.

En muchos casos, dicha expresividad no solo se logra desde los cambios de registro - alturas en el caso de las gaitas-, también pueden generarse a través de la densidad rítmica – individual o colectiva- y desde la densidad dinámica -individual o colectiva-.

Como lo he venido afirmando para lograr mayor expresividad y cohesión en el resultado sonoro, los gaiteros y tamboleros priorizan la escucha activa durante el *performance*. Por tanto, el acuerdo para saber en qué momento se interpretan estas posibilidades surge del análisis aural que los intérpretes realizan de lo que está sucediendo en el momento preciso del performance. Este devenir es el que le indica, por ejemplo, a un tambolero cuándo debe realizar un revuelo que acompañe la gaita hembra, el canto, o viceversa;

---

<sup>256</sup> Esto aplica tanto para temas instrumentales como cantados. En estos últimos, las dinámicas sonoras buscan resaltar, en momentos específicos, la voz cantada: por ejemplo, aunque no desaparecen por completo, sí se minimiza el volumen, las variaciones y las improvisaciones instrumentales en presencia de la voz.

también es lo que le indica al machero cuándo puede realizar una improvisación en la maraca para apoyar al tambolero, o viceversa; igualmente, le indica al machero cuándo debe cambiar de registro en el instrumento para acompañar apropiadamente la gaita hembra en su registro agudo. Así pues, durante una realización sonora pueden ocurrir momentos donde un solo instrumentista propone el diálogo; pero también pueden generarse momentos de mayor tensión -dinámica, textural o rítmica- cuando son dos, tres o más los instrumentos que intervienen en ello sincrónicamente.

En el contexto musical gaitero, los modelos-fórmula o modelo-composición ejecutados por los intérpretes son pues la base de todas las realizaciones sonoras, y van configurando los estilos individuales a través de la variación y la improvisación; no obstante, queda claro que los intercambios e interacciones entre los roles que cumplen los instrumentos pueden suceder de múltiples maneras. Una de ellas sucede de manera lineal individual y horizontal en el transcurrir del tiempo musical: exceptuando el llamador, las realizaciones que cada intérprete en su instrumento pueden fluctuar entre el modelo-fórmula y sus variaciones, convirtiéndose en la gran mayoría de los casos en improvisación; otra manera puede manifestarse simultáneamente, es decir, en sentido vertical entre los diferentes instrumentos a la vez; así, las realizaciones de múltiples instrumentos con roles de modelo (fórmula o composición), variación y/o de improvisación, pueden superponerse. De esta manera es posible percibir, desde un análisis aural, una gran cantidad de posibilidades de interacción sonora, tanto individuales como colectivos durante el transcurso temporal de una realización musical: entre la gaita hembra y el tambor, por

ejemplo, o entre gaita macho y llamador; lo anterior genera un discurso musical que es característicos en esta música, pero que en últimas refleja las capacidades creativas e interpretativas de los gaiteros y tamboleros. De esta manera múltiples formas, técnicas y concepciones, tanto musicales como culturales<sup>257</sup> interactúan entre sí dando cabida a los modelos a descubrir (Lortat-Jacob, 1987), que se convierten en el material de posterior estudio aural de los aprendices.

Estas interacciones hacen parte esencial del proceso de aprendizaje-enseñanza y de la transmisión, que también suceden durante el *performance*. Según Marco Vinicio Oyaga, estas estructuran un diálogo dinámico que solo se afianza a través de la práctica (entrevista con Marco Vinicio Oyaga, junio de 2019), y se plasma en aquello que los gaiteros denominan “el asunto”.

### 5.3.1 Aprendizaje-enseñanza de los roles: modelo-variación-improvisación

Cuando se le pregunta a cualquier gaitero y/o tambolero, sobre todo a los de mayor edad y experiencia, sobre la manera en que aprendieron los códigos, ellos comentan que al iniciar su aprendizaje utilizaron, de manera consciente o inconsciente, la imitación exacta como forma de acceder a una interpretación pertinente en el ámbito gaitero: siempre se imita algo que se escucha, con la guía o no de un maestro, y se va memorizando. En este

---

<sup>257</sup> La preferencia por ciertos modelos melódicos o rítmicos se basan en una construcción cultural. Es por esto que en palabras de Agawu, se hace necesario un análisis tanto estructural –sonoro- como cultural -social, político, corporal, entre otros-, ya que el “análisis estructural explora las posibilidades; mientras que el análisis cultural devela las particularidades” (Agawu, 2006: 26).

sentido, la memoria aural se convierte en un punto de entrada crucial al aspecto *performático*: cualquier intérprete de gaita, por ejemplo, comienza imitando estructuras melódico-rítmicas de cierta longitud<sup>258</sup>, con el tiempo y la experiencia, estos periodos son divididos en estructuras más pequeñas, que pueden ser intercambiadas convirtiéndose en modelos más simples que pueden ser conmutados o sustituidos. Más adelante, cuando estos modelos se encuentran anclados en su memoria, el aprendiz comienza a acercarse a las variaciones como punto de entrada hacia la improvisación. De esta manera es como la capacidad de variar un modelo se afianza a través del estudio de digitaciones -aspecto técnico-, hasta convertirse en la capacidad de variar e improvisar periodos más extensos, a través de la conmutación, sustitución o la misma variación. No obstante, los modelos siempre son el punto de retorno ya que son los que están anclados en su memoria. Esto es así para el aspecto melódico-rítmico, es decir en la gaita hembra y la gaita macho.

En el caso del tambor, cuando el tamborero-aprendiz ya domina una base o bozá<sup>259</sup> de alguna modalidad rítmica, este comienza a generar algunas variaciones que, en todo caso, también serán influenciadas por la escucha consciente de las figuraciones rítmicas de otros tamboreros<sup>260</sup>; paulatinamente, el aprendiz insertará en ellas figuras rítmicas que le surjan de manera consciente y creativa. Estas se irán afianzando a través del estudio de

---

<sup>258</sup> A este tipo de estructuras Arom las denomina periodo. Esta puede entenderse como un bucle de tiempo fundado sobre el "retorno de similares en intervalos similares" (Arom, 2007: 287). Sin embargo, a diferencia de lo planteado por Arom, en la música de gaita larga este concepto puede tomar otro matiz, ya que a medida que se apropian del material sonoro, los intérpretes realizan variaciones e improvisaciones de este material de base, diluyendo la repetición estricta "de similares en intervalos similares" con duraciones específicas. Es decir, el principio se conserva, pero bajo lógicas más flexibles.

<sup>259</sup> Tanto bozá como base son términos, que desde la pertinencia cultural, son equivalentes al de modelo.

<sup>260</sup> El gusto del intérprete-aprendiz pasa por decantar auralmente la preferencia por ciertos modelos, variaciones e improvisaciones de intérpretes específicos.

aspectos técnicos -digitaciones, variaciones tímbricas y de las estructuras, así como desarrollos rítmicos-, estructurando paulatinamente un lenguaje propio que incluye la improvisación.

Es pertinente recordar que en las músicas de tradición oral la improvisación puede ser percibida como una recombinación creativa de ideas aprendidas de manera individual en los procesos de transmisión. Como ya lo mencioné, un aspecto de vital importancia en la música de gaita larga es la interacción de improvisaciones entre los instrumentos; instrumentos como la gaita hembra o el tambor generan separadamente una interacción lineal -horizontal- entre modelo, variación e improvisación, pero, simultáneamente - verticalmente-, ambos instrumentos generan un diálogo entre ellos; en algunos casos esto posibilita manifestaciones rítmicas simultáneas del orden 3:2 o 2:3. Así, mientras la gaita puede realizar horizontalmente – en la melodía-, figuraciones rítmicas con subdivisiones binarias del pulso, el tambor puede hacerlo con figuraciones rítmicas ternarias del pulso, o viceversa; este contraste puede entenderse bajo el concepto de polimetría. Un ejemplo claro de esto es el efecto que resulta de la combinación entre el modelo de “gaita atresillada” que aparece en los modelos de gaita ya expuestos – ver ilustraciones 21 y 22- , con cualquier melodía que subdivide el pulso de forma binaria.

Por otro lado, mientras en el mismo instrumento -o en palabras de List “en la misma voz o parte” (List, 1994:231)-, el tambolero realiza figuraciones rítmicas ternarias en espacios predominantemente binarios -o viceversa-, estaremos hablando de hemiola horizontal. Lo



anterior también ratifica el planteamiento que Shippers (2010) realiza sobre la interacción de varios tipos de improvisación en las músicas de tradición oral. En este caso se trata de una improvisación que, en sentido vertical, relaciona la interpretación de varios instrumentos de manera colectiva; y otra horizontal, donde un instrumento genera eventos rítmicos contrastantes con relación a la métrica (pulsación), generando una fluctuación entre subdivisiones binarias y ternarias del pulso, con una alta carga creativa del intérprete.

En el contexto gaitero un análisis a las realizaciones de los tamboleros muestra que el uso de seisillos en las improvisaciones es común, en contextos con subdivisiones – valores operacionales mínimos (Arom, 1985) - binarias o ternarias del pulso. En contextos binarios, este fenómeno de tipo improvisatorio crea una tensión rítmica particular en la agrupación: al generar una ruptura de los valores operacionales mínimos utilizados en el modelo se dinamiza el resultado sonoro. En este sentido, es un elemento de improvisación individual que favorece la interacción y la comunicación grupal, y, en suma, es un elemento estético característico de este género musical.

Todo lo anterior demuestra la relevancia que tienen las formas de transmisión en músicas de tradición oral como la de gaita larga, donde elementos básicos, como los modelos, o complejos, como la improvisación, son percibidos como elementos estéticos que pueden ser asimilados y afianzados con mayor o menor dificultad por cualquier aprendiz; a lo anterior habría que sumarle que la circulación de este tipo de información sonora no está sesgada para ningún sujeto que haga parte del contexto cultural. En palabras de Shippers:

“El sistema de aprendizaje de la improvisación tiene paralelismos con la forma en que un niño aprende un idioma, sin que se le enseñe gramática explícitamente. En la práctica, el aprendizaje de la improvisación se desarrolla en tres etapas: (1) imitación exacta de ejemplos de grabaciones, maestros u otras fuentes; (2) creación espontánea o tareas simples evaluadas por compañeros o el maestro; y (3) improvisación independiente. Las habilidades necesarias para el aprendizaje de la improvisación son generalmente menos tangibles que las de la técnica de aprendizaje del repertorio. Las reglas de la improvisación rara vez son explícitas, y las fronteras entre las improvisaciones aceptables e inaceptables suelen aprenderse a través de un largo proceso de ensayo y error, guiado por compañeros o por un maestro reconocido.” (Shippers, 2010: 70)<sup>261</sup>

Tal y como lo entiendo, el hecho de que los músicos de gaita larga inicialmente imiten con cierta exactitud los contornos melódico-rítmicos o rítmico-tímbricos en un instrumento, favorece la identificación de elementos constantes y/o variantes -situación que tiene estrecha relación con el ámbito aural-. La comparación entre diferentes realizaciones –de un mismo intérprete y/o de otros intérpretes- favorece la creación de identidades sonoras específicas: así toca este gaitero, así toca este tambolero, etc; con el tiempo -aspecto que depende de cada individuo-, cuando ya se han asimilado muchos de estos aspectos estilísticos, el aprendiz comienza a manipularlos creativamente imprimiéndoles un carácter más acorde a su gusto personal. Esto indica que la improvisación en tanto elemento estético está marcada por una consciencia cada vez mayor de manipulación del material sonoro. Así, múltiples estilos interpretativos, encuentran vías efectivas de

---

<sup>261</sup> “The system of learning improvisation has parallels with how a child learns a language; without being taught grammar explicitly. In practice, learning improvisation usually precedes through three stages: (1) exact imitation of examples from recordings, teachers, or other source; (2) spontaneous creation or simple assignments evaluated by peer or the teacher; and (3) independent improvisation. The skills needed for learning improvisation are generally less tangible than those for learning technique or repertoire. The rules for improvisation are rarely explicit, and the borders between acceptable and unacceptable improvisations are usually learned through a long process of trial and error, guided by peers or an acknowledged master” (Shippers, 2010: 70), traducción mía.

transmisión y de divulgación en múltiples contextos -locales, regionales, nacionales u otros-.

Como lo expuse en el capítulo anterior, la gran mayoría de gaiteros y tamboleros expresan que comenzaron interpretando el llamador o la gaita macho en un contexto grupal, y que paulatinamente llegaron a interpretar la gaita hembra o el tambor; aun así, todos expresan que, de una u otra manera, tuvieron una escucha contextual previa en parrandas, celebraciones, fiestas patronales o en festivales. Complementariamente, la escucha y el estudio del material sonoro a través de grabaciones -LP, casetes, CD, o más recientemente, audios digitales en canales y plataformas virtuales como Youtube o Spotify, entre otras- y/o de la guía de un maestro siempre ha sido crucial para cada uno de ellos. La figura del maestro puede encontrarse bien sea en el círculo familiar cercano, o de alguien de la zona que, sin tener ningún vínculo sanguíneo, guía el proceso de aprendizaje. En algunos casos se puede encontrar un maestro que reside en un territorio más alejado al lugar de residencia del aprendiz, situación que, aunque es menos común, puede presentarse debido a los constantes desplazamientos de los individuos por la región.

Gracias a estas dinámicas en los procesos de aprendizaje-enseñanza, existen repertorios comunes diseminados por toda la región, aunque existan particularidades en los repertorios de los grupos e individuos. En este sentido, las particularidades y preferencias en los repertorios obedecen a: a) el entorno cercano en el que está inmerso cada músico – gaitero o tambolero, b) la influencia que permea su aprendizaje –maestro y/o grupo, con

o sin relación de patrilineaje-, c) la escucha activa y la imitación del material sonoro ligada al estudio personal, y d) los desplazamientos, permanentes o periódicos por la región, entre los que también se incluye la asistencia a los circuitos de festivales que hacen parte de la escena translocal. Naturalmente, estos desplazamientos propician encuentros e interacciones de diferente índole con otros músicos y agentes culturales, y a la vez posibilitan la dispersión de repertorios y estilos individuales en ámbitos locales y translocales, o, en otras palabras, la fertilización cruzada.

Los movimientos de los intérpretes por la región influyen de manera decisiva en la circulación de los códigos, los modelos melódico-rítmicos y de otros aspectos musicales y culturales propios de la cultura gaitera: las experiencias de vida de “Paíto”, Victorio Cassiani, “El Diablo”, Silvestre Julio, Medardo Padilla, Catalino Parra, la constante presencia de los hermanos Juan y José Lara en la ciudad de Cartagena o en La Haya - corregimiento de San Juan Nepomuceno, departamento de Bolívar-; o los Zúñiga -en Guacamayal, departamento de Magdalena-, son solo algunos ejemplos reconocidos en el ámbito gaitero. Más recientemente, desde inicios de los años 90 aproximadamente, también es notable el desplazamiento de una gran cantidad de gaiteros y tamboleros desde diferentes lugares de la región Caribe hacia ciudades como Bogotá y Medellín o hacia países como España, Francia, Estados Unidos Canadá o Alemania.

Como lo he expuesto hasta acá, en la música de gaita larga han existido modelos que, aunque estén diseminados a través de un amplio territorio, conservan ciertos rasgos

característicos. Estos rasgos característicos favorecen que, en el marco de una tradición oral/aural gaitera, los modelos funcionen como acuerdos culturales y que, en sentido amplio, den identidad sonora a cada modalidad rítmica. En un sentido más específico, los acuerdos culturales favorecen la caracterización de estilos interpretativos individuales que son transmitidos y diseminados por espacios territoriales amplios, gracias a procesos de aprendizaje-enseñanza muy efectivos como la imitación y el *performance*. Los múltiples desplazamientos de los gaiteros y tamboleros por varias zonas de la región Caribe, son un factor determinante en la forma como los estilos se fertilizan unos con otros permanentemente. Los procesos de imitación y *performance* propician que, aunque sean dinámicos y cambiantes, los modelos, variaciones e improvisaciones sean incorporados por los aprendices de manera contextual y orgánica: como sucede en muchas músicas de tradición oral, la escucha y la mimesis de lo que se escucha constituyen las estrategias más efectivas de transmisión de códigos y acuerdos -implícitos y explícitos- en la cultura gaitera. No obstante, la creatividad de todos los intérpretes es determinante en el transcurso del *performance*.

Es claro que, desde un punto de vista comparativo, los acuerdos sobre ciertos roles, y modelos también funcionan en otras músicas de la región Caribe -como en la música de caña de millo o el bullerengue-, y que como ya se ha dicho, se han fertilizado entre unas y otras. Es por esto por lo que es tan común escuchar grabaciones donde numerosos grupos, gaiteros, cantantes y/o tamboleros que interpretan repertorios de gaita larga, manifiesten en sus realizaciones una fuerte influencia de la música de bullerengue o de la

caña de millo, o de músicas de circulación masiva como el vallenato o el son cubano, y viceversa: como son las experiencias de Catalino Parra “Cato”, Paulino Salgado “Batata”, Sonia Bazanta “Totó La Momposina”, Encarnación Tovar “ EL Diablo”, Pedro Alcázar “Pedrito”, Celia Estremor, Fernando Séptimo Mosquera, Sixto Silgado “Paíto”, Petrona Martínez, Etelvina Maldonado “ Telvo”, entre muchos otros. En suma, los repertorios y los estilos se fertilizan desde las construcciones que constituyen el ámbito aural de los intérpretes; estos se intercambian y se renuevan constantemente en el ámbito de los acuerdos implícitos o explícitos en la cultura gaitera.

Una forma particular de enseñanza-aprendizaje muy utilizada entre los gaiteros y tamboleros que vincula aspectos de la palabra con la mnemotecnia, es el ritmo de la palabra. A continuación, expondré en detalle este fenómeno, ya que también hace parte de los acuerdos inmersos en la auralidad. Con esto busco ratificar la presencia simultánea de una identidad gaitera, y de una identidad individual relacionada con el idiolecto de cada intérprete.

### 5.3.2 El ritmo de la palabra como elemento mnemotécnico para el aprendizaje y el *performance*

Una estrategia mnemotécnica muy usada por los gaiteros y tamboleros es el ritmo de la palabra; ésta es usada tanto en el proceso de enseñanza-aprendizaje como en el *performance*. El uso compartido de esta estrategia favorece tanto la identidad colectiva como la individual.

Varios autores han reseñado el uso de onomatopeyas, apócope y otras expresiones autóctonas de la región Caribe colombiana en las letras de los temas de gaita larga (List, 1993; Convers y Ochoa J. S., 2007; Ochoa, F. 2013). Muchas de estas onomatopeyas son propias de la región Caribe colombiana y se evidencian en las músicas propias de la región.

Sin embargo, al analizar la forma como son transmitidos los códigos del sistema musical gaitero, sobresale el uso de estas onomatopeyas no solamente como recurso estético sino también como recurso mnemotécnico de gran efectividad<sup>262</sup> en la transmisión sonora y musical. Tal como en otras músicas tradicionales, el uso de sílabas y fonemas (onomatopeyas) es frecuente entre los gaiteros y tamboleros para favorecer la fijación en la memoria de múltiples materiales sonoros, pero también en el transcurso de las interpretaciones. En el video que aparece en el siguiente pie de página el lector podrá observar el uso de este recurso en contexto de una interpretación<sup>263</sup>; otro ejemplo del uso de este recurso, pero en el nivel melódico, puede ser percibido en el video Yurupai, específicamente en la melodía que Eliecer Meléndez, le canta a un joven aprendiz mientras trata de enseñarle a interpretar una línea melódica en la gaita larga<sup>264</sup>.

También es abundante la evidencia que muestra la relación estrecha que llegan a

---

<sup>262</sup> Tal como lo han planteado algunos etnomusicólogos (ver por ejemplo Rice, 2001 y Shippers, 2010), estas onomatopeyas funcionan como dispositivos mnemotécnicos que son usados frecuentemente en el proceso de aprendizaje-enseñanza en contextos de tradiciones aurales, y están íntimamente relacionados con sonidos específicos de tambores y otros instrumentos de viento y cuerda.

<sup>263</sup> En el video se observa al tambolero Félix Santiago Chiquillo interpretando en un tambor un modelo, que según él, era de gaita binaria. Aunque puede percibirse que este modelo se acerca más al de merengue, lo que resalta acá es el uso constante de onomatopeyas en la voz. Grabación de campo, diciembre de 2018, por Álvaro Ortega. Link: <https://youtu.be/RnEoyHBW6Q0>

<sup>264</sup> Yurupai. Gaitas y Tambores de San Jacinto: <https://www.rtvplay.co/series-documentales/yurupari/gaitas-tambores-san-jacinto>. Ver min 22:50.

desarrollar los tamboleros entre las onomatopeyas y los diferentes golpes del tambor: a través de un desarrollo particular de la creatividad y expresividad explotan este recurso de múltiples maneras. Esto puede percibirse en las combinaciones particulares a las que el tambolero Pedro Alcázar denominaba “tropicones”; se trataba de modelos e improvisaciones específicas en el tambor que, basándose en la creatividad del intérprete, imitan el sonido de ciertos animales: carpintero, cheleca, molinete, mojjiganga, foliaco, entre otros (Muñoz y Rendón, 1993: 44). No obstante, el uso de este tipo de recursos también es común entre múltiples tamboleros (maestros o jóvenes): se destacan por ejemplo Félix Santiago Chuiquillo, Encarnación Tovar “El Diablo” o Paulino Salgado “Batata”.

Existe una grabación de finales del siglo XX que ilustra de manera clara el uso de este recurso mnemotécnico. Se trata de la introducción del tema “Hacha, machete y garabato-La tres puntá”, versión grabada en el año 1999 por el grupo de Totó la Momposina. En ella el tambolero palenquero “Batata”<sup>265</sup>, quién fue ganador del premio como mejor intérprete del tambor en el Festival Nacional de Gaitas de Ovejas, Sucre en 1988, deja plasmada la icónica historia narrada a través de su voz y el tambor.

Esta realización consta de 8 células, dentro de las cuales se encuentran algunos modelos

---

<sup>265</sup> En conversación con Roberto Guzmán, este comentó que para la grabación de este disco se pensó en dar énfasis a un sonido más “negro” en los temas de grupo de Totó. Roberto, quien ya había escuchado a Paulino realizar este tipo de interpretaciones onomatopéyicas y rítmicas en el Festival de Ovejas, decidió promover su grabación al inicio del tema –a manera de introducción-, mencionándole a Batata que pensara en un diálogo desafiante con el Diablo –Encarnación Tovar- (Entrevista personal, junio 2020). El resultado fue la icónica introducción que aparece al inicio del track, y que después de la realización corta del modelo de gaita atresillada en el tambor, da la entrada a la contundente melodía de la gaita, y que finalmente da paso al merengue La tres puntá, autoría de Roberto.



rítmico-vocales que aparecen reiteradamente de manera idéntica o con algunas variaciones; todas fluctúan entre percusión -tambor solo -, solo voz y ambas en simultánea. Algunas de estas frases funcionan como modelos rítmico-tímbricos que también pueden detectarse en otras realizaciones del mismo tambolero pero en contextos de música de caña de millo o de bullerengue: por ejemplo La Candela Viva (1992), Cantadora (1993), Pacantó (1999) o Ale Kumá- Cantadoras (2002).

Al escuchar atentamente esta realización, se detectan elementos de ritmo de la palabra, ritmo libre -sin un campo uniforme- y ritmo rítmico -enmarcado en un campo uniforme isocrónico-<sup>266</sup>. En ambos casos, cada golpe en el tambor tiene un timbre específico y se corresponde a una sílaba o fonema en la voz. Esta interpretación narra la siguiente historia:

Un personaje solicita un trago de licor: “deme un trago, deme un trago, ¡Don Tomás Juan!” – esta fórmula rítmica constituye un *leit motiv* durante toda esta introducción -. El segundo personaje se siente ofendido, pide respeto - “respetá, ¡respetame!”-, luego se escuchan ciertas exploraciones fonéticas y rítmico-tímbricas que exponen la versatilidad

---

<sup>266</sup> El pedagogo Edgar Willems afirma que existe el ritmo libre -sin un campo uniforme, o en otras palabras un pulso regulador-, el ritmo rítmico -enmarcado en un campo uniforme isocrónico- y ritmo métrico -similar al anterior, pero con acentos que configuran la métrica regular en sentido occidental (Willems, 1984). Por su parte Agawu afirma que el ritmo libre es declamatorio y no métrico, se rige por la periodicidad de la palabra y contiene duraciones variables y asimétricas; por otro lado, el ritmo estricto -análogo al ritmo rítmico y métrico planteado por Willems-, es un ritmo métrico regido por ciclos específicos de pulsos, que son estructurales (Agawu, 2016:162). Los diferentes ritmos producidos por el ritmo de la palabra y del cuerpo son producidos por tres modos diferentes de percusión: el modo de la palabra, el modo señal y el modo de la danza (Ibid, 165). Es en el modo de la palabra, también asociado al ritmo de la palabra, donde aparecen manifestaciones como “percutir en el modo del habla” -Drumming in speech mode”- (Ibid, 165). “Se trata de golpear en un tambor las duraciones relativas y los elementos de tono relacionales del habla” (ibid, 165, traducción mía). Original: “Drumming in the speech mode means beating out the relative durations and relational pitch elements of spoken speech on a drum”.

interpretativa y creativa del tambolero, pero siempre en conexión directa con su voz. A continuación, Batata anexa algunos mensajes claros en palabras habladas: “aquí no entra ningún tambolero caga’o ni amarra’o”, para que reaparezca el modelo “respetá, respetame!” seguido por un juego de sílabas - “pu pi ta, pu pi ta, pu pi ta”, para que reaparezca el modelo fórmula “deme un trago”. Hasta acá, las figuras rítmicas que surgen en cada frase combinan interpretaciones con ritmo libre y otras con ritmo rítmico, en estas últimas los valores operacionales mínimos son binarios y ponen en evidencia el contundente desarrollo técnico y la creatividad de este tambolero. Posteriormente, después de dos golpes acentuados que funcionan como puntos cierre de estas células, reaparece el modelo “deme un trago” para continuar con una sección interpretada integralmente en base a un campo uniforme -pulso- donde la improvisación se destaca como elemento primordial; aquí, comienzan a predominar valores operacionales mínimos ternarios. Finalmente, esta realización se conecta con la realización del modelo de gaita con subdivisión ternaria del pulso -atesillada- muy frecuente entre los tamboleros. Toda esta introducción de Batata se potencia, en primer lugar, gracias a la entrada del modelo contramétrico del llamador característico de la modalidad de gaita, y luego por línea melódico-rítmica en la gaita hembra – en su registro medio-agudo-, seguida por la gaita macho y la maraca, para consolidarse definitivamente con la entrada grave y contundente de la tambora.

A continuación, anexo una transcripción de esta realización:

*A tempo (ritmo rítmico)*  
♩ = 90 bpm aprox.

*Ad libitum (ritmo libre)* *A tempo (ritmo rítmico)*

De - me\_un tra - go, de - me\_un tra - go don To - más, Juan res - pe - ta res - pe - ta - me

*Ad libitum (ritmo libre)*

Ui bi di ui di ui i bi di lle - va - do lle - va - do lle - va - do bo

*Hablado (ritmo libre)*  
Aquí no entra ningún tambolero caga'o ni amarra'o

*A tempo (ritmo rítmico)* *Ad libitum (ritmo libre)*

Res - pe - ta, res - pe - ta - me pu pi ta pu pi ta pu pi ta de - me\_un tra - go de - me\_un tra - go

mo - men - to\_e pa - gar ui di io e bi di lle - va - do bo lle - va - do bo lle - va - do bo

*A tempo (ritmo rítmico)*  
♩ = 96 bpm aprox.

de - me\_un tra - go de - me\_un tra - go (fonemas poco comprensibles) -----

Ilustración 9. Partitura de la introducción realizada por Paulino Salgado "Batata" en el disco *Carmelina*, de Totó La Momposina (1999). En esta realización, la congruencia entre sílabas, golpes rítmicos y tímbricos es una constante. Este tipo de recursos mnemotécnicos son usados frecuentemente por los tamboleros en la música de gaita larga, tanto en contexto de aprendizaje-enseñanza como de performance; aunque también es usado en otros géneros musicales de tradición oral/aural en el Caribe colombiano. Transcripción mía.

Lo que en gran medida muestra esta realización es la manifestación de una idea comunicativa propia de los tamboleros de la zona de San Basilio de Palenque<sup>267</sup>, pero recontextualizada como una introducción a un tema de gaita larga. En ella la creatividad y destreza interpretativa del tambolero es recontextualizada y sirve como punto de partida para una realización en modalidad rítmica de gaita; en otras palabras, el uso de elementos y rudimentos propios del lenguaje percetivo de su entorno cercano, son recontextualizados en el ámbito gaitero. Desde este punto de vista, no es extraño escuchar en otros discos grabados por este tambolero, algunos elementos comunes a esta realización; tampoco sorprende que, actualmente, muchos tamboleros palenqueros o de otros lugares de la región Caribe -incluyendo intérpretes de música de gaita larga-, incorporen los modelos y estructuras rítmicas propias del estilo de Batata en su *performance* y como parte de su biblioteca aural.

En esta línea, cabe resaltar que la fertilización cruzada que desde otros géneros musicales fomenta la riqueza interpretativa entre los instrumentistas, es uno de los elementos principales para la creación, transformación y consolidación del imaginario de tradición. En efecto, al igual que Encarnación Tovar, Pedro Alcázar, Catalino “El Bravo”, Félix Santiago Chuiquillo, Carmelo Cortés, José de la Cruz Lara, Fernando Séptimo Mosquera, Francisco Ramírez, entre muchos otros tamboleros, es natural que Batata hubiese asimilado y memorizado muchos rudimentos sonoros percutivos desde el ritmo de la

---

<sup>267</sup> En San Basilio de Palenque es común escuchar que los palenqueros antiguamente transmitían mensajes en código entre los pueblos cercanos, a través de toques específicos del tambor “pechiche”, estos mensajes funcionaban con modelos preestablecidos (Entrevista personal con Laureano Tejedor, 2015; ver también Escalante, 1954).

palabra, tanto en el entorno de la música palenquera -donde sobresalen los sones de sexteto, las chalupas y los bullerengues-, como en sus travesías en Barranquilla con Delia Zapata o en los festivales -nacionales e internacionales- en los que participó cuando hizo parte del grupo de Sonia Bazanta, y que con el tiempo los hubiese incorporado a las músicas que también interpretaba: vallenato, bullerengue, sexteto, caña de millo o de gaita larga.

Finalmente, teniendo en cuenta la motivación que Roberto propuso a Batata al momento de realizar la grabación, con esta realización puede evidenciarse que la relación comunicativa entre gaiteros y tamboleros puede realizarse a través de códigos sonoros, que, a forma de mensajes, que quedan grabados en algunas producciones. Estas generan interacciones comunicativas entre ellos: esta vez el mensaje no fue realizado desde un pechiche, ni de pueblo a pueblo, sino de tambolero a tambolero a través de una grabación en estudio y en el contexto de la música de gaita larga. El ámbito aural implica entonces relacionamientos entre actores culturales, y específicamente entre intérpretes.

#### 5.4 Acuerdos sonoros con múltiples posibilidades

En el marco de los acuerdos culturales existentes entre los gaiteros y tamboleros, las posibilidades de combinación entre las melodías y las diferentes modalidades rítmicas enriquecen aún más el vasto campo de dispersión. En efecto; un modelo-composición específico puede ser interpretado en cierto momento en la modalidad rítmica de porro, pero posteriormente el mismo modelo- composición puede convertirse en un merengue

al ser interpretado, o por los mismos intérpretes o por otros diferentes. Esto puede suceder entre todas las modalidades rítmicas y los modelos-composición.

Este tipo de fenómenos pueden evidenciarse fácilmente en el contexto gaitero. Por ejemplo, la versión del tema El Sábalo Mayero que aparece en el disco *Sayas. Tradición negra en la gaita* (2003)<sup>268</sup>, contrasta con la versión del video realizado por el grupo de investigación Lumbalú al grupo Me voy con el gusto<sup>269</sup>. Las dos realizaciones, separadas entre sí por 10 años, son interpretadas por el mismo gaitero Jesús María Sayas, y en términos generales, se puede percibir la misma configuración de la línea melódica pero acompañada en modalidades rítmicas diferentes: por un lado, el video muestra una parranda grabada *in situ* donde el tambolero Pedro Alcázar Chiquillo acompaña ésta melodía con la modalidad de gaita, haciendo uso constante de recursos onomatopéyicos; por otro lado, en el disco de Sayas, el tambolero es Gualbert Rodríguez y acompaña la melodía con la modalidad rítmica de porro.

Una misma línea melódica también puede poseer nombres diferentes. Por ejemplo, si se compara la línea melódica de Agua Salá -ver ilustración 8- con la siguiente realización, se podrán detectar muchas similitudes:

---

<sup>268</sup> <https://sonidosenraizados.bandcamp.com/track/sabalo-mayero>. El disco de Sayas es una grabación realizada en Bogotá, durante el 2003 por la Corporación Sonidos Enraizados

<sup>269</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FBa5tBHIYUA>. En este video aparecen, en el contexto de una parranda realizada en 1993 en Ovejas-Sucre, los integrantes del grupo Me voy con el gusto: Jesús María Sayas -gaita hembra-, Pedro Alcázar – tambor-, Mariano Julio -gaita macho-, Catalino Alcázar -llamador- y en la voz Cesar Chiquillo; ellos habrían conformado la agrupación La Lucha #1 en años anteriores, con la cual participaron Festigaitas en 1986 y 1988 respectivamente. Esta agrupación sanonofrina contó con el apoyo del sacerdote ovejero Laureano Ordosgoitia para asistir por primera vez al festival en 1986 (Entrevista personal Laureano Ordisgoitia, Julio-2020).

Entrada Maraca

Entrada Llamador

*Ilustración 10. Mi tabaco (fragmento), interpretado por Sixto Silgado "Paíto" en una parranda en Festigaitas (1988). Esta transcripción muestra la melodía interpretada en la modalidad rítmica de gaita; Paíto estuvo acompañado por Encarnación Tovar "El Diablo" en el tambor. Al comparar esta línea melódica con el tema Agua Salá -1953- interpretado por Silvestre Julio y su Conjunto- pueden detectarse similitudes en la estructura y en la distribución de las alturas. En la grabación original se escucha claramente que Paíto confiere la autoría de la melodía a Silvestre Julio, pero denominándola Mi Tabaco. La grabación fue realizada por Hernando Muñoz "Nando Lumbalú". Transcripción mía.*

Así se evidencia como dos realizaciones pueden ser percibidas como idénticas por los intérpretes, aunque presenten variaciones en la estructura del modelo-composición o en el nombre<sup>270</sup>. Al igual que los tamboleros, los gaiteros pueden dar nombre a sus

<sup>270</sup> Otros ejemplos de configuraciones melódicas similares, pero con nombres contrastantes como Río Magdalena y Los ritmos de Juan Lara, aparecen también en Sarmiento (2019).

realizaciones de acuerdo con la forma en que la persona de la que aprendieron -maestro- las nombró, a la forma como fue nombrada en un disco o casete del cuál la escucharon, o simplemente nombrándola con términos equivalentes.

### 5.5 Tradición y modernidad en la música de gaita larga

Al analizar el material etnográfico que obtuvo George List en la región Caribe colombiana, sorprende la cantidad de elementos “no tradicionales” que habrían influenciado diferentes aspectos de la música de gaita larga: presencia de tambores con sistemas metálicos de tensión, gaitas de materiales diferentes al cardón o la pitahaya –tubos de PVC-, presencia del guache metálico, inclusión de la tambora, entre otros.



*Ilustración 11. Gaitas largas en PVC. Fotografía tomada a dos gaiteros de Carreto, departamento del Atlántico. Esta foto acompaña una grabación de campo realizada por María Eugenia Londoño para el INIDEF de Venezuela, en julio de 1978. En la foto pueden observarse un par de gaitas en PVC, muy comunes en las décadas del 60 al hasta mediados de los 80. Cortesía María Eugenia Londoño*





*Ilustración 12. Gaita hembra en PVC; esta era utilizada por el fallecido gaitero atlanticense Evaristo Mendoza. Según él, estas gaitas “deslizan mucho más el sonido” -el sonido se produce con menos esfuerzo del aire-, mientras que en las de pitahaya el sonido no se “desliza” tan fácil. Estas gaitas hechas en PVC fueron de uso común durante la segunda mitad del siglo XX en gran parte de la región Caribe, y mantenían la medida tradicional de “dedos”: llama la atención la distribución particular de los cinco orificios del instrumento: la distancia entre algunos orificios contrasta con otros. Foto cortesía Luisa Palmezano, 2020.*



*Ilustración 13. Bongo/Llamador con herrajes metálicos fotografiado por George List en 1965, en Evitar. En el texto de 1983 List menciona que este instrumento fue comprado en San Jacinto, Bolívar. Fuente: Indiana University Archives of Traditional Music. [George List Collection Photographs](#): Accession number 68-063-F*



*Ilustración 14. Tambora con herrajes metálicos utilizada por el Conjunto del Señor López, Carvajal y Cía., utilizado para interpretar música de gaita larga. Fotografía tomada por María Eugenia Londoño en junio de 1978, en San Pelayo; departamento de Córdoba. Cortesía María Eugenia Londoño.*



*Ilustración 15. Cuerpo del tambor de Félix S. Chiquillo; fotografía tomada en junio del 2018 en San Basilio de Palenque; antes de la reparación del tambor en el taller del señor José Valdés Teherán "Paíto" -cantante del sexteto Tabalá-. Este tambor presentaba la particularidad de tener 50 cms de alto, un diámetro en boca – orificio superior- de 33 cms, y 21 cms en la base -orificio inferior-. Según Chiquillo, este tambor fue fabricado por él mismo en los años 90 con sistema de cuñas, aunque posteriormente "alguien" le colocó dichos herrajes. Foto: Álvaro Ortega.*



*Ilustración 16. Fotografía del grupo La Lucha nº 2 tomada en 1986, en el marco del Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, Ovejas, departamento de Sucre. En la imagen aparece al centro, el tamborero Pedro Alcázar Chiquillo y a la izquierda Jesús María Sayas en el llamador. Al observar la posición de las manos de Pedro, probablemente el ritmo que están interpretando sea un porro. En la parte superior de la imagen aparecen unas gaitas en PVC interpretadas por las manos de Medardo y Ediviges Padilla. Foto cortesía Hernando Muñoz.*



*Ilustración 17. Sixto Sílgado "Paíto" y su conjunto. Imagen tomada por George List en 1968, en Islas del Rosario, cerca de Cartagena. En ella pueden observarse la gaita hembra de "Paíto": llama la atención el "color café" que indica un material diferente al cardón - probablemente caña de lata-, también su gran tamaño. George List Collection Photographs: Accession number 65-145-F*

En relación con la última imagen y en consonancia con las posturas tradicionalistas de muchos festivales frente a los instrumentos, los intérpretes y sus estilos interpretativos, me parece pertinente mencionar un suceso que ilustra la “purificación” que operó en Festigaitas.

Según Braulio Tovar, en el año 1991, durante la primera participación del grupo Gaiteros de Punta Brava en el Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene”, el gaitero Sixto Silgado “Paíto” fue descalificado en la primera ronda; el motivo de la descalificación se debió a que en su interpretación Paíto utilizó gaitas de PVC cubiertas con pintura roja y con una cabeza más grande a las habituales<sup>271</sup>. Braulio Tovar, sobrino de Encarnación Tovar y quien para entonces era intérprete del llamador y director del grupo, afirma que los jurados plantearon que el sonido que emitía Paíto en la gaita era más potente debido al material y al tamaño de la cabeza con el que estaban construidas sus gaitas. La anécdota trasciende hasta el año 1992, cuando Paíto asistió de nuevo a la séptima versión del Festival, pero esta vez con las gaitas de cardón exigidas por los jurados. Fue allí donde muchas personas percibieron que el “sonido potente” de este gaitero provenía en realidad de su excelente estado físico y su técnica interpretativa, cargada de una gran fuerza expresiva y creativa (entrevista personal Braulio Tovar, agosto 2020).

---

<sup>271</sup> Actualmente casi todas las gaitas poseen una cabeza más grande que la que se observa en las gaitas que utilizaban los grupos durante la segunda mitad del siglo XX: ver por ejemplo las caratulas de los discos de Los Gaiteros de San Jacinto, los *kuisis* de la Sierra Nevada de Santa Marta fotografiados por List (1983), o la gran cantidad de fotografías que aparecen en las revistas del festival. Según Roberto Guzmán este fenómeno comenzó a hacerse popular durante los años 1990 en Cartagena (Entrevista personal con Roberto Guzmán, 2019); no obstante, es claro que la cantidad de cera de una cabeza no afecta ni el volumen ni la afinación del instrumento.

Estos ejemplos muestran cómo la utilización frecuente de este tipo de materiales “no tradicionales” en la fabricación de los instrumentos, coincidió con la influencia que la modernidad también tendría en los repertorios. Como ya he sugerido, los casos de Paíto con melodías propias de músicas de banda, vallenato o rock and roll (Convers y Ochoa J. S., 2007: 90), o con influencias de la música cubana -como la Charanga<sup>272</sup>- muestran influencias de otros géneros musicales de la cuenca del Gran Caribe, también lo hacen los repertorios interpretados por Juan Lara con el grupo de Danzas Colombianas y las influencias que de otras músicas aparecen en las grabaciones del grupo Los Gaiteros de San Jacinto son bastante elocuentes. Al igual que otros músicos lo han hecho a través de la escucha activa, muchos gaiteros y tamboleros desarrollaron la capacidad y versatilidad para adaptar otros repertorios y modelos de otras músicas (como las populares masivas), comerciales -o no- al contexto gaitero.

Es evidente que muchas de las “tradiciones” elaboradas como parte de los postulados del paradigma folklórico, tienen carácter de “tradiciones inventadas” (Hobsbawn y Ranger, 2002), y se relacionan con mecanismos de diferenciación étnica y regional, que se muestran como “tradiciones deshistorizadas y deshibridadas” (Birenbaum, 2019: 174). Es a partir de ellas, que se comenzaron a reificar las categorías de pertenencia cultural, étnica y sonora en la música de gaita larga.

---

<sup>272</sup> Según Paíto, este tema tiene influencias de un tema cubano (entrevista personal con Sixto Silgado, enero de 2019). Aunque en varias ocasiones intenté buscar y escuchar junto a Paíto el tema musical original, desafortunadamente no fue posible ya que él no recuerda el nombre ni dónde encontrar su referencia auditiva.

Más allá del carácter anecdótico, a través de la experiencia que cuenta Braulio sobre Paíto, también se hace evidente que, en torno a lo aural y a través de la escucha, existía una percepción restringida del sonido de las gaitas y de los estilos interpretativos en la música de gaita larga: las gaitas -y en general los instrumentos- debían tener ciertas características sonoras y ser interpretados de cierta manera. Con la presencia y mayor visibilización de otros gaiteros y tamboleros en el marco de los festivales, se hicieron visibles otros matices sonoros e interpretativos específicos que enriquecieron la forma como se percibía esta música. Esta percepción de la otredad a través del sonido y la escucha, es decir desde lo aural, comenzó a situar lo afro como algo “novedoso” aunque ya estuviese subyacente en la cultura gaitera.

## 5.6 La creatividad: transmitiendo y dinamizando la tradición

Para culminar este capítulo, quiero hacer una breve mención sobre un tema que transversaliza todos los aspectos mencionados: los acuerdos culturales implícitos, los roles, el *performance*, las modalidades rítmicas, los estilos y en general la percepción aural en la cultura gaitera; se trata de la fluidez entre los conceptos de tradición, creatividad y modernidad. En efecto, en la música de gaita larga, la fluidez y dinamismo entre estos conceptos ha generado que, tal como ha sucedido en el pasado, múltiples estilos interpretativos continúen nutriendo y renovando las formas interpretativas. Por ejemplo, en las décadas recientes, el “estilo guacamayalense”, que combina modelos rítmicos de la tambora y el llamador en el merengue, se ha reinstaurado como norma interpretativa para los grupos de todas las procedencias en Ovejas a partir de 2010.

**A** ♩ = 135 bpm aprox.

Tambora *Madera*  
*Parche*

Llamador *Madera*  
*Parche*

**B** ♩ = 120 bpm aprox.

Tambora *Madera*  
*Parche*

Llamador *Madera*  
*Parche*

*Ilustración 18. Dos modelos de merengue al "estilo de Guacamayal". Modelo A: joricamba en la tambora y bambuquia'o en el llamador; modelo B: acompañamiento similar al de la tambora en la modalidad rítmica de gaita y bambuquia'o en el llamador. Como lo han reseñado otros autores – ver Ochoa F., 2013-, durante el proceso de incorporación al formato de gaita larga, a la tambora se le adaptó el modelo-fórmula de llamador bambuquia'o que se interpretaba en el llamador. Sin embargo, en el contexto gaitero se siguen presentando reconfiguraciones de los modelos; este tipo de realizaciones donde se re-combinan diferentes elementos (rítmicos o melódicos), dan pie a nuevos estilos interpretativos que son difundidos y apropiados nuevamente por los músicos. Transcripción mía.*

Este estilo reconfigura los roles del llamador, que en realidad retoma el modelo bambuquia'o, mientras que la tambora retoma el esquema de otra modalidad rítmica, actualmente denominada *joricamba* en Guacamayal; las dos gaitas, el tambor y la maraca mantienen sus roles. Este estilo interpretativo tiene relación directa con la forma en que lo interpretaban los primeros integrantes del grupo Los Gaiteros de Guacamayal<sup>273</sup>.

<sup>273</sup> Según el gaitero y compositor Hernado Coba "Nando" la influencia que tuvo Antonio Serge con músicas propias de la región del río Magdalena, a través de la Universidad Tecnológica del Magdalena, influenciaron la manera en que posteriormente se interpretó la

Durante algún tiempo se consideró que este estilo interpretativo era exclusivo de este grupo, no obstante, a partir del 2010 con la participación y premiación de la nueva generación de Los gaiteros de Guacamayal en el Festival Francisco Llirene, ésta forma interpretativa sería re-apropiada paulatinamente por gran cantidad de grupos hasta convertirse actualmente en la norma, tanto en tarima como en parrandas.

Estas fertilizaciones entre estilos e intercambios de modelos entre los instrumentos muestran una vez más que si bien ciertos acuerdos culturales modulan las realizaciones musicales en un campo de dispersión amplio, la tradición constantemente busca formas de reconfigurarse sonoramente, a través de elementos ya conocidos o no tan conocidos, que son extraídos de los estilos específicos - individuales o grupales- y que pueden estar influenciados por otras músicas. Los estilos se continúan difundiendo e intercambiando a través de las grabaciones -comerciales y no comerciales-, y se normalizan por medio de las tarimas y parrandas en los encuentros y festivales.

En este capítulo he descrito las modalidades rítmicas, así como algunas estrategias interpretativas compartidas por los gaiteros y tamboleros durante el *performance*. Tanto los modelos, variaciones, improvisaciones, así como las modalidades rítmicas, la creatividad y las estrategias de aprendizaje-enseñanza e interpretativas estructuran los acuerdos dentro del hecho sonoro en la cultura gaitera, pero también es a partir de ellos

---

música de gaita larga en esta zona (Encuentro regional Gaitas en Guacamayal, 2020). Link: <https://www.facebook.com/radiogaita440/videos/726346787981183/>.



que se particulariza la música de gaita larga: en tanto expresión cultural, esta música muestra características dinámicas que movilizan elementos de la tradición y la modernidad, fertilizándolos simultáneamente con elementos creativos individuales y colectivos.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo he buscado mostrar la importancia que han tenido los sujetos y las comunidades que se identifican como afrodescendientes, mestizos o indígenas en la estructuración de la cultura gaitera y en la música de gaita larga. Si bien el indígena y su aporte “ancestral” a esta práctica musical ha gozado de un cierto reconocimiento en el imaginario gaitero -local, regional y nacional-, el aporte del sujeto afro en la génesis y desarrollo de esta práctica sonora aún necesita mayor énfasis. Evidentemente se debe reconocer que la fuerza que ha llevado a que la práctica musical gaitera continúe vigente a través del tiempo radica justamente en la presencia más o menos estable de individuos de toda la región Caribe colombiana que han tenido esta expresión cultural como su forma expresiva primordial.

La existencia de gaiteros y tamboleros y múltiples grupos de gaita larga en toda la región Caribe colombiana ha generado una gran riqueza de matices interpretativos. Así, si bien pueden existir zonas donde los músicos se identifiquen como indígenas o mestizos, también se debe reconocer la gran cantidad de músicos con ascendencias afro que han influenciado seminalmente esta música -y lo siguen haciendo-; de hecho, como lo he plasmado en este trabajo, en muchos lugares aún se pueden apreciar los desarrollos y aportes esenciales de estos músicos. En esta línea, concuerdo con Wade (1998), cuando afirma que es importante considerar la música como un elemento constitutivo y representativo de las posiciones sociales que, en el contexto colombiano, están atadas a

discursos étnicos y raciales. En otras palabras, la música sirve como un medio que posibilita la capacidad de imaginar comunidades, que puede funcionar entre la diversidad y la unidad generando dinámicas diversas de relacionamiento a través de las relaciones sociales.

Desde una perspectiva amplia, al analizar el proceso de estructuración de la música de gaita larga como manifestación cultural se puede afirmar que, tal como la conocemos en la actualidad, esta constituye una construcción híbrida y dinámica: una de sus características principales es su capacidad de reconfiguración y de adaptación en el tiempo; no obstante, es claro que se consolidó gracias a múltiples relacionamientos históricos entre individuos con realidades sociales, económicas, políticas y culturales diversas y cambiantes, y que, por tanto, su historia no es lineal ni localizada. Este dinamismo favorece que, aún en la actualidad, muestre procesos de reconfiguración permanente. En la práctica expresiva de gaita larga han tenido incidencias fenómenos como el mestizaje y las fertilizaciones cruzadas, así como múltiples procesos de construcción identitaria locales, regionales y nacionales.

Las posturas folklóricas presentes en todo el país a partir del siglo XX, también la han marcado profundamente: conceptos como el de trietnia, que son producto de este tipo de pensamiento, se siguen manifestando en la visión multicultural que ha influenciado diversas expresiones sonoras y corporales de la actual nación colombiana.

La práctica gaitera no ha sido ajena a las fertilizaciones cruzadas con otros géneros

musicales presentes en el Caribe colombiano y en el gran Caribe; dentro de ella se han presentado diversos intercambios entre gaiteros y tamboleros, y por obvias razones entre sus estilos interpretativos: todos los gaiteros y tamboleros comparten en mayor o menor medida códigos sonoros, estrategias de aprendizaje-enseñanza e interpretativas, modelos melódicos y rítmicos, idiolectos, formas de pensamiento, emocionalidades e identificaciones; todos estos aspectos configuran una forma particular de percibir la relación entre el sonido y la escucha. Tanto las fertilizaciones como los intercambios generan una amplia gama de posibilidades expresivas que interactúan en un mismo campo de dispersión, más allá de dicotomías étnicas o raciales, o de caracterizaciones locales que pretenden mostrar los estilos interpretativos como algo adscrito e inmutable.

No parece pertinente pensar la música de gaita larga como una expresión cultural estructurada desde comunidades cerradas, tampoco como una práctica expresiva que se deba mantener inmutable en el tiempo. Si bien la ecuación relacional entre identidad y territorio es, desde el ámbito cultural, algo que está naturalizado, es claro que la construcción de estilos interpretativos se estructura a partir de formas de transmisión orales y aurales que van más allá de los territorios geográficos; así, aunque el relacionamiento y la circulación de un intérprete con ciertos repertorios y estilos interpretativos individuales puedan verse influenciados por un lugar geográfico, también puede enriquecerse y modificarse en cualquier momento y lugar a través de la escucha activa. En este sentido, aunque desde principios de los años 90, en los contextos de los festivales se utilicen categorías raciales o locales como unidades discretas, la realidad histórica, social y sonora de la región desde donde emana esta práctica expresiva, muestra

intercambios expresivos fluidos entre los intérpretes.

La música de gaita larga colombiana constituye una práctica expresiva dinámica, híbrida y fluida en sentido identitario y sonoro. Tal como lo expresan Enrique y Wilmer Arias apoyándose en las ideas del fallecido gaitero de Jesús María Sayas “la música [de gaita larga] se ha nutrido de diversos géneros y contextos, teniendo como premisa importante que se respete la calidad interpretativa y que cada gaitero trate de perfilar su estilo propio, caracterizado por la versatilidad de las interpretaciones que haga en el instrumento” (En Revista Festigaita, 2011:18).

Tanto las estrategias de transmisión oral/aurales como la realidad sonora que subyace en esta música, ratifican las fertilizaciones e intercambios en la cultura gaitera. Al convertirse en maestros, los gaiteros y tamboleros de mayor edad son quienes transmiten a otras generaciones, directa o indirectamente, sus conocimientos y formas de entender el mundo, así como sus estilos interpretativos: el uso compartido de modelos, variaciones e improvisaciones son promovidos en el marco de los acuerdos culturales que implican la definición conjunta de modalidades rítmicas, de tiempos metronómicos, de estructuras, así como de lo que es o no es pertinente desde el ámbito sonoro. Más importante aún es el hecho de que es desde estos mismos acuerdos desde donde se da espacio para la creatividad. Al igual que en otras músicas de tradición oral, la imagen del maestro es determinante para la transmisión oral/aural de información sonora: la mimesis y el *performance* constituyen estrategias poderosas de transmisión de estos acuerdos; pero individualmente cada intérprete está llamado a desarrollar la creatividad y

su estilo propio. Es claro también que la relación maestro-alumno puede manifestarse desde un intercambio directo o por la influencia sonora de sus interpretaciones, es decir, a través de la escucha de sus interpretaciones: a través de los medios masivos, los casetes o durante los encuentros espontáneos o en festivales.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, hasta bien entrado el siglo XX, la música de gaita larga privilegiaba la tradición oral, la mimesis y el *performance* como los principales vehículos de transmisión<sup>274</sup>; sin embargo, a partir del ingreso de esta música a los circuitos comerciales y a los festivales, ésta vehiculización de conocimientos comenzó a apoyarse cada vez más en soportes sonoros -grabaciones-, lo que favoreció la construcción de un ámbito aural gaitero, tanto para el aprendizaje como para el disfrute y el relacionamiento social: es desde este amplio campo de dispersión que los intérpretes crean la biblioteca aural desde la cual van estructurando su estilo individual. Indudablemente los cánones, imaginarios y estereotipos construidos desde estos procesos masivos, dieron reconocimiento y validación a esta música en el ámbito comercial y más allá del contexto local, pero a la vez la enmarcaron en una visión reducida y segmentada de la práctica gaitera.

En línea con los planteamientos de Moore (2007), es poco probable que exista una práctica gaitera con estilos únicos o puros, tampoco considero pertinente pensar el estilo de un gaitero o tambolero como un concepto que tiene una evolución lineal ni localizada,

---

<sup>274</sup> Esto no significa que no existiera la transmisión aural, solo que esta se acentuó con la presencia y circulación de las grabaciones.

y mucho menos como un algo adscrito y relacionado con el color de su piel. Más bien se debe pensar como algo abierto, fluido y en permanente construcción, donde se manifiestan liminalmente características tanto individuales como colectivas.

Al explorar las formas interpretativas de gaiteros y tamboleros específicos se develan multitud de recursos y formas comunes de realizar y concebir la interpretación, que son aprehendidas de manera individual creando idiolectos; a su vez, estos son nuevamente compartidos con otros intérpretes en una red expandida, creando así un universo de posibilidades y combinaciones propias del género. En este sentido, las caracterizaciones estilísticas -estilo indígena, estilo negro, estilo ovejero, sanmarquero, estilo carmero, etc.- aunque operativas, son más una idealización promovida por posturas raciales y folklóricas, naturalizadas desde tiempos coloniales en el devenir histórico y que se mantiene hasta nuestros días. Específicamente, la dicotomía estilística –estilo negro, estilo indígena- es una idealización simplista que necesita matizarse. En el presente trabajo me he enfocado en entenderla como un fenómeno centrado en la interacción de diferentes sujetos en espacios territoriales y procesos comunes, que, según los planteamientos de Gilroy (2017) genera nuevas construcciones identitarias y culturales.

Aunque algunas de las posturas folklóricas continúan vigentes a través de segmentaciones puristas y esencialistas de las múltiples prácticas culturales y expresivas en la nación colombiana, es necesario comenzar a desmarcar la investigación de este tipo de posturas y reconocer la historia en relación con el presente, para comprenderlas más ampliamente.

Urge desobjetualizar los instrumentos, danzas y formas expresivas que hacen parte de la cultura popular colombiana. Es necesario comprenderlas como expresiones influenciadas por diferentes factores sociales, culturales y políticos. No existen pues prácticas inmutables, ni inexorablemente auténticas.

En sintonía con los planteamientos de Paul Gilroy (2017), si bien es comprensible que desde los ideales de tradición se haga énfasis en las continuidades históricas, en los diálogos y en las fertilizaciones cruzadas que segmentan diferentes grupos humanos, se debe tener claro que esto se hace buscando neutralizar los racismos que niegan la historicidad e integridad de las expresiones artísticas y culturales. Así pues, no se puede pensar en un concepto de tradición que solo critique la modernidad generada a través de intercambios y adaptaciones. En la región Caribe colombiana, y concretamente en la práctica gaitera, la forma dinámica como interactúa el concepto de tradición con la modernidad, hace que ambos conceptos se encuentren en un mismo plano, en un *continuum* donde se elimina la idea de opuesto: como lo he expuesto en este trabajo, la flexibilidad y versatilidad interpretativa de los gaiteros y tamboleros los ha llevado a incorporar repertorios, materiales sonoros y formas de construcción que modifican la sonoridad, los usos y las funciones de los instrumentos presentes en la música de gaita larga; dicho de otro modo, lo tradicional no se relaciona solo con lo rural o con lo campesino, con lo autóctono o lo indígena; en el contexto gaitero lo tradicional también se refiere a lo urbano, a lo moderno y a lo caribeño. Por otro lado, como puede observarse en las caracterizaciones estilísticas, desafortunadamente sí se observan posturas y rezagos de racismo y regionalismo que poco o nada aportan a la realidad social y cultural que



viven muchos de estos músicos.

## 5. Bibliografía

- Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general del folklore colombiano* (Cuarta edición ed.). Bogotá, Colombia: Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular.
- Abadía Morales, G. (1995). *ABC del folclor colombiano*. Bogotá, Colombia: Panamericana.
- Agawu, K. (2006). Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the "standad pattern" of west african rhythm. (A. M. Society, Ed.) *Journal of American Musicological*, 59(1), 1-46.
- Agawu, K. (2016). Rhythmic Imagination in African Music. (L. o. Congress, Ed.)
- Arias, R. y Arias, W. (2011). En, Revista del Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene".
- Arom, S. (1985). *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et Méthodologie* (Vol. 1 y 2). (t. I. En este texto, Trad.) Paris, France: Centre Nationale de la recherche scientifique et Société d'Études Linguistiques et Anthropologiques de France-SELAF.
- Arom, S. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (J. Ayats, Trad., págs. 203-232). España: Trotta.
- Barnat, O. (2015). Hybridité, authenticité et atteinte du succès international ; réflexion sur les processus de commercialisation de disques de world music. *Revue musicale OICRM*, 2(nº 2), 137-158.
- Bell Lemus, G. (2006). ¿Costa Atlántica? No: Costa Caribe. En O. d. Colombiano (Ed.), *El Caribe en la nación Colombiana. Catedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado* (págs. 1- 19). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Bennet, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes. Local, Translocal and virtual*. Nashville, United States of America: Vanderbilt University Press.
- Bermúdez, E. (1998). La música de las misiones Jesuitas en los Llanos orientales colombianos 1725-1810. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*(5), 143-166.
- Bermúdez, E. (2005). La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte 1). *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*(10), 215-239.

- Bermúdez, E. (2006a). Oyendo el Caribe. *Los Bajeros de la Montaña. La acabación del mundo: música de gaitas de los montes de María (Bolívar)(MA-TCOL006)*. Bogotá, Colombia: Fundación de Mvsica.
- Bermúdez, E. (2006b). Oyendo el Caribe 3. De *Shivaldalmán: Música de la Sierra Nevada de Santa Marta* [Audio]. Colombia: E. Bermúdez, & J. L. Restrepo.
- Bieletto, N. (2019). "Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. En Domínguez R., A. (ed.) Dossier: Modos de escucha. El oído pensante, 7(2), 111-134.
- Birenbaum Quintero, M. (2019). *Rites, Rights & Rhythms. A genealogy of musical meaning in Colombia's pacific*. New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* (F. Cruces, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Blacking, J., & Kealiinohomoku, J. W. (Edits.). (1979). *The Performing Arts. Music and Dance*. Paris- Nueva York: Mouton Publishers .
- Blanco Arboleda, D. (2018). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Identidad y cultura continental*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Cabello, A. M. (2012). Dick Hebidge y el significado del estilo: una revisión crítica. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*(11), 37-45.
- Carbó Ronderos, G. (2003). *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora*. París, France: L'Harmattan.
- Castillejo, R. (1956). Sones y bailes de gaita. *Divulgaciones etnológicas*, V(7), 127-133.
- Castillo Fadic, G. (1998). Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. (C. G. Rojas, Ed.) *Revista Musical Chilena*, 52(190), 15-35.
- Chapuis, J. (1996). Introducción a la escritura y a la lectura. Método Edgar Willems, Carnet 5. *Música y Educación*(28), 48-60.
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. & Roberts, B. (1976). Subcultures, cultures and class: A theoretical overview. En S. H. Jefferson (Ed.), *Resistance Through Rituals Youth subcultures in post-war Britain* (University of Birmingham- Taylor & Francis e-Library ed., págs. 9-74). Hutchinson, London: Routledge.
- Cruces, F. (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. España: Trotta.

Congreso de Colombia (2 de julio de 2015). Ley 1756. Consultado en DO: 49.561.

Convers, L., & Ochoa, J. S. (2007). *Gaiteros y Tamboleros: material para abordar el estudio de la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)* (Vol. 1). Bogotá, Colombia: Pontificia universidad Javeriana.

Cotrell, S. J. (2010). Ethnomusicology and the Music Industries: an overview. *Ethnomusicology Forum*, 19(1), 3-25.

Cunin, E. (2003). *Identidades a flor de piel. Lo 'negro' entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. Bogotá, Colombia: IFEA-ICANH-Uniandes-Observatorio del Caribe Colombiano.

Cunin, E. (2006/2). Introducción. L'ethnicité revisitée par la globalisation. *Revista Autrepart*, 38, 3-13. (P. d. Po, Ed.) Francia.

DANE, D. A. (s.f.). *DANE en el Bicentenario*. Recuperado el 13 de Octubre de 2020, de Geoportal DANE:  
<https://dane.maps.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=09609b3e81434c17b1a286b6d8070014>

De Lima, E. (1942). *Folklore colombiano*. Barranquilla, Colombia: La Iguana Ciega.

De Sandoval, A. (1956). *De Instauranda Aethiopum Salute. El mundo de la esclavitud negra en américa*. Bogotá, Colombia: Biblioteca Presidencial de Colombia- Empresa Nacional de publicaciones.

Del Castillo Mathieu, N. (1982). *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Bogotá, Colombia: Publicaciones del Instituto Caro y Cuevo. LXVII.

Domínguez R., A. L. (2019). El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha. *El oído pensante*, 7(2), 92-110.

Dowd, T. J., Liddle, K., & Nelson, J. (2004). Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn's Music, and SkatePunk. En A. B. Peterson (Ed.), *Music scenes. Local, Translocal, and virtual* (págs. 149-167). Nashville, United States of America: Vanderbilt University Press.

Escalante, A. (1954). Notas sobre el Palenque de San Basilio, Una comunidad negra en Colombia. *Divulgaciones etnológicas*, III(5), 207-356.

Fabbri, F. (2014). Music Taxonomies: an Overview. *Musique Savante/Musiques Actuelles: Articulations. JAM 2014: Journées d'analyse musicale 2014 de la Sfam (Société Française d'Analyse Musicale)* (págs. 1-23). Paris: IRCAM.

Fals Borda, O. (1979). *Historia doble de la Costa. Mompo y Loba* (Segunda edición ed., Vol. 1 ). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional. Banco de la República. El Áncora Editores.

Fernando, N. (Ed.). (2007). *Arom, Simha. La boîte à outils d'un ethnomusicologue*. Montréal, Canada: Les presses de l'Université de Montréal.

Festival Nacional de gaitas "Francisco Llirene". (2009). *Chuana, la gaita de la América indígena*. (L. g. Chuana, Ed.) Ovejas, Colombia: Festival Nacional de gaitas "Francisco Llirene".

Festival Nacional de Gaitas (1989). Bases del Concurso. *Festival Nacional de Gaitas "Francisco Llirene"*.

Gaztambide, A. (2006). La invención del Caribe a partir de 1898 (las definiciones del Caribe, revisitadas). *Jangwa Pana*, 5(1), 1–23.

Gilroy, P. (2017[1983]). *L'Atlantique Noir. Modernité et double conscience*. (V. e. Nordman, Trad.) Paris, Francia: Éditions Amsterdam.

Gilard, J. (1986). Musique populaire et identité nationale. Aspects d'un débat colombien (1940-1950). *América : Cahiers du CRICCAL. Politiques et productions culturelles dans l'Amérique latine contemporaine* (1). doi: <https://doi.org/10.3406/ameri.1986.895>

Gonzalez Henríquez, A. (1989). La música costeña en la tercera década del siglo XIX. *Boletín Cultural y bibliográfico*, 26(19), 1-21.

González Henríquez, A. (1990). La música del Caribe durante la guerra de independencia y comienzos de la República. *Historia Crítica*(4), 85-112.

Grimson, A. (2001). Cultura, nación y campos de interlocución. En A. Grimson, *Interculturalidad y comunicación* (págs. 21-54). Bogotá, Colombia: Grupo Norma.

Guerrero García, C. I. (2007). Memorias palenqueras de la libertad. En L. C. Claudia Mosquera Rosero.Labbé (Ed.), *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales* (págs. 363- 387). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

- Hall, S. (2010). Raza y etnicidad. En S. Hall, E. Restrepo, C. Walsh, & V. Vich (Edits.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (primera edición ed., págs. 255-315). Popayán, Colombia: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar Envión Editores.
- Hobsbawm, E. (2002). Introducción: La invención de la tradición. En E. Hobsbawm, & T. Ranger (Edits.), *La invención de la tradición* (O. Rodriguez, Trad.). Barcelona: Editorial Crítica.
- Huertas V., M. (2009). Chuana la gaita de América. Rastros arqueológicos. En Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene. *Chuana, la gaita de la América indígena*. Ovejas, Colombia.
- Izikovitz, K. G. (1935) Musical and other Sound Instruments of the South American Indians (Göteborg: Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhälles Handlingar, 1935); Reed.: (Wakefield, Yorkshire: SR Publishers)
- Kottak, C. P. (2011). *Antropología Cultural* (14<sup>º</sup> edición ed.). (M. Hill, Ed., & V. C. Olguín, Trad.) Mexico D.F, Mexico: McGraw Hill.
- Keil, Ch. (2001). Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En F. Cruces y otros. (Edits.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lambis M., D. (2011). *División territorial en Bolívar: la lucha por la autonomía y la construcción de identidades territoriales*. Universidad de Cartagena, Facultad de ciencias humanas. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Lambuley, N. (Junio- Septiembre de 1988). La cumbia. *A Contratiempo. Música y danza*(4), 41-50.
- Landaburu, Jon. (2004-2005). La situación de las lenguas indígenas de Colombia: prolegómenos para una política lingüística viable, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], consultado el 12 de agosto 2019. URL : <http://journals.openedition.org/alhim/125> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/alhim.125>
- Lara Ramos, D. (2011). Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas, Sucre. Universidad Tecnológica de Bolívar. Cartagena, Colombia.
- Lara Ramos, D. (2016). La música de gaitas como expresión Diaspórica (africana) del Caribe colombiano. *Revista de Estudios Colombianos*(47), 112-117.

- List, G. (1973). El Conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas. *Revista Musical Chilena*, 27(123-1), 43-54. Recuperado el noviembre de 2018, de Revista Musical Chilena:  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11947/12307>  
 Consultado de  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11947/12307>
- List, G. (1991). Two flutes and a Rattle: the evolution of an Ensemble. *Musical Quarterly*, 75(1), 50-58.
- List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*. (E. M. Machado, Trad.) Santa Fe de Bogotá, Colombia: Patronato colombiano de Artes y Ciencias.
- List, G. (2017). *Animal ales from the Caribbean*. (J. H. Rojas, Ed.) Bloomington: Indiana University Press.
- List, G. *Biblioteca Nacional de Colombia*. Recuperado el 20 de enero de 2019, de George List:  
[https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/bd/search/results?qu=George+List&qf=AUTHOR%09Autor%09List%2C+George%2C+etv.%09List%2C+George%2C+etv.&rm=DOCUMENTACIÓN+0%7C%7C%7C1%7C%7C%7C1%7C%7C%7Ctrue](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/results?qu=George+List&qf=AUTHOR%09Autor%09List%2C+George%2C+etv.%09List%2C+George%2C+etv.&rm=DOCUMENTACIÓN+0%7C%7C%7C1%7C%7C%7C1%7C%7C%7Ctrue)
- Lortat-Jacob, B. (Ed.). (1987). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, Francia: SELAF- Société Francaise d'Ethnomusicologie.
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans. Revista transcultural de música*(13).
- Mendívil, J., & Spencer, C. E. (2016). *Introduction: Debating genre, Class and Identity: Popular music and music scenes from the Latin American World*. New York, United States of america: Routledge. Taylor & Francis.
- Middleton, I. (2018). Trust in music: musical project against violence in northern Colombia. 390. Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Mincultura. (2013). *Diez festivales en Colombia : valores e impacto*. Ministerio de Cultura de Colombia/ Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá: Instituto de Políticas de Desarrollo -IPD.

- Miñana Blasco, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, nº 11(ISSN 0121-2362), 36-49.
- Molino, J. (2009). *Le singe musicien. Semiologie et antropologie de la musique*. (A. S. INA, Ed.) Paris, Francia.
- Montes de Oca, M. (2006). *Tertulias musicales del Caribe Colombiano* (Vol. III). Barranquilla, Colombia: Comfamiliar del Atlántico.
- Moore, A. (2007). Le style et le genre comme mode esthétique. *Musurgia*, 14, 45-55. Paris, Francia: ESKA.
- Moore, Allan F., y Ibrahim, A. (2005) "'Sounds Like Teen Spirit': Identifying Radiohead's Idiolect." *The Music and Art of Radiohead*, Ashgate, 139–158.
- Moreno de Angel, P. (1993). Antonio de la Torre y Miranda, viajero y poblador: siglo XVIII. Bogotá, Colombia: Planeta.
- Moser, B., y Tyler, D. (1972). *The music of some indian tribes of Colombia. anglo-colombian recording expedition 1960-61*. Inglaterra: British Institute of recording sound.
- Múnera, A. (2010). *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos: 1940-2000* (Vol. Tomo XVIII). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Muñoz S., H. (2009). *De donde proviene el kuisi. Su incorporación a los conjuntos gaiteros de Colombia*. Recuperado el 4 de Agosto de 2018, de <http://hernandomunozsanchez.blogspot.com/2009/09/de-donde-proviene-el-kuisi-su.html>
- Muñoz S., H. (2012). *Alcazar. Raiz necesaria* Recuperado el 8 de noviembre de 2019, de <http://alcazarraiznecesaria.blogspot.com/2012/09/alcazar-raiz-necesaria.html>
- Muñoz S., H., & Rendón, C. A. (1993). *Cumbia, gaita, porro y merengue*. (F. d. Humanidades, Ed.) Pereira, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Nattiez, J.-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Francia: Christian Bourgois.
- Navarrete P., M. C. (2001). Cimarrones y palenques en las provincias al norte del Nuevo Reino de Granada siglo XVII. *Fronteras de la Historia*(6), 97-122.



- Navarrete, M. C. (1995). *Prácticas religiosas de los negros en la Colonia. Cartagena, siglo XVII*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Navarrete, M. C. (abr.-dic de MCMXCXI). La Provincia de Cartagena y su área de influencia en el siglo XVII. Espacio y población. *Revista Huellas*(47-48), 28-37.
- Nettl, B. (2010). *Nettl's elephant. On the history of Ethnomusicology*. Illinois, United States of America: University of Illinois press.
- Nettl, B. (1991). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago, United States of America: University of Chicago Press.
- Nettl, B. (1983). *The study of Ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts*. Illinois, United States of America: University of Illinois press.
- Nettl, B. (2004). Un arte relegado por los eruditos. En B. Nettl, & M. Russell (Edits.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (B. Zitman, Trad., Edición española ed., págs. 9-30). Madrid, España: Akal.
- Nieves Oviedo, J. E. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe* (Vol. v. 1). Bogotá, Colombia: Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello. Observatorio del Caribe Colombiano.
- Nketia, J. H. (1974). *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton.
- Ocampo López, J. (1984). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá, Colombia: El Áncora editores.
- Ochoa Escobar, J. S. (2018). *Sonido Sabanero y sonido paisa. La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa Gautier, A. y Botero. A. (2009). Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro. *A contratiempo*(13).
- Ochoa, A. (2003a). *Entre los deseos y los derechos: ensayo crítico sobre políticas culturales*. (I. C. Historia, Ed.). Bogotá, Colombia: ICANH.
- Ochoa, A. (2003b). *Musicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Grupo editorial Norma.

Ochoa, A. (2006). Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. En J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (págs. 388-404). New York: Routledge.

Ochoa, A. (2014). *Aurality. Listenig and Knowledge in Nineteenth-century Colombia*. Durham: Duke University Press.

Ochoa, F. (2013). *El libro de las Gaitas largas: tradición de los Montes de María* (Vol. 1). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*(226), 31-52.

Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Mexico, D.F. :Fondo de Cultura Económica.

Pardo Rojas, M. (Ed.). (2009). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad del Rosario.  
 Pardo Rojas, M. (2011). Entre el espectáculo y la agencia. Políticas culturales en Cartagena, Colombia. En F. Ávila Dominguez, R. Pérez-Montfort, & C. Rinaudo (Edits.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz , La Habana*. (págs. 69-95). Marseille, France: CIESAS – IRD Éditions- ANR. Universidad de Cartagena- El Colegio de Michoacán.

Pelinski, R. (2000). Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom. En: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, España: AKAL, S. A. pp. 127-142

Posada Gutierrez, J. (1929). *Memorias historico-politicas* (Segunda edición ed., Vol. Tomo II). (A. c. Historia, Ed.). Bogotá, Colombia: Imprenta nacional.

Poutignat, P., & Streiff-Fenart, J. (1995). *Théires de l'ethnicité suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières de Fredrik Barth* (Edición francesa ed.). (P. P.-F. Jacqueline Bardolph, Trad.) Paris, Francia: Presses universitaires de France.

Quintana Martínez, Alejandra (2006), *Género, poder y tradición: al baile de la gaita el caimán le replica: estudio de la música de gaitas y tambores de la Costa Atlántica de Colombia (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia.

Quintana Martínez, Alejandra (2009). “Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres”. En: Pardo, Mauricio

(ed.). *Música y Sociedad en Colombia, traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Universidad del Rosario, Bogotá, pp. 132-154.

Reichel-Dolmatoff, G. (1953). Contactos y Cambios culturales en la Sierra Nevada de Santa Marta. *Revista colombiana de Antropología*, 1, 122.

Reichel-Dolmatoff, G. (1949-1950). Los Kogi. Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta- Colombia. (I. E. Rivet, Ed.) *Revista del Instituto Etnológico Nacional*(1-2), 315.

Restrepo, E. (2007). Antropología y colonialidad. En R. Grosfoguel, & S. Castro-Gómez (Edits.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (págs. 289-304). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar.

Restrepo, E. (2016). "Estudios afrocolombianos" en antropología: tres décadas después. En J. A.-C.-C. Tabares, & J. Tocancipá-Falla (Ed.), *Antropologías en Colombia: tendencias y debates* (págs. 167-217). Popayan, Colombia: Universidad del Cauca.

*Revista oficial del festival nacional de gaitas "Francisco Llirene"*. (2009). Recuperado el 10 de Octubre de 2020, de Blogger:  
<http://revistadelfestivaldeovejas.blogspot.com/?m=0>

Rice, T. (2001). Transmission. *Grove Music Online*. Estados Unidos: Oxford Music Online.

Rojas E., J. S. (2013). *From street parrandas to folkloric festivals: the institutionalization of Bullerengue music in the colombian Urabá region*. Tesis de maestría, Indiana University.

S. de Friedemann, N. (1983). "Negros en Colombia: invisibilidad y presencia". *El negro en la historia de Colombia. Fuentes escritas y orales. Primer simposio sobre bibliografía del negro en Colombia*, 69-91.

S. de Friedemann, N. (1993). *La saga del negro. Presencia africana en Colombia* (Primera Edición ed.). Santa Fe de Bogotá, Colombia: Instituto de genética humana. Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana.

Sarmiento O., U. V. (2019). *Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980*. [Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia]. Archivo digital.  
[https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/62849704/Los\\_Gaiteros\\_de\\_San\\_Jacinto\\_y\\_la\\_industria\\_fonografica\\_\\_1951-1980\\_tesis\\_final20200406-75950-11kst1d.pdf?1586200864=&response-content-](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/62849704/Los_Gaiteros_de_San_Jacinto_y_la_industria_fonografica__1951-1980_tesis_final20200406-75950-11kst1d.pdf?1586200864=&response-content-)

disposition=inline%3B+filename%3DLos\_Gaiteros\_de\_San\_Jacinto\_y\_la\_industr.pdf&Expires=1609765350&Signature=OBSyBPuqYrLhKEkzZeJpnhK1mTmYvObfn3YBniygn0jQY7eGpN6XEh51whOpx7cBDxSRZD6otvq7UWT9xdem4nrgYscGahhCs8~wZi3D2bDpBq8oK1IA9rSX0cQmNYYaA~RK6dJD0D4PmyDieb-Ab3U1PZWB0PelZZ9nisTzk~RmFEgajGcyL~BoeQ6ITFqMsmHk40q-aASLo-HLlcKaqVFeMfhauHoQ7SgN99K6pLuPLbuslUtlZ3RkS5KFUJoxAmajqLDzIKgkGnAS-vHnuQP8pk2wxA4UJnfSUUv~g9foiTZEM1aZszUREPiuBuPQSH7Dx-Y9ISddnZnp~VAz5w\_\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

- Sahlins, M. (2001). Dos otras cosas que sé acerca del concepto de cultura. *Revista Colombiana de Antropología*, 37, 290-397.
- Sarmiento Obando, U. V. (2019). *Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980*. (U. N. Artes, Ed.) Bogotá, Colombia.
- Schippers, H. (2010). *Facing the music. Shaping music education from a global perspective*. New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Seeger, C. (1958). Prescriptive and descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, 44(Nº 2), 184-195.
- Silgado "Paíto", S. &. (2006). Cuando yo aprendí a toca' gaita [Grabado por S. S. "Paíto"]. De *Gaita Negra* [Cd]. Bogotá, Colombia: Corporación Sonidos Enraizados.
- Silva, R. (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín, Colombia: La Carreta editores.
- Soleno Morales, H. (2004). *Casta de un pueblo excomulgado. Historia de San Onofre de Torobé*. Sincelejo, Colombia: Unión gráfica.
- Spencer Espinosa, C. (2020). Música, consumo y crítica cultural. Hacia un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales en América Latina (1990-2020). *Revista Argentina de Musicología*, 21(2), 21-60.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Tagg, P. (1987,2005) *Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'* <https://www.tagg.org/articles/opelet.html>
- Tovar, E. (2006). Bozá de la maquina. De *Gaita Negra* [Cd]. Bogotá, Colombia: Corporación Sonidos Enraizados.

Turbay, S. (1999). La obra del jesuita Alonso de Sandoval. *Boletín de Antropología*, 13(30), 52-72.

Turbay, S. (1995). De la cumbia a la corraleja: el culto a los santos en el bajo Sinú. *Revista colombiana de Antropología*, XXXII, 6-40.

Valencia Rincón, V. (2004). *Pitos y Tambores. Cartilla de Iniciación musical*. (M. d.-A. artesano, Ed.) Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.

Villamil, A., & Ortega, Á. (2021). Concertando categorías identitarias en la música de gaita larga. *Revista S.O.S. XXX Festival regional de Gaitas. Cartagena de Indias*(10), 28-43.

Wade, P. (1997). *Gente negra, nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia* (Español ed.). (A. C. Vélez, Trad.) Bogotá, Colombia: Siglo del hombre.

Wade, P. (1998). Music, blackness and national identity: three moments in Colombian history. *Popular Music*, 17(1), 1-19.

Wade, P. (2000). *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. (M. T Jiménez M., Trad.) Quito, Ecuador: Abya-Yala.

Wade, P. (2002). *Música, Raza y nación. Musica tropical en Colombia*. (A. G. Henriquez, Trad.) Bogotá, Colombia: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Wade, P. (2012). Race, kinship and the Ambivalence of identity. En K. Schramm, D. Skinner, & R. Rottenburg (Edits.), *Identity Politics and the New Genetics: Re/Creating Categories of Difference and Belonging* (págs. 79-96). Oxford, Estados Unidos: Berghahn Books.

Wallerstein, I. (2007). Geocultura: la otra cara de la geopolítica. En I. Wallerstein, *Geopolítica y geocultura. Ensayos sobre el moderno sistema mundial* (E. V. Nacario, Trad., Edición en Castellano ed., págs. 193-320). Barcelona, España: Kairós.

Willems, E. (1984). *Le rythme musical. Rythme- Rythmique- Metrique* (3ª edición ed.). Fribourg, Suiza: Editions Pro Musica.

Zapata Olivella, D. (Enero de 1967). An introduction to the Folk Dances of Colombia. *Ethnomusicology*, 11(1), 91-96.

Zapata O., M. (2020). *Tambores de América para despertar al Viejo Mundo. Relatos*. (C. Santamaría-Delgado, & J. S. Ochoa, Edits.) Cali, Colombia: Sello Editorial Javeriano.

## Discografía

*Chicote y gaita. Antología música tradicional Kankuama. CD. Dúran y Ariantt. Fundación Folclórica Sierra Nevada de Santa Marta, 1998.*

Los hermanos Mendoza. *La gaita de los hermanos Mendoza, Los Sonos Ancestrales de Mokaná. CD. Paisajes sonoros y Colombia Records, 2017.*

Negro Folk Music of Africa and America, LP, 12", 33 1/3 rpm, Folkways, FE 4500 (P500), 1951.

Orquesta Popular Colombiana, *Flûte Indienne de Colombie*, LP, 12". 33 1/3 rpm. París: Disques Vogue, Collection Loisirs CLVLX 548, s.f.

Orquesta Popular Colombiana, *Rythmes et chants de Colombie*, LP, 12". 33 1/3 rpm. París: Disques Vogue, Collection Loisirs CLVLX 549, s.f.

Music of the Tukano and Cuna peoples of Colombia. Rogue Records. FMS/NSA 002.12", 33rpm. Grabado en Colombia 1960-1961 por Bryan Moser y Donald Tyler.

*Colombie. Totó La Momposina y sus tambores. Francia-Colombia, 1982*

*La Candela Viva. Totó La Momposina y sus tambores. MTM, 1992.*

*Carmelina. Totó La Momposina y sus tambores. MTM, 1999.*

*Pacantó. Totó La Momposina y sus tambores. MTM, 2001.*

*La Bodega. Totó la Momposina y sus tambores, 2008.*

*El Asunto. Totó la Momposina y sus tambores, 2014.*

*Bonito que Canta. Petrona Martínez, 2002.*

*Mi tambolero. Petrona Martínez, 2003.*

Manuel Silvestre Julio y su Conjunto de Gaitas, "Agua Salá", 78 rpm. Discos Fuentes, F/004, 1953.

Conjunto Maravilla de Palo Alto, LP, 12", 33 1/3 rpm, Discos Tropical, LD-1342, s.f.

Bermúdez, Egberto. *Los Bajeros de la Montaña. La Acabación del Mundo: música de gaitas de los Montes de María (Bolívar)*. Fundación de MVSICA, Oyendo el Caribe, 2, Edición musical investigación y notas, CD MA TCOL006 (2006a).

Bermúdez, Egberto. *Shivaldalmán*. Música de La Sierra Nevada de Santa Marta. Fundación de MVSICA, Oyendo el Caribe, 3, Edición musical investigación y notas, CD MA ECOL002 (2006b).

### Videos

Yurupari. Arte tradicional popular “Gaitas y tambores de San Jacinto “. RTVC Play. En línea, acceso en enero 9, 2018.

<https://www.rtvcpay.co/series-documentales/yurupari/gaitas-tambores-san-jacinto>

Vientos de Resistencia. El Mirador. En Línea, acceso en junio 20, 2019.

<http://vientosderesistencia.blogspot.com>

Cuando el hombre quiso ser pájaro. David Lara, Telecaribe. 2008. En Línea, acceso en mayo 20, 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=Z9uHnWqD\\_vs](https://www.youtube.com/watch?v=Z9uHnWqD_vs)

### Entrevistas

En esta investigación se realizaron varias entrevistas *in situ* y virtuales; algunas desde finales del siglo XX y otras entre los años 2018 y 2021. Los músicos y personas entrevistadas fueron Evaristo Mendoza, Félix Santiago Chuiquillo, Encarnación Tovar, Sixto Silgado “Paito”, Hernando Coba, Kevin Acevedo, Carlos Salgado, Braulio Tovar, Roberto Guzmán, Wilmer Arias, Manuel Rodríguez “Mañe”, Hernando Muñoz, Marco Vinicio Oyaga, Petrona Hernández, Aura Cañate, Wilmer Arias, Hernando “Nando” Coba, Kevin Acevedo, Ariel Ramos, Lina Marqueza Rodríguez, Laureano Ordosgoitia, Julio Cesar Hernández “Piño”, José Alcázar de la Rosa, Rosa Alcázar y a Jairzinho Teherán.