



Gaita zuliana: mestizaje narrado desde la música¹

NAVA, Ibeth

GARCÍA, Nelly

Facultad de Artes y Música, Programa de Música mensión musicología, UNICA.

Facultad Experimental de Ciencias, LUZ.

Maracaibo, Venezuela

iknava@unica.edu.ve

garciagavidia@hotmail.com

Resumen

La gaita zuliana es uno de los ritmos más populares y tradicionales de esta región occidental del país. Tiene su génesis en la influencia de los ritmos españoles, los cuales se fusionaron con los aires y cantos de los aborígenes y con las de los negros esclavos africanos. Este estudio, se plantea desde la perspectiva de la Antropología de la música, con el propósito de distinguir los elementos organológicos, melódicos y rítmicos de la cultura española, africana e indígena, presentes en la gaita zuliana. El modelo teórico para el análisis interpretativo se construirá a partir de los aportes a la postura postmoderna que han hecho Geertz (1990), Clifford (1988), Marcus y Cushman (1982), Magariños (2009) y Hernández (2013). Se concluye que la música, específicamente la gaita zuliana, permite leer/narrar una forma de la identidad venezolana: el mestizaje.

Palabras clave: música, Gaita Zuliana, diversidad cultural, identidad.

¹Esta investigación es un extracto de la Tesis Doctoral "Muchas Voces, Muchos Ritmos en la Cultura Venezolana", de la autoría de Ibeth Nava, cuya tutora fue la Dra. Nelly García Gavidia, en la cual se analizó la presencia de elementos organológicos, melódicos y rítmicos procedentes de las distintas culturas de las cuales los venezolanos somos originarios y que pueden ser identificadas en las diferentes manifestaciones musicales venezolanas. Universidad del Zulia, 2015.

Zulian gaita: mixing narrated since music

Abstract

The zulian gaita is one of the rhythms more popular and traditional of the zulian region. It has its origin influence of spanish rhythms, which made fusion with our natives Indians and Africans slaves songs. This work is planted since Anthropology of the music theory, with the propose of determine the organologics, melodic and rhythms elements of the spanish, indian and African culture presents in the zulian gaita. The theoretical pattern for the interpretive analysis was built starting from the contributions have done at humans science Ricoeur (2001), Barthes (1975), Magariños (2009) and Hernández (2013-2014). The conclusion it's the zulian gaita allows to read /narrate a venezuelan identity way: the mixing.

Key words: music, Zulian Gaita, mixing, cultural diversity, identity.

Introducción

La población venezolana actual es producto del mestizaje² iniciado en los tiempos de la colonia entre la población indígena y la española; posteriormente, a finales del siglo XVI, se observó un importante aporte de población esclava procedente del continente africano.

Como natural consecuencia de la mezcla biológica de los grupos humanos³ que convergieron en tierras de “Indias” occidentales, como eran llamadas las Américas en tiempos de descubrimiento y colonización, tenemos el origen de una nueva sociedad pluricultural y multiétnica. Es evidente que estos tres contingentes humanos, de naturaleza indígena que se encontraba arraigada al nuevo territorio descubierto, de naturaleza negra, que fue traído por la fuerza del continente africano; y por un tercer grupo proveniente del antiguo continente europeo quien subyugó, a golpe y espada; dieron origen a una cultura que ya no era ni lo uno ni lo otro, su génesis dio resultado a lo que ahora llamamos “Venezolanos”.

De manera que, a las costumbres de negros e indios, se impusieron los ritos, música, religión, idioma, en fin, prácticas españolas; lo que trajo como consecuencia que las prácticas africanas y aborígenes tuvieron que mantenerse en la clandestinidad o en un segundo plano.

²Hay que tomar en cuenta que el mestizaje biológico no implica mestizaje cultural. Aunque en nuestro país se vivieron ambos, no siempre sucede el resultado del segundo como consecuencia del primero

³Es necesario aclarar, que ni los españoles, ni los indígenas ni los africanos eran grupos culturales homogéneos.

Por lo tanto, el encuentro biológico y cultural de distinta procedencia –españoles, africanos y aborígenes- permitió la construcción de la identidad de lo que hoy conocemos como venezolana. Por supuesto, no se trató de un proceso simple, sino por el contrario lleno de contradicciones debido a su complejidad. Esta identidad, que se puede apreciar en los distintos elementos de la cultura, tiene características propias que le dan un toque particular para definirla como venezolana, pero con una innegable presencia de herencia española, india y africana.

La identidad nacional tiene su base en las representaciones colectivas, es una creación imaginativa y/o crítica, con características específicas que la hace distinguible y que se manifiesta en narrativas incanjeables, donde se narra la historia de la comunidad imaginada, es decir, del Estado-Nación, se repite la tradición y al mismo tiempo se redefine y se supera (García Gavidia, 2003).

Así, con la finalidad de lograr una “unidad” geopolítica y el sentimiento de pertenecer a un “todo”, las sociedades constituidas como Estado-Nación han resemantizando el pasado, emblematizando todos aquellos códigos simbólicos que marquen la diferencia con los otros cercanos y fundamenten la continuidad del grupo. Esta idea –representación- de nación es cohesionadora, genera sentimientos y comportamientos de pertenencia, solidaridad y fidelidad de los integrantes de la comunidad (García Gavidia, 1997).

Partiendo de esta representación de nación se comprende que la transmisión de la cultura se hace siempre dentro de un marco de coerción, cohesión y conflicto, ya que, su producción y reproducción es diferenciada como consecuencia de la distribución de poder y de la interacción con otras culturas (García Gavidia, 1996).

Esta interacción con las otras culturas implica un movimiento que trasciende lo biológico y lo social y se denomina transculturación, lo cual, condicionó para llegar a la cultura venezolana actual, similar en muchos aspectos al resto de Hispanoamérica, pero el medio natural, el contexto socio-político, económico, los grupos hegemónicos, entre otros, hace que haya diferencias importantes. La influencia indígena se presenta en el vocabulario de algunas palabras, la organización de castas, de tribus y la gastronomía. La influencia española dejó edificaciones, parte de la música, la religión católica y el idioma. Una influencia evidente española son las corridas de toros y parte de la gastronomía. La influencia africana del mismo modo, además de la música como el tambor y las cadencias polirrítmicas.⁴

⁴Referente a la polirritmia: Empleo Simultáneo de ritmos contrastados en partes diferentes de la composición o pasaje musical. Randel, 1997.

Por lo tanto, esta investigación utiliza, el discurso de Amodio, para plantear una realidad teóricamente establecida para mantener la prevalencia del proyecto nacional pero que dista mucho de la práctica. Así, Amodio manifiesta que “la cultura criolla, resultado de las fusiones del pasado, está lejos de constituir un universo homogéneo de referencia, ya que cada grupo social se diferencia tendencialmente de los otros, aunque dentro de un sustrato cultural compartido...” (Amodio, 1999:25). Desde la perspectiva de la referencia histórica o pasada, no constituye un universo homogéneo; sin embargo, desde el punto de vista de la formación de los Estado-Nación para constituirse como países, las clases hegemónicas establecen una unificación que rige a todos los habitantes de ese territorio, entendiendo las diferencias culturales, mas sin embargo, se construye una idea de semejanza total para englobarlos a todos y crear un sentido de pertenencia, o como dice Giménez (2000), lo que define a un grupo, es el hecho de compartir el mismo complejo simbólico-cultural que funciona como emblema del mismo, es decir, de sus representaciones sociales. El ideal nacional reduce las diferencias y particularidades de la diversidad étnica y societaria de la sociedad venezolana y las unifica en forma absoluta, a través del Proyecto Nacional.

Entonces, se comprende que existían marcadas diferencias entre los grupos étnicos que intervinieron en el mestizaje, por lo que se hace necesario defender que en el dinamismo de la cultura, esta conjugación dio como resultado un “unidad diversa” totalmente nueva, al que denominamos venezolano; y como lo refleja el Libertador en el Discurso de Angostura, desde ese entonces “no somos ni blanco, ni indio”, ni negro, somos venezolanos.

Para fortalecer lo anteriormente argumentado, vale la pena traer a colación las descripciones hechas por Ribeiro (1977) cuando habla del proceso de formación de los pueblos. Expone su convicción sobre la formación de un nuevo grupo humano, a partir del estudio de los componentes nuevos de la transfiguración, resultado del choque entre indios, negros y europeos. En su teoría evolucionista, Darcy Ribeiro busca componer un discurso que explique y ayude a percibir hacia dónde se está caminando al respecto. Una cosa él deja claro: “no somos iguales”; en esto parece comulgar con la idea de Simón Bolívar de que los hispanoamericanos, constituimos un pueblo nuevo. Los pueblos nuevos, según Ribeiro: Son nuevos⁵ en el sentido que fueron hechos a partir de haberse deshecho sus matrices. Sus indígenas fueron desindianizados, sus negros desafricanizados, sus europeos deseuropeizados. Son pueblos construidos con proletariado externo y parten de la inmensa dificultad de componer con gente desenraizada una gente nueva, un ser nuevo en la historia (Recuperado el 12 de febrero de 2007 de <http://www.ensayistas.org/filosofos/brasil/ribeiro/introd.htm> - 52k.). Autodeterminación.

Es decir, después del mestizaje se concretó una unidad con componentes de cada grupo étnico,

⁵Hay que destacar que Ribeiro (1977), promulga una configuración de las Américas en su obra “As América sea Civilização”, donde además de referir los pueblos nuevos describe los Pueblos Testimonios, representantes de las antiguas civilizaciones que han dejado vestigios de su organizaciones sociales; los Pueblos Transplantados, referidos a los contingentes humanos que por causa de las guerras mundiales emigraron hacia zonas con características geológicas, climáticas, entre otras, similares a las de sus países de origen, para recomenzar sus historias y, los Pueblos Emergentes, son los sobrevivientes de la civilización incaica, de la civilización azteca, y de la maya que, después de siglos de la más terrible opresión, comienzan a recuperar su independencia, emergiendo como pueblos autónomos. Dadas las características de este estudio, sólo se hace referencia dentro del cuerpo del trabajo a los Pueblos Nuevos por representar aquellos constituidos por las comunidades que se mezclaron durante la Colonia generán-

distinguiéndose como la unidad en la diversidad; lo uno en lo diverso. Por supuesto, tampoco se puede aseverar que somos iguales, pero cuando afirmamos que somos diferentes es tomando en cuenta que no nos quedamos en el tiempo asumiendo un origen único como español, africano o aborigen, pues verdaderamente somos todos ellos y ninguno a la vez, porque tenemos un origen múltiple que se concretó en un colectivo nuevo: LOS VENEZOLANOS.

Tomando en consideración la premisa de Esteva Fabregat, acerca de “lo hispanoamericano representa ser una fusión genealógica en la que las cohortes surgidas del proceso histórico de confrontación acabaron resultando combinaciones mestizas” (Esteva Fabregat, 1988:76); estaríamos frente a la respuesta central que plantea la problemática de las identidades, y en este caso particular, las identidades de los suramericanos⁶, ¿quiénes somos? ¿Cómo definiríamos nuestra identidad? Somos venezolanos, un pueblo mestizo, un pueblo nuevo. Esto afianzaría lo que dice el preámbulo de la Constitución de Venezuela (1999) al declarar que “El Pueblo de Venezuela (...) para establecer una sociedad democrática (...), multiétnica y pluricultural (...) decreta su constitución, promoviendo así las diversidades culturales.

Ahora bien, entre estas diversidades culturales que establece la constitución venezolana, hay que destacar la música, tomando en cuenta, que la ésta no es un reflejo pasivo de la sociedad; también sirve como foro público con el que diferentes modelos de organización ideológica son afirmados, desmentidos, adoptados, contentados y negociados a través de una serie de aspectos vinculados con la vida social. (Vila, 15/04/2003 www.cholonautas.edu.pe/pdf/migración.pdf).

Un ejemplo de ello puede ser observado al analizar el caso de Venezuela y el Zulia. Ambos territorios fueron, durante la colonia, parte de la Capitanía General de Venezuela y estuvieron regidos durante los varios siglos de colonización española, por las leyes, costumbres, usos, tradiciones y hábitos de España. Como natural consecuencia de esa influencia, y en virtud del poder político, social y económico que ejercía la Península en este continente, la música que se comenzó a ejecutar y conocer -paralelamente a la música de negros e indios- en Venezuela, fue la española.

La sociogénesis de la sociedad venezolana fue el resultado de la conjugación de diferentes contingentes humanos profundamente diferenciados tanto en lo cultural como en lo poblacional, así como también en su deculturación y mestizaje, bajo condiciones de extrema compulsión, precedida por el dominio colonial y la esclavitud (Ribeiro, 1977). Nació entonces una música que se fue formando

dose una etnogénesis y posteriormente, en 1830 una sociogénesis.

*Es necesario destacar que Suramérica está conformada por muchos países. Por lo tanto, no se puede hablar de una identidad suramericana, ya que, en algunos casos sus pueblos están agrupados bajo una denominación porque comparten un tronco común, tal y como lo señala Ribeiro (1977) en las configuraciones socioculturales que hace de los pueblos americanos: Testimonios, Transplantados, Emergentes y Nuevos.

lentamente, mezcla de los elementos sonoros españoles, indígenas y negros. Paralelamente al proceso de sociogénesis dado en la vida social, se produjo también una génesis musical.

El mismo proceso que pasó la música venezolana se vivenció también en latinoamericana, por lo tanto, se puede decir que los aportes ibéricos, africanos y aborígenes trajeron como natural consecuencia el nacimiento de una nueva música.

Tal es el caso de la gaita, la máxima expresión musical zuliana que abarca los temas románticos personales, de relación con el tiempo y el espacio, de amor a la ciudad pero también las vivencias y los problemas comunes del maracaibero, y que en muchas oportunidades ha servido como herramienta para expresar narrativas con las cuales la gente se puede identificar. Su origen se ubica en la fusión de los cantos paganos que interpretaban los colonizadores europeos a su paso por estas tierras. Según recuerda Francisco Arrieta (1984), los sacerdotes enseñaban cantos religiosos a los parranderos que deambulaban por las calles, los cuales, al combinarse con la música pagana, desencadenaron ciertas modificaciones en la estructura músico-literaria de la gaita original.

La gaita zuliana es una forma musical que se basa en estrofas cantadas por un solista y un estribillo o coro cantado por todos. Los instrumentos utilizados son el furro o furruco, el cuatro, las maracas y la charrasca o güiro, indígena, y la tambora. Se distinguen cuatro variantes de este popular ritmo: la gaita de furro, también conocida como “gaita maracucha” o “maracaibera”, la gaita perijanera, que encuentra su principal fuente de inspiración en San Benito; la gaita a Santa Lucía, a través de la cual se le rinde tributo a la patrona de la parroquia Santa Lucía de Maracaibo, y, finalmente, la gaita de tambora, cuya esencia guarda relación con la festividad y el ánimo de parranda que caracteriza a los zulianos, y cuyo motivo también es San Benito (Nava Urdaneta, 2006)

Cabe desatacar, que para este estudio se tomará en cuenta la gaita de furro por ser la que ha venido ocupando cada vez más espacios en el país por su masivadifusión a través de las producciones discográficas o actuaciones en televisión de conjuntos gaiteros zulianos o de cualquier parte del país, puesto que ha recibido mayor empuje comercial, algo no muy común en las otras manifestaciones populares. Por tal razón, al hablar de gaita zuliana, lo que la mayoría conoce como tal, es la gaita de furro, al punto de ser desconocidas sus otras variantes.

Ahora bien, esta minuta pretende mostrar la manera, a través de la cual, se pueden distinguir los elementos organológicos, melódicos y rítmicos de la cultura española, africana e indígena, presentes en la gaita zuliana.

1. Análisis de los elementos rítmicos y organológicos de la cultura española, aborígen y africana, presentes en la gaita zuliana.

Durante mucho tiempo, se han manejado diversas hipótesis sobre el origen de la gaita zuliana. En algunas variantes de esta forma musical parece más evidente la presencia de una u otra cultura por el uso de instrumentos característicos, formas de bailar y el motivo de las celebraciones, lo cual sugiere la

presencia mestiza de la que somos resultado los venezolanos. Por ejemplo, para algunos investigadores la gaita nace como iniciativa de los negros, utilizada para “protesta” ante el maltrato de sus amos. Para otros, nace del corazón indígena como manifestación propia de su etnia. Esta apreciación se debe al uso de un instrumento de viento denominado gaita, cuyo nombre viene del gótico “gaits” que significa cabra, ya que el cuero de este animal es de donde se suelen hacer los fuelles de los instrumentos (Recuperado el 25/05/2005 de <http://gaita.deeuropa.net/?art=35>). Y la posición más cómoda y etnocéntrica ha sido atribuir su origen a la cultura española, por cuanto la música que se empezó a ejecutar durante los primeros años de la colonia era la española.

Sin embargo, lo más acertado sería decir que la gaita no es sino una expresión de la mezcla de diferentes culturas presentes en el país, que se ha ido modificando, adaptando a las modernidades de la época como una cualidad más de la cultura: El dinamismo.

En este mismo orden de ideas, Antonio Acevedo se pregunta: ¿Cuáles fueron los elementos que, reunidos, dieron como resultado esa forma de expresión cantada que conocemos con el nombre da Gaita?

El mismo Acevedo responde: “la gaita zuliana es el resultado de la fusión de los distintos cantares que acostumbraban a interpretar cada una de las razas que se fundieron durante el proceso de conquista y colonización, que tuvo lugar en nuestro país. Españoles, negros y nativos, tuvieron parte activa en este proceso cada uno aportó a la tradición sus instrumentos musicales, sus costumbres, su idioma, y su religión” (Acevedo, 1966: 38)

Sobre la Gaita más antigua que aparece datada: San Sebastián⁷, podrían encontrarse datos pertinentes a su manifestación y cómo fue evolucionando. Manifiesta el profesor Igor Colima, que este canto escrito en forma de manuscrito con caracteres de tipo gregoriano, parece haberse ejecutado con una flauta a la que se le llamó “Gaita”, la cual se acompañaba la faena del pastoreo en regiones ubicadas en Europa, en donde, a su vez, habían diferentes tipos con diferentes nombres (Colima, comunicación personal, 25/08/2006). Esta pequeña flauta que llevaba también por nombre Chirimía llegó por vía lacustre a nuestras tierras y aquí era, según el pequeño dibujo que antecede a los caracteres gregorianos por frailes, quienes también parecen haberla acompañado con un pequeño tamborcito. La melodía escrita a mano forma parte de una gaita muy popular escrita a la Virgen de Chiquinquirá, que se le trata como plagio, debido a que su verdadero origen se puede apreciar en la época colonial.

El inicio de la expresión musical gaitera no puede ser fechado. Sin embargo, se toma como punto

⁷La gaita a San Sebastián presenta contradicciones, en cuanto a la fecha de aparición, algunos investigadores la precisan en el año 1600 y otros en el 1660.

de partida el tema referente a la primera gaita de la que se tiene conocimiento: “Glorioso San Sebastián”, manuscrito hallado por el profesor Agustín Pérez Piñango, según él, en un muro tapiado en el antiguo convento de San Francisco, en la actual Plaza Baralt⁸.

El documento en cuestión contiene la transcripción de la melodía principal de la gaita representada en neumas. El manuscrito, según Ramón y Rivera (1980):

“Muestra el dibujo de una flauta con tres agujeros, dice Prima Gaita, como significando ser la primera voz de una melodía para dos voces por lo menos; al lado aparece la figura de un monje ejecutando flauta y tamboril a la manera europea” (pág.26).

El pliego representa evidencia clara y concisa de la constante influencia española en la música y la escolaridad musical en Venezuela, que se extendería hasta los mediados y postrimerías del siglo XIX. En este sentido, se puede proyectar esta evidencia para afirmar el origen español de la gaita.

Por otra parte, la música tiene la particularidad de estar escrita en caracteres gregorianos, es decir, que las notas son cuadradas. Este sólo detalle bastaría para connotar el carácter religioso en cuanto al empleo de la gaita en funciones religiosas (Matos Romero, 1986), otro dato que connota la presencia española, puesto que los colonizadoras trataban de imponer sus prácticas y costumbres y en este caso podría estarse haciendo uso de la música para las prácticas religiosas.

1.2. Procedencia y clasificación de los instrumentos musicales presentes en la Gaita Zuliana.

En la música, las relaciones y/o prácticas interculturales deben ser armónicas, ya que, existe una participación acompañada de todos los elementos que permiten expresar una unidad diversa. Esta unidad se puede evidenciar a través de los instrumentos musicales utilizados en las diversas fiestas o celebraciones como testimonios sonoros de la venezolanidad.

Para argumentar de manera fehaciente estas premisas se recurrirá a la organografía⁹ y organología para explicar la clasificación y procedencia de los instrumentos musicales.

1.2.1- El Cuatro.

El cuatro venezolano, de acuerdo a la clasificación Hornbostel-Sachs; es un cordófono compuesto, de

⁸Maracaibo, Estado Zulia.

⁹Historia de los instrumentos e interpretación (Irving, 1945 citado por Claro Valdés, 1998). Es más común el uso de organología para referirse al estudio de los instrumentos musicales, su clasificación en grupos o familias y la producción de sonidos, ya que el término organografía también es usado para referirse a una rama de la botánica que estudia las plantas.

los laúdes de mango como cuello, de caja (caja achatada), ejecución digital, y ordenes simples. Cuenta, como lo indica su nombre, con cuatro órdenes (cuatro cuerdas) simples comúnmente afinados de la siguiente manera: La- Re- Fa#- Si.

Cook (1989), asegura que “La historia del cuatro nace en el momento en que cesan las influencias extranjeras de la fabricación de la guitarrilla de cuatro órdenes, a finales del siglo XVI” (pág. 3). Asimismo, Peñín afirma que la primera referencia documental sobre actividad musical data de 1529 cuando se importaron desde Sevilla 15 vihuelas¹⁰ para la Isla de Cubagua. De allí la aparición del Cuatro actual, heredero de la antigua guitarrilla renacentista.

Si bien es cierto, que el origen del cuatro se remonta a la península ibérica en el siglo XVI, no es menos cierto que con las modificaciones sufridas, modos de afinación, forma de tocarlo y formas musicales a las que se circunscribe, el cuatro actual es netamente venezolano.

1.2.2. Las Maracas.

Son un instrumento idiófono de golpe indirecto y afinación indefinida. Comúnmente hecha de variedades de frutos del calabazo o taparo (también puede ser de coco, cachos de animales, y muchos otros materiales), relleno con semillas de capacho u otras similares. En Venezuela predomina el uso del fruto del taparo o tapara (Crescentia Cujete¹¹) para su la fabricación.

La maraca puede ser ejecutada sola o en pares, siendo esta última la modalidad predominante entre los criollos y sus manifestaciones, en las cuales cumple la función de acentuar las bases rítmicas. Generalmente, el uso de una sola maraca está destinado a la exaltación o éxtasis del Shamán (García Gavidia, 2014, comunicación personal).

La constitución organológica de la maraca es, aun hoy en día, plenamente indígena. Pocas o nulas son las modificaciones físicas que se le han hecho al instrumento; más simbólicamente la maraca moderna se ha desprendido de casi todo sentido relacionado a las prácticas shamánicas o los rituales en la gran mayoría de la sociedad venezolana, estandarizándose como un icono de las manifestaciones musicales criollas, directamente relacionadas con el “folclore”.

¹⁰El término vihuela es utilizado para la época en forma genérica equivalente también a guitarrilla” (Peñín, 1996:141). Es decir, todos los instrumentos de cuerdas con forma de guitarras eran conocidos como vihuelas o guitarrillas

¹¹Recuperado el 08 de agosto de 2014 de <http://www.uniciencia.ambientalex.info/infoCT>

1.2.3. La Charrasca.

Es un instrumento musical del grupo de los idiófonos; esto significa que es un auto resonador, y que la materia vibrante y la que amplifica el sonido son el mismo cuerpo. La charrasca es un idiófono que se ejecuta mediante la frotación de su superficie dentada, siendo de afinación indefinida.

A pesar de su origen indígena, la constitución organológica de la charrasca metálica moderna se sitúa como un instrumento de características materiales y función organológica de ascendencia criolla. La razón para ello es la probable falta de material, así como de técnicas para el manejo de la misma. Los oficios de herrero, orfebre y otros similares, no fueron practicados con otro fin que el militar en Venezuela sino hasta la fundación de poblados criollos, a partir de la segunda o tercera generación de españoles, por ello se hace improbable la presencia o establecimiento de una charrasca metálica anterior al siglo XVI.

1.2.4. El Tambor.

El Tambor gaitero es un membranófono de golpe directo, de afinación indefinida, de forma tubular y semicónica con declive hacia el segmento inferior. Posee un solo parche, sujetado con aro metálico a través de ganchos atornillados con ángulos al cuerpo. A pesar de que su denominación correcta es Tambor gaitero, se le refiere mayormente como tambora, “tambora gaitera”, o “tambora criolla” (Tiano, 2006, manuscrito no publicado).

Comúnmente se fabrica con madera de Curarire u otras similares, el parche es de cuero de chivo o ganado de res; los aros y piezas metálicas son comúnmente de hierro.

El tambor criollo, es un instrumento musical de raíces africanas, introducido en Venezuela por los esclavos negros traídos por los españoles a partir del siglo XVI¹². El actual instrumento, sin embargo, es muy diferente de aquellas raíces, en las que el tambor era un tronco horadado, y el parche era clavado o atado con distintas técnicas y materiales. Un sinnúmero de aportes tecnológicos de los españoles, fueron absorbidos por las posteriores generaciones de constructores criollos, quienes terminaron por adaptarlas a la fabricación de los tambores, furruco, y muchos otros instrumentos musicales (Tiano, 2006, manuscrito no publicado)

A pesar de ser un instrumento de raíces africanas, con el pasar del tiempo, las modificaciones

¹²Es importante señalar, que cuando se reseña a un instrumento introducido a Venezuela por parte de los esclavos africanos, realmente se hace referencia a los conocimientos que traían consigo estos actores sociales, en cuanto a la elaboración y fabricación de estos “artefactos”, puesto que en su condición de esclavos ellos no tenían el derecho de transportar sus bienes (Mora Queipo, 2001)

sufridas, la adaptación de los materiales de construcción, el uso en festividades paganas y religiosas, este instrumento se ha convertido en evidencia del mestizaje cultural, producto de la interacción de los grupos involucrados en el contacto entre el “nuevo” y “viejo” mundo.

1.2.5- El Furro o Furrucó.

Es un membranófono de frotación, de afinación indefinida, de forma tubular y semicónica con declive hacia la fracción inferior del instrumento. El furrucó posee una sola membrana sujeta con aro metálico, a través de ganchos enroscados a un ángulo atornillado al cuerpo del tambor (Tiano, 2006, manuscrito no publicado). Muchos autores aseguran que el furrucó es un derivado de la zambomba española, que con seguridad penetró en el territorio y la cultura del occidente de Venezuela en la época de la colonización española.

De acuerdo a la constitución organológica del furrucó, parece lo más acertado decir que actualmente el furrucó aún posee un esclarecido carácter hispánico, no solo en los principios acústicos del mismo, sino en la construcción (aprendida por los criollos, herederos de los españoles, primera y segunda generación, por ejemplo, Bolívar, Miranda, por mencionar sólo algunos) de los materiales y en la ejecución del instrumento.

2. Elementos rítmicos de la cultura española, indígena y africana presentes en la Gaita Zuliana

La música venezolana se caracteriza por ser mestiza. Sería de considerable importancia poder precisar, en las prácticas culturales venezolanas, la presencia de esa herencia que data de más de 5 siglos. Una de las manifestaciones musicales venezolanas y que ostenta de muchas maneras esas representaciones culturales de las etnias implicadas en el mestizaje, es la Gaita Zuliana.

Según León Magno Montiel¹³ la gaita “tiene un mosaico genético poliétnico, pero su raíz es hispana, aunque la hispanidad se conserve en progresiones muy diferentes a la gaita maracaibera—llamada también gaita de furro- canto de criollos ciudadanos en quienes sobrevive con fuerza, en comparación con la gaita de tambora y perijanera, en las cuales la negritud deja una marca más intensa (Gaita, Historia, Personajes y Vivencias, 2006). De allí, la aparición de los diferentes tipos de gaita, según la tendencia: gaita de Tambora, gaita Perijanera, gaita de Santa Lucía y gaita de Furro.

¹³León Magno Montiel, compositor y conductor radial del espacio “Sabor Gaitero”.

Un dato histórico que recuerda el flautista Angelmy Zerpa¹⁴, es el hecho de ser Venezuela una Capitanía General, a diferencia de México, Perú (incluyendo a Bolivia que para ese entonces era el alto Perú) y Colombia, que eran Virreinos. Es importante el señalamiento hecho por este músico, ya que, él refiere que por ser capitanía, se tenía más libertad de llegar a otras manifestaciones musicales y culturales, mientras que en los Virreinos llevaban música y expresiones más elitistas o más propias de las cortes. A tal punto que señala la participación de los gitanos, que en su forma nómada de vivir, pudieron haber recorrido las provincias llevando su música, apropiándose de elementos típicos de las tierras visitadas y obviamente, dejando parte de sus especificidades culturales en las tierras donde estuvieron. Un elemento rítmico proveniente de los gitanos, pero no de los gitanos arios, es la presencia de acentos y la misma métrica de la gaita en el tanguillo flamenco (Zerpa, comunicación personal, 20/02/2007).

Por otra parte, Montero Gutiérrez¹⁵ (comunicación personal, 04/03/07) refuerza lo expuesto por Zerpa, al aseverar que la métrica de la gaita no es africana sino española. Otro elemento que no se puede pasar por alto, son las cadencias españolas en la gaita zuliana, pero al mismo tiempo hay que recordar que España tuvo ocho siglos bajo dominación árabe, es decir que es estas cadencias están influenciadas directamente por los árabes.

De esta manera, Hernández Oquendo (1997, tal y como se citó en Prieto Soto 2005) reafirma lo anteriormente mencionado al señalar que, la construcción, la rima y la métrica de la gaita de furro es de la literatura española, por lo que su música y cadencia también están influenciadas por la misma.

Asimismo, Quintero Parra¹⁶ (comunicación personal 04/03/07) indica que la métrica de la gaita original o denominada por él como genuina, está a 12/8. También advierte, que la estructura de la gaita contaba con una estrofa que se repetía y un estribillo que solo se cantaba una vez.

En la gaita zuliana, es notable la presencia africana –en este caso afrovenezolana– en la rítmica, pues se manejan los ritmos a 6 tiempos (6/8), definiendo una marcada polirritmia en el ritmo ejecutado por el Cuatro con trancados¹⁷ en el tercero, cuarto y sexto tiempo, y en ejecutantes más destacados se pueden apreciar en el primero, tercero, cuarto y sexto, acentuando los tiempos débiles para establecer una sincopa bien marcada, características de la gaita zuliana. Observándose en la ejecución del cuatro, la métrica, cadencia y golpe de tambor. Es decir, las rítmicas empleadas, a seis por ocho iguales a las de muchos géneros reconocidos y claramente identificados como afro-venezolanos, la estructura armónica y melódica según la forma que es muy similar a la de los cantos de faena africanos, con un verso en modo menor, entonado por un solista y un estribillo o coro en modalidad mayor cantado por el resto de los participantes en el momento.

¹⁴Flautista, estudiante de musicología de la Universidad Católica Cecilio Acosta, integrante del Grupo "Texere" y de la "Banda Típica del Estado Zulia".

¹⁵Cecilia Montero Gutiérrez, compositora, cantante, Magister Scientiarum en Antropología Social y Cultural, Doctora en Ciencias Humanas.

¹⁶Ramiro Quintero Parra, compositor, cantante, arreglista, transcriptor, investigador y compilador de Música Zuliana.

¹⁷Corte súbito del rasgueo para delimitar un ritmo.

Los africanos traían consigo su arraigo cultural de la madre África, como fueron sus cantos de letanía, la cual fue evolucionando en tierras zulianas. También agregaron la instrumentaria musical que se utilizaban en la gaita, específicamente la maraca aborigen, esta maraca la anexaron a la matriz de tambores conocidos ancestralmente como “cumbiamba”, oriunda de la costa neogranadina y designada así por la lingüística bantú de las primeras generaciones de esclavos, quienes al huir y fundar pueblos cimarrones, los llamaron “cumbé” o “cumbe”, teniendo que ver mucho la “cumbiamba” con la libertad y canto que soñaba el esclavo y que inspiraban esos cumbé.

Con relación al arraigo cultural que mantuvieron los africanos y sus descendientes, cabe destacar que este grupo siempre ha tenido y tiene en su orquestación, un instrumento “mandador”. De allí se puede inferir que en las diferentes tendencias de la gaita exista un instrumento “mandador” o predominante que imprime el sello característico del estilo, como en el caso de la gaita de furro.

3. Elementos organológicos de la cultura española, africana y e indígena presentes en la gaita zuliana.

Es importante precisar que, debido a la cercana convivencia que mantuvieron las tres etnias durante el proceso de conquista y la colonia, muchas de las manifestaciones artísticas- musicales venezolanas presentan reminiscencia de alguna forma de cada una de ellas.

Por ejemplo, existe en el país una gran diversidad de tambores, lo que comprueba que los esclavos llegaron a muchas regiones distintas. Casi todos los tambores venezolanos tienen sus raíces en África, sin embargo, es imposible averiguar con exactitud el lugar de origen de los instrumentos, puesto que en ambos continentes hubo alteraciones en el curso de los últimos 400 años. Además, los negros nunca traían instrumentos desde África, sino los conocimientos de cómo hacer los tambores, y en Venezuela tuvieron que servirse de materiales distintos. Las comparaciones entre tambores africanos y venezolanos se hacen en función del tamaño, la fijación del parche, si tiene una o dos bocas, si se usan laures o solo los dedos para el toque, como se templan, qué madera usa, entre otros.

Y así, como en el caso de la memoria musical africana, ocurre con las prácticas venezolanas que rememoran sus orígenes blancos o indígenas. Es de destacada importancia señalar esta presencia en la gaita. La palabra “gaita” tiene tres acepciones: la gaita como instrumento de viento, llamado flauta; la gaita como fiesta o reunión, y la gaita como género lírico-musical. Investigadores han precisado que la palabra “gaita” proviene de un instrumento musical de viento llamado “oboe” que se utilizaba en el norte de África.

Esta información puede ser comprobada en el dibujo del documento encontrado con el nombre de Gaita de San Sebastián, que muestra un monje ejecutando una flauta de tres agujeros 18. También ha recibido el nombre de gaita toda reunión o fiesta, que reúna los instrumentos para ejecutar esta forma musical. De allí, que a la gaita de tambora, gaita de Santa Lucía, Gaita Perijanera y la gaita de furro se les llame gaita, ya que todas, obedecen a un factor común: reunión para la celebración, la función devocional, pago de promesas, rituales, entre otros. La gaita entonces, comienza a dar un giro y pasa de reunión o fiesta, a ser un género musical-festivo-literario, gracias a la fundación de los pueblos cimarrones, llamados cumbé.

Además, se maneja la teoría de la existencia de un instrumento de viento, de origen indígena denominado gaita. De allí, el nombre de esta manifestación zuliana. Comenta el profesor Igor Colima, que este instrumento es parecido a la chirimía (Colima, comunicación personal, 25/08/2006). El instrumento gaita fue reemplazado por la voz femenina, que por su timbre, es lo más próximo al agudo sonido de la gaita.

Sin embargo, Zerpa rechaza el origen indígena del instrumento denominado gaita, argumentando que existe en la actualidad un instrumento llamado “gaita colombiana”, y según él, es un instrumento demasiado grande para poder ser ejecutado por un indígena, y asegura que este instrumento es de fabricación africana o negroide por las dimensiones del mismo, pues por razones físicas, la ejecución sería más cómoda para un negro. Por otra parte, dice que la inclusión del cuatro como parte de la orquestación de la gaita, es relativamente nueva –en comparación con la manifestación misma- asumiendo su incorporación a tal esquema, a principios del Siglo XX (Zerpa, comunicación personal, 20/02/2007).

Otro aspecto que es necesario señalar, es la presencia del furro en la gaita. Según Víctor Hugo Márquez, el furro sólo tiene poco más de un siglo como parte de esta expresión musical. Desde ese momento fue el ritmo más difundido, porque se logró insertar en la cultura dominante de la época y se hizo acompañar de pianos y violines, de modo que se pudiera conservar en el tiempo (Gaita, Historia, Personajes y Vivencias, 2006). Sin embargo, de acuerdo a los estudios derivados de la zambombería, de la cual surgió el furro zuliano, se pudiera hablar de una data de más de dos siglos del furro dentro de la gaita.

Consideraciones finales.

En Venezuela coexisten, diversos grupos diferenciados tantos por sus particularidades culturales como por sus características biológicas, pero en esta diversidad se mantiene el elemento común de

¹⁸Cfrt. Ramón y Rivera (1980)

pertenecer a la misma tierra, aún a pesar de las diferentes posiciones que estos grupos jueguen en la sociedad; estableciendo así un lazo que los hermana.

En tal sentido, los objetivos fueron logrados al distinguir en la gaita zuliana los elementos organológicos, melódicos y rítmicos que expresan su diversidad cultural, puesto que el origen organológico de la gaita se dedujo a través del estudio de la colonización, el cual muestra las costumbres y tradiciones que llegaron a Venezuela y lograron adaptarse con las ya establecidas en la región, formando fusiones musicales donde la gaita logró desarrollar una identidad propia. Así mismo sucedió con los instrumentos que la conforman, cuya procedencia está en instrumentos antecesores definidos y al darse la mezcla se modificaron hasta convertirse en instrumentos totalmente venezolanos.

Por otra parte, con el mestizaje, se produjo un “universo” totalmente nuevo, al que denominamos venezolano; y desde ese entonces no ostenta el gentilicio de español, ni de africano, ni de aborigen, sino el de venezolano; con el conocimiento de tener un origen múltiple que se concretó en una generación y una cultura nueva.

Cabe destacar, que la historia la escriben siempre los “vencedores”, y en este caso, Venezuela fue un país “vencido” por la colonización, por lo que no es de extrañar que los documentos que mantengan relación a la música, y en este caso particular a la gaita, sean de origen español; y por qué no, de manipulación colonial. Por lo tanto, en esa “manipulación”, los colonizadores, quienes tenían todo el poder y acceso a la información, han podido dejar escrito sólo lo que les interesaba y de esta manera, regular los expedientes que pasarían a formar parte de la historia sin tener que ésta sea del todo cierta.

En consonancia con lo anteriormente referido, es la gaita a San Sebastián, evidencia del documento más antiguo que demuestra la existencia de la gaita desde la época de colonia, que data del año 1660. Sin embargo, tomando en consideración la música, tiene la particularidad de estar escrita en caracteres gregorianos, es decir, que las notas son cuadradas, y la temática es religiosa, merece la pena cuestionar si realmente, ¿ese documento revela lo que para la época se conocía como gaita? O ¿más bien es muestra de otra forma musical utilizada por los frailes de la época para enseñar la música de la iglesia católica? Si la respuesta a este cuestionamiento, fuera en todo caso, la formulada en la segunda opción, estaríamos entonces frente a una pista irrefutable del origen español de la gaita, este detalle bastaría para connotar el carácter religioso en cuanto al empleo de la “gaita” en funciones religiosas.

Sin embargo, la reflexión derivada del análisis de este material es que la gaita zuliana NO puede ser repartida equitativamente entre aquellas culturas de las que es o fue originaria. Por lo tanto, esta manifestación musical es propia y, gracias a procesos inter y transculturales, producto del mestizaje, queda claramente representada, simbólica y culturalmente, en su instrumentación u organología.

Nunca fue ni ha sido la intención de este trabajo, declarar que la gaita es la única manifestación que

demuestra la génesis musical del pueblo venezolano. Solo ha sido un ejemplo palpable dentro de todo el panorama artístico-musical de la nación. Sin embargo, tenemos la convicción que en ella (la gaita) se podría resumir rítmica, melódica y organológicamente, la participación activa y la evolución de las culturas presentes durante la colonización.

Finalmente, surge la pregunta ¿cómo narra la gaita zuliana el mestizaje venezolano? A través de este recorrido pudo identificar las diferentes formas en las que se narran las experiencias musicales de un colectivo: instrumentos que proceden de cada uno de los grupos presentes en el Descubrimiento de América¹⁹, con usos y funciones para cada uno de los grupos culturales de los que somos resultado; formas musicales, melodías y ritmos, es decir, diferentes maneras en las que la gaita zuliana permite leer/narrar el mestizaje venezolano.

Referencias bibliográficas

ACEVEDO, Antonio. (1966). Ensayo sobre la Gaita Zuliana. Revista de La Universidad del Zulia. Segunda Época. N° 34. Maracaibo-Venezuela.

AMODIO, Emanuel. (1999). El mito del Crisol: razas, etnias e historia. En: Hacia la Antropología del Siglo XXI. Compilado por: Lino Meneses, Jacqueline Clarac de Briceño, Gladys Gordones R. (Ed). Mérida. 21-27

ARETZ, Isabel. (1972). Manual del Folklore. Caracas – Venezuela. Monte Ávila Editores.

_____. (1967). Instrumentos musicales de Venezuela. Cumaná – Venezuela. Universidad de Oriente.

ARRIETA A., Francisco. (1984). Las Gaitas del Zulia. Maracaibo – Venezuela. Ediciones del departamento de Relaciones Públicas de Lagooven, S.A.

ATLAS DE TRADICIONES VENEZOLANAS, (2005). C.A. Caracas-Venezuela. Editora El Nacional y Fundación Bigot.

AUGÉ, Marc. (1992). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona - España. Editorial Gedisa.

¹⁹Desde el año 2002 a este contacto entre aborígenes, africanos y españoles, ocurrido el 12 de octubre de 1492, se le conoce con el nombre de "Día de la resistencia Indígena. Sin embargo, considero que el acontecimiento que nos corresponde conmemorar es el Descubrimiento de la América", pues etimológicamente fue lo que ocurrió acá: se descubrió algo que no se sabía que existía, independientemente que se creyera que se había llegado a Las Indias y no a América. Fundamento esta postura con el ejemplo de Alexander Fleming quien descubre la penicilina de manera fortuita, cuando uno de sus cultivos de estafilococos fue accidentalmente contaminado con un hongo, posteriormente identificado como *penicilliumnotatum* y nota el cambio que esta sustancia externa produce en sus caldos de cultivo, fenómeno que se conoce como sustancia antibacteriana o antibiótico (Recuperado el 15 de diciembre de 2014 de <http://www.biografiasyvidas.com/fleming/>)

COOK, Federico. (1989). El cuatro venezolano. Caracas, Venezuela. Cuadernos Lagoven.

DURKHEIM, Emile. (1898). Las Representaciones Colectivas. Madrid. Alianza Editorial.

ESTEVA FABREGAT, Claudio. (1988). El Mestizaje en Iberoamérica. España. Editorial Alhambra, S.A.

GARCIA GAVIDIA, Nelly. (1996). Consideraciones Generales sobre los Códigos utilizados en la invención, recreación y negociación de la Identidad Nacional. En: Revista Opción, Año 12, N° 20, Maracaibo – Venezuela. 5-38.

GIMENEZ, Gilberto. (2000). Una Teoría de las Identidades Sociales. En: Decadencia y Auge de las Identidades. Cultura Nacional, Identidad Cultural y Modernización. México. El Colegio de la Frontera del Norte

LAPLANTINE, François y Alexis Nouss. (2007). Mestizajes. De Arcimboldo a zombi. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica

MARCUS, George y Dick E. CUSHMAN. (1982). Anual Review of Anthropology, Houston, Texas. vol. 11. Departamento de Antropología, Universidad de Rice. p. 25-69.

MATOS ROMERO, Manuel. (1989). Folklore.- Música, Danza, Conjuntos y Costumbrismos Zuliano y Venezolano. Maracaibo - Venezuela.

MORA QUEIPO. Ernesto. (2001). El Chimbanguelles en la Tradición Afrovenezolana. Caracas. Colección Patrimonial de Historia Local y Regional.

NAVA URDANETA, Ibeth. (2006). Las Narrativas Musicales de la Gaita y la conformación de la Identidad del Maracaibero (tesis de postgrado). Maracaibo -Venezuela. Universidad del Zulia.

PEÑÍN, José. (1996). La Música. En: La Cultura de Venezuela, Historia Mínima. Caracas. Fondo Editorial Tropicós.

PEREIRA, Gustavo. (2004). El Legado Indígena. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura.

PRIETO SOTO, Jesús. (2005). Mestizaje y Cultura Costanera. Y la patria se hizo (2° Ed.). Maracaibo – Venezuela. Grafifor, C.A.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. (1971). La Música Afrovenezolana. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

_____. (1976). La Música Folklórica de Venezuela. Caracas. Monte Ávila Editores.

RIBEIRO, Darcy. (1977). As América sea Civilização. Brasil. Editoras Vozes Ltda.

SALAZAR, Rafael. (1982). Música y Folklore de Venezuela. Caracas-Venezuela. Editorial Lisbona

SCHNEIDER, David M. (1968). American Kinship: A Cultural Account. Nueva York. Prentice Hall.

SILVA SANTISTEBAN, Fernando. (1998). Antropología: Conceptos y nociones generales. Perú. Fondo de Cultura Económica..

SPERBER, Dan. (1991). Alteridades. Antropología y Epistemología. México. Universidad Autónoma Metropolitana. Departamento de Antropología.

TIANO, Rafael. (2006). Características organológicas de la gaita en relación a la cultura de origen de los instrumentos (Gaita Zuliana: Evidencia de la Sociogénesis Musical Venezolana 2005-2006). Maracaibo, Venezuela: Universidad Católica Cecilio Acosta, Facultad de Artes y Música.

Referencias electrónicas

CRESCENCIA CUJETE. Recuperado de [http:// www.uniciencia.ambientalex.info/infoCT](http://www.uniciencia.ambientalex.info/infoCT)

HORNBOSTEL, Erick von, y Curt Sachs. 1966. Recuperado el 08 de Marzo, 2006, de <http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/invest/ht3019.html>

INSTRUMENTOS GAITEROS ANCESTRALES. Recuperado el 18 de Octubre de 2006 de <http://www.geocities.com/Eureka/2282/historia.html#5>

MERRIAM, Alan; Ethnomusicology. Discussion and definition of the field. Recuperado el 29 de Septiembre, 2003 de <http://www.plazamayor.net/antropología/etnomusicología/articulos>.

PEREIRA, Fabio I. Darcy Ribeiro: vida, obra, pensamento. Recuperado el 12 de febrero de 2007 de <http://www.ensayistas.org/filosofos/brasil/ribeiro/introd.htm> - 52k.

VILA, Pablo. Identidades narrativas y musica: Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. Recuperado el 15 de Abril, 2003 de <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/migración.pdf>.

Referencias hemerográficas

GAITA, HISTORIA, PERSONAJES Y VIVENCIAS. 2006. Semanario Informe. Edición 2º Aniversario. pp.4-11

PARRA CARVAJAL, Nailibeth. (2006). “Llega la Parranda”. Estampas. pp. 16-18