

La música de gaitas como expresión Diaspórica (africana) del Caribe colombiano

David Lara Ramos / Universidad de Cartagena

Resumen

Este artículo explora cómo la música tradicional de gaita, cuya identidad indígena se ha difundido, encuentra un aporte negro que proviene del Canal del Dique y la zona baja de los Montes de María. El artículo centra su atención en la vida de Catalino Parra, reconocido como afro y cómo su presencia en la agrupación de los Gaiteros de San Jacinto cambió la estética de interpretación del instrumento, que generaron lo que hoy se denomina *gaita negra*. Presenta las fricciones entre lo indígena y lo afro como componentes de la identidad musical.

Palabras clave: gaita, gaita negra, Catalino Parra, identidad, afro, identidad musical, Montes de María

Abstract

This article explores how traditional gaita music, whose indigenous identity has expanded, finds an afro contribution from el Canal del Dique and the lower area of Montes de María. The article focuses on the life of Catalino Parra, an Afro musician, and how his contribution changed the aesthetics of the interpretation of the group Los Gaiteros de San Jacinto, which generated the expression black gaita. This study also presents the frictions that exist between the indigenous and the afro as part of Colombian music identity.

Keywords: gaita, black gaita, Catalino Parra, identity, afro, musical identity, Montes de María

Desde de la formación de la nación colombiana se ha reforzado la idea de que nuestra identidad está marcada por una relación, mezcla, encuentro, cercanía y convivencia, entre lo español, lo indio y lo afro. Tal generalización ha ocultado hechos que marcaron, o siguen marcando, distancias entre los componentes de esa triada, como el hecho que los indígenas no fueran considerados ciudadanos al comienzo del proyecto de nación, por ser asumidos como incapaces de convivir en la nueva sociedad regida por patrones europeos; o que ciertos territorios de comunidades afros solo fueran titulados colectivamente posterior a la constitución de 1991, a pesar de que palenques como San Basilio o Punta Canoa u otros ubicados en la región de Maríalabaja, lograron su libertad a mediados del siglo XVIII, incluso antes, en un régimen de justa rebeldía. Esa visión reafirma los postulados de Bhabha (2010), al concebir la nación a partir de las narraciones que se perpetúan en el tiempo y que fueron respaldados por una idea de nación, que para el caso colombiano estuvo marcada por un desprecio por la diversidad étnica y cultural, y todo se arropaba sobre mantos de legalidad y sobre las nociones de una ciudadanía que abarcaba a todos sin los distinguos propios de un territorio extenso marcado por diversos matices culturales.

Las narraciones, tal como menciona Bhabha (2010), han sido reforzadas por unos “estudios culturales” locales más preocupados por los espectáculos que por explicar las razones y motivaciones de cambios de la cultura (47). Esos cambios han sido construcciones del tiempo, ocasionados por desplazamientos de grupos dentro del mismo territorio que transformaron las estéticas al relacionarse. Es aquí donde las esencias del término diáspora pueden reflejarse, tal como lo presenta Lourdes López en su artículo “Diaspora: Concept, Context, and its Application in the Study of New Literatures”.

La música es una de las manifestaciones culturales que soporta la identidad de una nación, y al hablar de las músicas populares es el lugar al que acudimos, luego de preguntarnos qué somos, en un intento por reconocer nuestras creaciones e intentar desprendernos de las rítmicas, estéticas y sonidos europeos. La música de gaitas entonces aparece como propia, autóctona, raizal, originaria de América. Es una expresión que se concentra en la parte alta y media de los Montes de María, en la costa Norte de Colombia, una región festiva, que entre 1997 y 2006, vivió 56 masacres y tomas a pueblos, por enfrentamientos entre guerrilla, paramilitares y ejército, en una guerra interna que ya alcanza la edad de jubilación.

A esa región de Montes de María llegué en octubre de 2000, exactamente a Ovejas, en el departamento de Sucre, para hacer un reportaje sobre el Festival Nacional de Gaitas. Un Festival que nació en 1985 con el objetivo de exaltar el trabajo de viejos gaiteros y difundir una tradición que, por su origen indígena y popular era tenida como manifestación de poco valor. Según relata José Álvarez, uno de los fundadores de ese festival, él tenía claro que no podía ser de un producto agrícola, que si bien también se cultiva en la región, no lo identificaba, porque de lo que se trata es de ser vistos como diferentes. Wade (2002) afirma que “las identidades se establecen por medio de repetidos actos de representación, es decir, de identificación. Así, las diferencias que construye la identidad tienen que ser marcadas, observadas o indicadas por unos sujetos en la vida cotidiana” (256).

Esa premisa era la que se trataba de resolver José Álvarez con la pregunta ¿de qué lo hacemos? Comenta José Álvarez que en medio de la discusión, se preguntó también por la música que se iba a tocar en el Festival. Otra pregunta que indaga en los rasgos y las características de un grupo o comunidad. Comenta que él propuso que la música que se tocara fuera de gaitas, una propuesta que fue aceptada por todos. Para la época, reconoce José Álvarez, eran pocos los gaiteros que vivían en el casco urbano de Ovejas. Había muchos gaiteros pero en las veredas y los corregimientos cercanos, a muchos de los cuales les llamaban *indios*, a los cuales era necesario irlos a buscar a sus sitios de origen para que tocaran en el espacio del Festival. Así, nombres como Atilano Barrios, Manuel Mendoza, El Lobo de la Ceiba, entre otros, fueron sacados de su campo y llevados a la cabecera municipal a tocar su instrumento en los festivales que apenas comenzaban a organizarse.

Para los años 80, tal como lo establece Álvarez, los únicos gaiteros que existían en la ciudad eran Enrique Arias y su hermano Cayetano, pareja que era vista como la estampa de la tradición musical indígena, no solo por la forma como sonaban sus gaitas sino por sus poderes para llamar a la lluvia, necesaria en una región que vive de la agricultura.

Los hermanos Arias eran conocidos por curar males que podían llevar a la muerte, como la picada de una serpiente: les llamaban *brujos*, una forma generalizada para esconder su origen; en esencia eran indígenas de la etnia zenú, de origen Chibcha y Caribe.

Sus *sones* de gaitas, como les llamaban, imitaban los sonidos de esos pájaros que surcaban sus bosques. Pero esas gaitas sonadas por esta pareja de gaiteros nos lleva siglos atrás a las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, en especial la kogí, herederos de los Taironas, que con la llegada del colonizador, fueron obligados a desplazarse desde las orillas del mar Caribe, hasta las alturas de la Sierra Nevada de Santa Marta, donde hoy habitan: allí construyeron sus gaitas. En la Sierra Nevada, las gaitas conservan su nombre originario: *kuisi sigi* (o gaita macho) que lleva un sólo orificio, a veces dos, y su

función es marcar el compás, acompañada de una maraca. Pueden realizarse con la gaita macho una melodía completa, ya que la intensidad del soplo permite modificar la altura del sonido, pero las composiciones son sencillas y cíclicas. La otra gaita es la *kuisi bunzi* (o gaita hembra) que lleva en su estructura cinco orificios y su función está en hacer la melodía. El palo se obtiene de corazón del cactus o *cardón*, y en la Sierra Nevada, de un bambú delgado, al que llaman *carrizo*. Cuando los españoles escucharon el sonido de la *kuisi*, se dieron cuenta que tenía un parecido tímbrico con la flauta Navarra, conocida también con el nombre de gaita, y decidieron nombrar a las *kuisis*: gaitas.

Si bien la esencia y el origen de la gaita están hoy en la Sierra Nevada de Santa Marta, en la región de los Montes de María se dio un desarrollo rítmico ligado no solo al carácter religioso y ceremonial, sino también ligado a la fiesta y a la celebración de las cosechas. En la comunidad Kogui, las gaitas se tocan dentro de la casa ceremonial, o lugar de encuentro, llamado Nojué, un espacio donde acuden sólo los hombres, luego de las labores diarias y es el espacio donde la gaita o *kuisi* se toca. La cultura de la gaita conservó hasta hace muy poco en la región de Montes de María, su relación con la celebración religiosa en festejos rurales conocidos como velaciones. Las velaciones fueron acabándose a medida que el conflicto armado se recrudecía. Esas velaciones desaparecieron completamente a finales de los años noventa, con la presencia del paramilitarismo, que originó crueles ataques sobre la población civil.

Aunque resulta muy difícil establecer cuándo o cómo esa *kuisi* salió del Nojué, las hipótesis podrían estar ligadas a olas migratorias registradas en las primeras décadas del siglo XIX y a comienzos del XX. Las primeras están relacionadas con las guerras de independencia, y las segundas a la producción agrícola expansiva que necesitó de una masiva fuerza laboral, caso de la Zona Bananera, las extensas haciendas de caña en la zona del palenque de Cincerín, o los grandes cultivos de tabaco en la región de San Jacinto, El Carmen, Ovejas o San Juan, que hacen parte de la región de los Montes de María. La salida de la gaita del Nojué establece un desplazamiento y una transformación, un vínculo con nuevos grupos humanos y una relación con otras culturas. Si hacemos un recorrido, por ejemplo, por la Zona Bananera, nos daremos cuenta de que allí se reproduce la cultura del palenque de San Basilio. Habitantes de San Basilio en el departamento de Bolívar, migraron en busca de trabajo, hacia el departamento del Magdalena y conformaron el corregimiento de San Juan de Palos Prieto, integrado por gente que vivía en el palenque de San Basilio.

Lo diaspórico aparece al preguntarnos por los vínculos y las cercanías con esa gaita que ha migrado del Nojué a otros espacios, y su encuentro con comunidades como la afro, que habitan y habitaban en la región baja de los Montes de María, en territorios como San Onofre, San Basilio, Malagana, Gamero, todos palenques formados entre los siglos XVII y XVIII, o en la regiones ribereñas del río Magdalena, que se

conectaron con los pueblos mencionados anteriormente tales como Barrancanueva, Santa Lucía, Arenal o Soplaviento, todos de una gran presencia de comunidades afros.

En el libro *Chuana, la gaita de la América indígena* (2009), una compilación de artículos de diversos autores y facturas, hay uno sin firma, titulado “Características musicales de cada aire en la música de gaitas! (55-63)”. Allí se establecen los ritmos *porro*, *cumbia*, *gaita* y *merengue*. Su redacción es muy general y en algunos casos se repiten las mismas expresiones para establecer la forma de ejecutar dos ritmos que tienen sus diferencias bien marcadas. Por ejemplo, el autor define el ritmo llamado *porro* como un *canteo* (de canto, parte más alejada del centro del tambor) constante, que se combina con el *fondiao* (golpe en la parte central del tambor) que es un sonido de bajo, con revuelos o repiques de bastante *animosidad* (de ánimo). En ese artículo se establece que la tambora es un instrumento complementario, al igual que la maraca, cuyo protagonismo se deja ver cuando el tambor realiza toques o el ritmo básico, como se conoce en el argot musical, y el bombo y la maraca se lucen para mostrar su virtuosismo. Una redacción similar es la usada para describir el ritmo *gaita*, cuya diferencia con el *porro* y la *cumbia* es la acentuación (aceleración) en el tiempo. Se establece que existen también “*la gaita sentá*” que es menos ágil y las gaitas “*corridas*” con mayor acentuación y velocidad en sus golpes” (59).

En conversación con el gaitero Félix Contreras, uno de los maestros mayores de la región de Ovejas, asegura que los ritmos y su construcción fueron un asunto que apareció con el Festival, porque en su época de gaitero joven, (Félix es mayor de 80 años) solo se conocían dos ritmos: “*Son* y *son corrido*, que era más rápido, pero eso de porro, gaita o cumbia, eso se vino a poner de moda fue cuando llegó el festival de gaita”¹. Es preciso recalcar que el primer Festival de Ovejas se realizó en 1985. Fue allí entonces donde los jurados del primer y segundo festival tuvieron que crear categorías especiales en las que la interpretación de ciertos ritmos marcaba la habilidad y virtuosismos tanto del gaitero como de la percusión en escena. Es allí donde se crean otros patrones y la cultura pasa de ser una experiencia para convertirse en un espectáculo, lo que en trabajos posteriores he llamado la “tarimización de la cultura” (2011), como proceso de transformación histórica, o “cultura tarimizada” porque aquello que se promueve como cultura es en realidad una representación². Lo que vemos como un espectáculo en la tarima no es la cultura de la gaita, es apenas una muestra, una simplificación de las experiencias que se viven en medio de los contextos y espacios donde la gaita, como expresión cultural, se desarrolla.

Emirto De Lima³ (1942), al escribir sobre lo ritmos que “los músicos manejadores de la Gaita” (87) interpretan, escribe: “Este repertorio lo integran los más variados sonos, que es con la palabra como designan los campesinos las melodías. Hay sonos que llaman **por arriba** Son fuertes, alborotados, febriles. Existen sonos **por debajo**. Ahora

se trata de cantos sosegados y dolientes. Suelen tocar los sonos **floretes** que traen muchas notas en forma graciosa y vivaracha” (87, negritas en el texto original). Al interpretar las nociones anteriores podríamos decir que los sonos *por arriba* corresponderían a los aires rápidos de los que habla el maestro Félix Contreras o los que denominaba son corrido, y los *por debajo* a los aires lentos. Los *floretes* estarían más próximos a los aires rápidos, por la forma como describe De Lima estos ritmos: graciosa y vivaracha.

El término *florete* es usado hoy por algunos músicos veteranos para destacar los adornos que un gaitero le hace a una melodía con espontánea destreza y enorme vitalidad⁴. En ese aspecto, el sentido del término sigue siendo el mismo. Félix Contreras asegura que los floretes son adornos como flores, de allí su nombre, que el gaitero le pone a su melodía de manera libre y que hacen más única o propia la interpretación. La libertad de digitación se multiplica en cada gaitero, algo que podríamos asimilar a un *jam session*, como forma libre de interpretación informal y espontánea que hoy es posible escuchar con más soltura por fuera de la tarima, espacio donde las reglas y juicios limitan la interpretación.

Al tratar de presentar temas específicos, De Lima (1942) establece: “Allá en mis constantes romerías por los campos costeros les he oído ejecutar también el son del **Indio del Monte**, que es el mismo que en otras regiones de los departamentos de la costa llaman **Son del Goajiro del Monte**; poseen igualmente el **Son de la India Farota**, fogosa melodía tocada en movimiento sumamente vivo; el **Son de la Novia** y el **Son de la Maya**, que parece más bien una nostálgica y tétrica cantilena. La ejecutan en las horas de la madrugada cuando se sienten con el alma apesadumbrada. Cualquiera se entristece y se emociona oyendo el **Son de la Maya**” (87, negritas en el original). De Lima corrobora con estos relatos la forma como sonaban los sonos de gaita, al igual que las maneras y horas en que los ejecutaban, relato que coincide con lo que ha planteado los maestros Félix Contreras. Es importante resaltar que los estudios de De Lima fueron realizados a mediados del siglo XX, cuando la construcción de identidad musical era una especie de tren atrasado que aún no alcanzaba mayor relevancia.

Las músicas comenzaron a ser referentes de identidad nacional para finales de los años 50 y esa identidad entró en confrontación con otras músicas para los 80, cuando comienzan a aparecer músicas foráneas que van desplazando las músicas locales. Es en la década del 80 cuando emergen festivales como el de Valledupar, Ovejas y San Jacinto como forma de recuperar tradiciones olvidadas o desplazadas por músicas extranjeras que encontraron apoyo en estaciones de radio que promovían músicas foráneas.

Las investigaciones de De Lima son una referente de búsqueda en la tradición, aunque con la mirada de un músico académico, con educación en Europa, que se sorprende ante las virtudes musicales de ciertos intérpretes cercanos a Barranquilla, lugar donde trabajaba y tenía su escuela. De Lima (1942) comenta que escucha al “famoso

gaitero de Galapa, Juan Diego Cabrera” (89). Galapa es un municipio del Atlántico (cuya capital es Barranquilla), al norte de Colombia. En el aparte 8, De Lima (1942) establece que la lírica popular en el departamento de Bolívar, posee “variadísimas e interesantes expresiones folclóricas”. Hay que anotar que para el año de los estudios de De Lima, hacían parte del departamento de Bolívar, territorios que hoy conforman los departamentos de Sucre y Córdoba, una geografía musical donde existes grupos de acordeoneros, llamados sabaneros, gaitas en Bolívar y Sucre, y bailes cantaos (de origen afro) y músicas de vientos o bandas, en pueblos como Cereté, Sahagún o San Pelayo.

En su estudio, De Lima presenta una lista (130) de los pueblos, sus patronos y las fechas en que se realiza su fiesta. Se concentra para su estudio en San Juan Nepomuceno, El Carmen de Bolívar, Villanueva y Santa Rosa, pero en su estudio no existen referencias a Ovejas o a San Jacinto, dos pueblos notables en la música de gaitas, y donde ocurren los Festivales de gaitas más importantes de la región. El festival de San Jacinto se inició en 1988 por iniciativa de Eliécer Meléndez⁵, quien en los años 70 hizo parte de la agrupación de Los Gaiteros de San Jacinto.

Los instrumentos que tradicionalmente se utilizaban en un conjunto de gaitas eran gaita hembra, gaita macho, tambor alegre, llamador y maraca que era interpretada por el gaitero macho. El maestro José Álvarez, uno de los fundadores del Festival de Gaitas de Ovejas, asegura que el bombo no hacía parte del conjunto de gaitas, para él lo que pasó fue lo siguiente: “Los Gaiteros de San Jacinto, cuando hicieron sus primeras grabaciones por allá por los años sesenta, usaron bombo, para que en la grabación sonara como un bajo, y eso hizo que todos los demás grupos buscaran un bombo para meterlo en el grupo de gaita, pero en mi época, en los grupos que yo dirigía, no había bombo”⁶.

De Lima (1942) establece al hablar de las interpretaciones musicales: “Todos estos sonos son ejecutados por dos gaitas acompañadas a su vez por dos tambores, uno grande y otro pequeño” (87). En otro aparte de su estudio ya había comentado que “Otro detalle que deseo contaros es el siguiente: el ejecutante de la gaita masculina, como no emplea para tocar el instrumento sino una sola mano, la izquierda, sostiene y agita, a veces con verdadero entusiasmo, con la derecha, otro aparatito musical de la familia de los instrumentos costeños de percusión: la maraca” (86). Queda entonces establecido que el bombo o tambora no era utilizado en las fiestas de gaitas, tal como nos lo comentan los maestros Contreras y Álvarez.

La presencia de la tambora en la música de gaitas no tiene que ver con una forma anterior de interpretación, sino con la conformación de la agrupación de Los Gaiteros de San Jacinto, cuyo antecedente son las labores investigativas que para finales de los 50, comienzo de los 60, realizaron la folclorista y coreógrafa Delia Zapata Olivella y el médico y antropólogo Manuel Zapata Olivella.

Los hermanos Olivella, para comienzos de los años 60, estaban conformando una agrupación de danza y música para recorrer con ella, las principales ciudades de Colombia. En esa búsqueda llegaron al municipio de Soplaviento, a orillas del Canal del Dique, zona de comunidades afros, donde encontraron a un joven pescador que poseía tres grandes habilidades: sabía bailar muy bien la danza del garabato, cantaba y verseaba con habilidad y tocaba la tambora, instrumento que se usaba para hacer ritmos afros como el *chandé*, *mapalé* o *son de negro*. De hecho, la disputa por la presencia de la tambora en la música de gaitas, liderada en ese entonces por la agrupación de Toño Fernández, era inmensa, y representó para el momento una amenaza a la tradición de la música de gaitas. La presencia de la tambora en una agrupación de gaitas se concreta en la primera grabación (Larga Duración, LD) de Los Gaiteros de San Jacinto, en 1968, para el sello CBS.

Durante una conversación con el maestro Catalino Parra nos recuerda cómo fue su encuentro con los hermanos Zapata Olivella, y cómo llegó a integrar la agrupación de Los Gaiteros de San Jacinto. Relata que fue en el año 1954, en un viaje que hizo a Cartagena para unas fiestas de Independencia del 11 de noviembre. Allí se encontró con los señores Joaquín y Juancho Tabares que eran vecinos de Delia Zapata en el Barrio Getsemaní. Fueron ellos, quienes luego de escuchar la voz de Catalino, y ver su habilidad para el canto y la tambora, le comentaron a Delia sobre un muchacho que vivía en Soplaviento, y que podría ser un excelente elemento para la agrupación que estaban conformando. Posteriormente, los hermanos Zapata visitan a Catalino Parra en su natal Soplaviento y le proponen que haga parte de una delegación de músicos y bailadores que saldrán de gira por el interior del país. Así, Catalino Parra se ganó un lugar en la agrupación de Los Gaiteros de San Jacinto. Además de sus cantos, lleva como aporte su tambora. Instrumento, como hemos observado, no estaba presente en los fandangos o velaciones de gaita, de acuerdo con las investigaciones de De Lima (1942) y los relatos de maestros gaiteros como Félix Contreras y José Álvarez.

La presencia de la tambora (afro), estuvo marcada por el rechazo, tal como lo establece García (1994), por parte de Toño Fernández, líder de la agrupación de Los Gaiteros de San Jacinto, quien afirmaba que la música de gaitas era de hegemonía indígena. Dado que Parra era de piel oscura y provenía de una zona afro, como son los pueblos de la ribera del Canal del Dique. García (1994) escribe que “Fernández se refería a él (Parra) entre la gracia y la sorna de sus relatos, como ‘el negro’” (168).

Dejando atrás la rivalidad entre Parra y Fernández, que García (1994) afirma que parecía pueril, está la tambora, un instrumento que hoy es esencial en la conformación de un grupo de gaita. Quienes observan la primera carátula del Larga Duración, titulado *Hacha machete y garabato*, observarán que en los créditos, Catalino Parra aparece como intérprete del llamador y la tambora. Para los años 80, cuando en los festivales de gaita las agrupaciones se suben

a la tarima, es casi un hecho irrefutable que debe ser con tambora, además los referentes de música de gaita grabada que hasta entonces existían, incluían la tambora como un bajo que daba más cuerpo a la grabación. Ese referente es hoy una especie de canon de interpretación que es posible solo con el uso de la tambora. Al preguntarle a Catalino Parra el porqué se decidió incorporar la tambora al conjunto de gaitas, establece: “Cuando llegamos a grabar, la gente de CBS exigió que metiéramos la tambora para que con su golpe llenara los espacios y se escuchara más grueso. Ellos decían que era para rellenar y quedara todo más parejo, así que me tocó entonces meter la tambora”⁷.

Para Brubaker (2005), el concepto diáspora más que un concepto de análisis debe ser usado como forma adjetivada para referirse al fenómeno, la posición o la actitud adoptada por la gente que busca mantener o crear identidades relacionadas con una tierra de origen. En ese sentido, el espacio en el que se encontraban los músicos de gaita (indígenas), fue permeado por otros grupos humanos que intentaban mantener su identidad como era la comunidad afro.

Escuchar hoy a los gaiteros de Ovejas⁸ cómo ellos creen que los afros llegaron con sus tambores a integrarse a los grupos de gaitas es reconocer el valor de la imaginación para sustentar una realidad que los investigadores especializados no han encontrado. Es más fácil, eso sí, reconocer esa presencia afro en la rítmica de los sonos de gaita, los cuales han sido minimizados bajo el manto de lo indígena, escondiendo así lo afro, o dándole a la expresión musical de la gaita la categoría de mestiza, cuando es mostrada como parte de la identidad nacional, pero en ningún momento como expresión afro.

Los gaiteros reconocen hoy que El *sancochito* es una pieza musical de corte y esencia afro, caracterizada por la rapidez en su ejecución, la fuerza que hay que imprimir en su interpretación, y la forma “volada”, es decir rápida, que debe llevar el tambor y la tambora para acompañarla. Características como agilidad, rapidez y fortaleza, son vistas hoy como elementos de interpretación afro, ligada a la noción de *gaita negra*. Expresión que intenta describir a los intérpretes afros de la gaita, cuyos representantes más connotados son el maestro Jesús María Sayas, de Pita ‘el Medio, en cercanías a San Onofre, y Paito, en Isla Grande, en la región insular de Cartagena de Indias.

Klein y Vinson III (2010), al referirse a los trabajos sobre la historia de América, establecen que han dejado grandes brechas porque mencionan la presencia afro “only in passing” (339). Aseguran, quizá con mucha delicadeza, que no es que estos trabajos carezcan de mérito, pero se han priorizado otros temas, que no han buscado reconciliar a la región con su herencia africana. Una reconciliación que para el caso de la música de gaitas hay que reconocerla en sus ritmos, agilidad, vitalidad interpretativa y espíritu festivo, pero sobretudo, para decirlo no “in passing” sino con toda certeza: existe en la música de gaitas una marcada presencia afro que generó nuevas formas de interpretarla, hacerla y sentirla. Si bien se sigue estableciendo que el instrumento musical gaita es indígena, cada vez más se reafirma la noción que a sus ritmos la presencia afro le dio nuevos matices, y que es posible establecer que esas rítmicas del bombo transformaron las melodías de gaita y le dieron una vitalidad y fuerza que la conecta con una tradición africana.

Notas

- 1 Entrevista personal realiza en El Piñal, corregimiento de Ovejas, mayo de 2009.
- 2 En el trabajo *Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas* (2011), Sucre, que amplían estos conceptos y se trabaja la historia de las transformaciones de la música de gaitas con la llegada del Festival. Se maneja la noción que en la tarima, los jurados reglan la manera cómo debe ser ejecutada la gaita. Se construyen así nuevos patrones y contenidos sobre las representaciones de la cultura de la gaita en la región.
- 3 Emirto De Lima fue un reconocido pianista e investigador, con estudios musicales en el Liceo Musical Almicare Zanella de Génova y la Schola Cantorum de Vicent D’Indy, Europa. Vivió muchos años en Barranquilla, lugar donde en 1910 fundó una academia de música. Nació en Curazao en 1890 y murió en 1972. Su obra titulada *Folklore colombiano* fue publicada en 1942. Allí De Lima trata temas sobre música y danza del Caribe colombiano. Sus visiones están cargadas de distancias entre la música que ha estudiado y su estudio sobre las músicas del Caribe. Para citar solo un ejemplo afirma que los ejecutantes de gaita macho “lo designan con la palabra inelegante de machero” (86) y posteriormente se referirá al citado intérprete como el “El tocador de la gaita masculina” (86).
- 4 Entrevista con el gaitero Elver Álvarez durante el festival de gaitas de Ovejas en 2009. Elver Álvarez es uno de los mejores intérpretes de gaita de la región de Colomboy, Córdoba.
- 5 Eliécer Meléndez estuvo en el primer Festival de Gaitas de Ovejas, realizado en 1985, con el grupo de Los hermanos Lara. Compartieron el primer puesto con la agrupación Sonos autóctonos de Mancomoján de Ovejas. También estuvo en 1986 y 1987, y fue invitado como jurado en 1988. El 4 de diciembre de 1988, el periódico *El Universal* de Cartagena anunció que San Jacinto haría también su festival de gaitas. La inauguración fue programada para el 9 de diciembre, paralelo a la Feria

de Integración Artesanal. El festival se inauguró en la fecha prevista, en la Plaza de la Bajera, con la música de Sonia María Bazanta, conocida como Totó y los sones de Los Gaiteros de San Jacinto. Eliécer Meléndez es autor del tema *El currarro* el cual apareció grabado en agosto de 1978. Es el corte 4, lado A, del larga duración Los Gaiteros de San Jacinto. *Te voy a dejá un recuerdo*. Hermanos Lara, canta Catalino Parra. En la fotografía que ilustra este trabajo aparecen de izquierda a derecha Gregorio “El Gollo” Almeida, con su guacho, Eliécer Meléndez, con su maraca y su gaita macho, José Tobías “Joselito” con el tambor, Francisco Ramírez, con el llamador, Juan Lara con su gaita hembra, Catalino Parra, con su bombo y José Lara con su tambor. Compuso otros temas, los cuales grabó con Los hermanos Lara tales como Vente pa’ca, La reina, Mercedita y La variante.

- 6 Entrevistas personal realizada durante el festival de Ovejas, Sucre en 2009.
- 7 Entrevista personal, agosto 14 de 2009.
- 8 En diálogo con el maestro Ismael Ortiz (Entrevista personal octubre de 2010), comentó su historia fantástica sobre cómo los afros se hicieron amigos de los indígenas de la región de Ovejas. Asegura que “abajo” se escuchaban unos tambores, y entonces los indígenas comenzaron también a tocar sus gaitas. Los afros llegaron entonces hasta donde estaban los indígenas guiados por los sonidos de la gaita, y los indígenas los recibieron y les brindaron una chica, que él llama chicha bocana, y a los afros, esa chicha les gustó mucho. Entonces, cada vez que querían tomar más chicha se aparecían con sus tambores y tocaban juntos. Los indígenas con sus gaitas y los afros con sus tambores. Es importante resaltar que el maestro Ortiz habla que los afros que se encontraban “abajo”, es decir lo que hoy es la región de Maríalabaja, una zona históricamente de presencia afro.

Obras citadas

- Bhabha, Homi. *Nación y narración*, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2010.
- Brubaker, Rodgers. “The ‘Diaspora’ Diaspora.” *Ethnic and Racial Studies*. Universidad de California, Los Ángeles, 2005.
- “Características musicales de cada aire en la música de gaitas”. En *Chuana, la gaita de la América Indígena*. Edición Festival Nacional de Gaitas, Francisco Llirene. Ovejas, Sucre, 2009.
- De Lima, E. *Folklore Colombiano*. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 1942.
- García Canclini, N. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2001.
- García, Jorge y Alberto Salcedo. *Diez juglares en su patio*. Ecoe Ediciones, 1994.
- Klein, Herbert S. y Ben Vinson III. *La esclavitud africana en América Latina y el Caribe*. Instituto de Estudios Peruanos, 2008.
- López, Lourdes. “Diaspora: Concept, Context, and its Application in the Study of New Literatures.” *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 16. Universidad de Alicante, 2003.
- Nieves Oviedo, J. *De los sonidos del patio a la música mundo, semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello y Observatorio del Caribe Colombiano, 2008.
- Peter, B. *Formas de la historia cultural*. Alianza Editorial, 1999.
- Szurmuk, M. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ediciones Siglo XXI, 2009.
- Wade, Peter. *Música raza y nación: música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002. Zapata Olivella, Manuel, *Por los senderos de sus ancestros*. Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.
- Zapata Olivella, Manuel, *Por los senderos de sus ancestros*. Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.