

QUÉ LOS HOMBRES TOQUEN Y LAS MUJERES BAILEN! GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LA MÚSICA DE GAITAS DE MONTES DE MARÍA

THAT THE MEN PLAY AND THE WOMEN DANCE! GENDER AND SEXUALITY IN THE MUSIC OF GAITAS DE MONTES DE MARÍA

FraJaili Ivinai Buelvas Díaz: Candidato a Magíster en Antropología, Universidad Nacional de Colombia. Candidato a Mestre em História Social, Universidade Federal do Ceará (UFC). Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia. Con interés en Estudios de Género, Arte y Sociedad, Representaciones sociales y Estudios de Movimientos Sociales. Actuación académica en las áreas de Historia Contemporánea, Antropología Histórica, Estudios Sociales Interdisciplinarios. E-mail: jibuelvasd@unal.edu.co

Recibido 06/29/2017 – Aceptado 28/08/2017

Resumen: Tomando como base los conceptos de la musicología de género, este artículo se aproxima de la música de gaitas y tambores de Montes de María, Colombia, para analizar su composición social y musical bajo un análisis sobre los roles de género tanto en los contextos sociales de la música como en su interpretación intrínseca. A partir de este análisis se examina la producción social del género a partir de la música y sus espacios de participación, enfatizando especialmente en la ceremonia de las velaciones de santos y en la composición del conjunto musical, se rastrea las masculinidades y feminidades producidas en las performances musicales contrastada con los posibles roles de género de las distintas tradiciones que componen este estilo musical.

Palabras clave: música de gaitas, género, religión, cuerpo, antropología de la música

Abstract: Based on the concepts of gender musicology, this article approaches the music of gaitas y tambores of Montes de María, Colombia, to analyze its social and musical composition under an analysis of gender roles in social contexts of music as in its intrinsic interpretation. Based on this analysis, the social production of the genre is examined from the music and its participation spaces, emphasizing especially in the ceremony of the saints' vigils and in the composition of the musical ensemble, it tracks the masculinities and femininities produced in the musical performances contrasted with the possible gender roles of the different traditions that integrate this musical style.

Keywords: musica de gaitas, gender, religion, body, music anthropology

Hombres que tocan, mujeres que bailan. Es la estructura que sustenta tanto los significados intrínsecos como los evocados en música de gaitas. Parece ser que la relación que tiene lugar en la vida social entre hombres y mujeres se ve reproducida en la música de gaitas, tanto en la interacción de los instrumentos y sus sonidos como en la ejecución del baile. La música de gaitas es un tipo de música tradicional en la Costa Caribe colombiana, que ocupa un papel importante en la vida social de la región. Su uso, pese a que se ha popularizado desde la segunda mitad del siglo pasado, está asociado a ocasiones musicales en las cuales cumple un objetivo ritual.

Los instrumentos con los que se interpreta actualmente la música de gaitas largas son seis, además de la voz humana que la acompaña en algunas ocasiones.

- Tambor llamador o tambor macho
- Tambor alegre, pechiche o tambor hembra
- Tambora
- Gaita hembra
- Gaita macho
- Maraca o maracón

La música de gaitas se interpreta en una amplia variedad de momentos y a pesar de que su utilización sea cada vez menor, todavía se mantiene el reconocimiento de cuáles

son los «tiempos de gaitas». Ahora bien, hay dos tipos de eventos ritualizados, los ritos ocasionales y los ritos fijados según el calendario. En cuanto a los ritos ocasionales tenemos:

Las velaciones de santos

Las velaciones de santos o velorios son los rituales más significativos en la música de gaitas, funcionan como el *pago de una manda*, es decir el pago de una deuda que se contrae con el santo al pedir un favor. Una persona ofrece una velación al santo cuando se encuentra en una necesidad; para ello escoge el santo que mejor se adapta a la solución de su problema, siendo los más concurridos San Pachito, del cual hablaremos con mayor detalle más adelante, el Niño Dios de Bombacho, la Virgen del Carmen, la Virgen de la Candelaria, San Jacinto y Santa Ana, entre otros.

Aunque las imágenes veneradas en las velaciones de santos corresponden con santos de la iglesia. Los santos a los que se les atañen responsabilidades, vidas propias y características afines a la vida de la región son santos no oficiales. Estos santos son tomados como miembros arquetípicos de la comunidad en que se veneran, un ancestro. «De esta forma la cultura adecúa la función de los santos, los modos de acceder a los beneficios de estos y las formas de devolver el favor» (Sañudo Pazos 2000, p.52).

Los santos toman distintas significaciones a las otorgadas canónicamente por la iglesia. Sañudo Pazos (2000) ubica el inicio de la práctica de las velaciones a estas figuras entre 1880 y 1900, con el auge del tabaco, debido a las necesidades productivas y la relación con el territorio de las comunidades de El Carmen de Bolívar, Ovejas y Chalán. El culto a estos santos se inicia en función del mejoramiento de la producción en periodos de crisis que afectaban en mayor grado al campesino, y cuando aparecen se convierten en los garantes de esa prosperidad anhelada, el medio por el cual se podría lograr el mejoramiento de la producción.

Es de esta forma como las velaciones de santos se relacionan con las dinámicas regionales y nacionales y se convierten en una respuesta colectiva que tenía como fin mejorar las condiciones de vida del campesino. Se inicia así un culto, que adquiere con el tiempo un carácter festivo en el cual participen todos los campesinos que están insertos en la producción tabacalera, pero en una posición de desventaja. (Sañudo Pazos 2000, p. 46-47). Esta afirmación de Sañudo me resulta sugestiva pero incompleta; la práctica de velar los santos es una práctica extendida en la Región Caribe (List, 1994 [1983]), el

Pacífico y el país en general, presente en varias comunidades afrocolombianas (Arocha, y otros, 2008). La práctica de velar santos, orishas o ancestros es común en la santería y se relaciona con cultos evidenciados en el África central y occidental (Warner-Lewis, 2003; Llorens Alicea, 2005; Arocha, y otros, 2008). Aunque por supuesto, no solamente esta es una costumbre africana, puesto que la veneración de los santos y la petición de una u otra forma de favores, por ejemplo, con velas y altares, tiene una larga historia en la tradición hispánica. Aunque cada región tenga sus particularidades no resulta convincente pensar ante este panorama generalizado que las velaciones hayan sido iniciadas en Montes de María debido a la producción tabacalera. Suponemos que fue una tradición importada por los negros y mestizos que llegaron a colonizar la región en las cercanías de 1770, cien años antes de lo propuesto por Sañudo Pazos, pero que, como ella misma lo explica, se popularizó con el auge tabacalero, con lo cual en Ovejas se fortalece la imagen de San Pachito como el santo patrono de la lluvia, que garantiza la salud del ganado y la productividad de las cosechas de tabaco.

La velación no tiene fechas fijas; surge de una iniciativa individual dependiendo de una necesidad. El proceso para la velación de santo tiene dos etapas que no necesariamente tienen un orden obligatorio. En ocasiones primero se pide el favor y cuando éste sea concedido se hace una velación en agradecimiento, o en ocasiones se hace la velación para obtener el favor. Los que ofrecen las velaciones al santo son generalmente hombres que tienen la prestancia económica para solventarla, puesto que la velación es un rito costoso: por una parte, se debe hacer una invitación pública a la velación con lo cual se recibirá una gran cantidad de personas en ella, que generalmente ronda la centena. El que hace el ofrecimiento debe tener el espacio para albergar a sus visitantes y garantizarles la comida, el alcohol y el tabaco durante las noches que dure la velación, las cuales son más conforme más difícil sea el favor solicitado.

Es un rito de la abundancia, se come, se bebe y se fuma en cantidad. Además debe el anfitrión costear una gran cantidad de velas para garantizar que estén encendidas toda la noche durante la cantidad de noches que dure la velación; las velas, para Laura Fernández (2012), siguiendo a Alberto Londoño, tienen un triple significado en la velación: «funerario, por relación con los velorios; sagrado, por el fuego y funcional, por la ausencia de electricidad en los poblados» (Fernández Rueda 2012, p. 235). Pese a lo costosa que pueda resultar la velación, el anfitrión no puede pedir ni debe recibir dinero de ninguna otra fuente que no sea su propio trabajo.

Durante los días que dure el ritual, el santo permanece en un altar adornado con flores silvestres en el centro del lugar de reunión y allí se le ponen velas mientras los musicantes tocan y bailan. No puede haber una velación sin música de gaitas, puesto que «es la música de gaitas la que agrada al santo y consigue el milagro». Las canciones que eran instrumentales eran por lo general ritmo de gaita y las que se cantaban eran porros. Estos dos ritmos son los que se ejecutaban por lo general con las gaitas, los campesinos no conocían otros ritmos que con el tiempo fueron apareciendo a través de la influencia de otras modalidades musicales como la banda y el conjunto de acordeón y con los festivales de gaita. Había unas composiciones que los gaiteros solo ejecutaban en un momento y un espacio determinado. Estas composiciones servían para que el santo que iba a ser recogido llegara bien pudiera y llevarse a cabo la velación. De esta forma los gaiteros también adquirirían el papel de garantes del éxito de la velación. (Sañudo Pazos 2000, p. 139-140)

Joche Álvarez comenta que anteriormente no existían conjuntos de gaitas, sólo había músicos de cada uno de los instrumentos y las velaciones de santos eran la ocasión precisa para encontrarse, era allí donde se hacía música de gaitas, ante los ojos del santo. Los hombres tocaban sus gaitas y sus tambores, no faltaba nunca la música porque asistían noventa gaiteros y todos se peleaban por tocar así que no había momento en que no sonara algo. La gaita nació fue de la juntura de esos instrumentos que son los que les gustan a los santos en la velación. Antes no había conjuntos de gaitas, eso es así desde Manuel y Delia Zapata, que conformaron la agrupación “Los gaiteros de San Jacinto” y luego siguió mucha gente el ejemplo, además de que empezaron a grabar y necesitaban un grupo fijo. Antes eso no pasaba, los hombres tocaban era en la velación.

Las mujeres bailaban con las velas en la mano velando al santo, así fue que empezó el baile de la gaita, con las mujeres velando al santo. Por eso es que ahora usted ve y se baila moviendo la cadera al ritmo de la música y con velas en la mano, eso es porque siempre que se baila se está velando al santo. Las mujeres bailaban con velas en las manos porque el dueño de la velación las repartía porque cuando uno prometía la velación decía cuántas cajas de esperma iba a quemar y tenía que cumplirlo, y mientras más mejor, así que la gente compraba muchas velas y ponía unas en el altar y a cada mujer le daba un paquete para que lo quemara (Joche Álvarez).

Así la velación de santos además de ser un evento de cohesión social es el primer panorama de la música de gaitas, es allí donde empieza a ser interpretada; más adelante analizaremos el por qué. En la actualidad se realizan muy pocas velaciones de santos debido a la influencia de los credos cristianos protestantes que han ido ganando adeptos en el campo en detrimento del culto por los santos populares; ahora la gaita ha cambiado sus espacios y se ha trasladado de las velaciones para posicionarse en los festivales como su espacio de cohesión, así como los grupos se reunían en las velaciones ahora se reúnen para el festival.

Parrandas

Se conoce como parrandas a las celebraciones organizadas en espacios más pequeños que las velaciones y sin presencia de santos. Generalmente son ofrecidas para la familia o los amigos y, contrario a las velaciones, suelen realizarse en las casas y no en las fincas. Por lo general, el espacio de la parranda es el patio de una casa o la calle de enfrente a la fachada de esta, la cual se toma haciendo un círculo de sillas impidiendo el tráfico. Suelen ofrecerse parrandas por cumpleaños, celebraciones de ritos de paso, como matrimonios, bautizos, grados.

La música de gaitas no falta en las parrandas, aunque generalmente no se hacen con sólo esta música. Suele haber en las parrandas música de reproducción electrónica que se emite por medio de picós (pick-ups) hasta la media noche o en el momento culmen de la parranda donde los gaiteros empiezan a tocar para animar, cuando ya el alcohol ha hecho su efecto, el festejo. Durante las parrandas los hombres toman, cantan y bailan mientras las mujeres preparan la comida y atienden a los invitados. En el «tiempo de gaitas», en la parranda, las mujeres abandonan su labor para compartir el espacio con los hombres y bailar al son de gaitas y tambores, pero manteniendo sus roles de género, hombres que tocan instrumentos y mujeres que bailan. Aún hoy las parrandas con música de gaitas son muy frecuentes y en tiempos cercanos han vivido una revitalización, conviviendo en el mismo espacio con las «músicas modernas».

Velaciones y entierros

Los velorios y entierros son ocasiones para el uso ceremonial de las gaitas. Cuentan los ovejeros que antes era más usual que se enterrara a todas las personas con música de gaitas, pero actualmente sólo se hace con las personas que manifiestan la voluntad de que así se haga, con gaiteros o con familiares de gaiteros. Se realiza la velación del muerto durante una noche con música de

gaitas, si la familia lo quiere se puede inclusive hacer novena al difunto con la presencia de gaiteros tocando. El entierro es acompañado por los músicos los cuales tocan durante el recorrido del féretro desde la casa del occiso hasta el cementerio.

Los temas que se interpretan son, por lo general, porros y gaitas, no tan frecuente es que se interpreten merengues. El repertorio está compuesto por las canciones favoritas del difunto, si éste era músico las de su composición. Es muy común entre músicos de gaitas mencionarse en la letra de los temas, no como saludos de la manera en que se hacen en el vallenato, sino como parte del contenido; así como también es común componer canciones sobre los conmusicantes. Si este fuera el caso se interpretarían las canciones en las que hubiese sido mencionado o las que hubiesen sido compuestas en su honor. También es frecuente la composición de temas para ser interpretados en los funerales, por lo cual es posible que este espacio sea el espacio de interpretación de una canción inédita dedicada al difunto y compuesta específicamente para la ocasión. Durante el recorrido no se baila.

Es importante que en el momento en que se esté sepultando la caja, los músicos se encuentren tocando, para que el muerto se despidiera de este mundo con música de gaitas. Existe un son llamado «La Maya» el cual era interpretado en los entierros y específicamente en el momento de sepultura. Actualmente no es obligatoria la interpretación de este tema y se prefiere escoger el preferido del sepultado o uno compuesto para la ocasión. Luego de la sepultura los gaiteros permanecen en el sitio de entierro hasta que caiga la noche, tocando y bebiendo en honor al muerto. En cuanto a las ceremonias fijadas tenemos a:

Las fiestas de toros

Las corralejas, o fiestas de toros, ocurren anualmente y por las mismas fechas en cada pueblo de la región, alternando las fechas de manera que estén distribuidas por todo el año, siendo las más importantes las del 20 de enero en Sincelejo. Suelen coincidir también con las fiestas del santo patrono del pueblo, como en Sincelejo o en San Jacinto, no siendo así en el caso de Ovejas y El Carmen de Bolívar, por ejemplo. Esta asociación con la fiesta patronal se debe a que la corraleja es también una fiesta religiosa, Sandra Turbay (1995) explica que este es «un rito sacrificial aportado por los españoles que sirve a la renovación de la comunidad».

La corraleja tiene lugar, generalmente, durante las fiestas patronales, como un medio de honrar al santo del pueblo.

Recordemos que en España el culto a los santos estaba también relacionado con las corridas. En Sincelejo, la Iglesia propició la construcción de palcos alrededor de la arena. El dinero de la venta de las boletas era empleado para las necesidades del templo. La puerta principal de la iglesia era al mismo tiempo la entrada a los palcos. Muchos matrimonios y bautizos tenían lugar durante los días de fiestas. Sin embargo, en ciertos pueblos los curas prohibieron las corridas durante las fiestas religiosas y la población tuvo que desplazar la fecha de los juegos taurinos. Cuando el día del santo patrono del pueblo coincide con la estación de lluvias, los habitantes cambian la fecha de la fiesta patronal para poder llevar a cabo las corridas (Turbay, págs. 29-30).

En estas fiestas generalmente se forman ruedas de gaita por las noches donde muchos gaiteros jóvenes muestran su destreza; sin embargo, dentro de la corraleja no se toca este tipo de música sino música de bandas, o de papayera como se le llama en la región.

Fiestas patronales

La fiesta principal de los pueblos ocurre el día del santo patrono, que para Ovejas es el 4 de octubre, el día de San Francisco, y para San Jacinto el 15 y 16 de agosto, días de San Jacinto y Santa Ana. Se suele acompañar la procesión con velas y música de gaitas, así como también con papayeras. El tiempo de la fiesta patronal siempre se declara cívico en el pueblo, con lo cual se ven suspendidas las escuelas y los trabajos, así que en estos días se realizan gran cantidad de parrandas, ruedas de gaitas y eventos públicos en los pueblos.

A menudo, como en el caso de San Jacinto la fiesta patronal coincide con las corralejas y con el festival de gaitas. Si la fiesta de los santos no coincide con el fin de semana, el festival y la corraleja se realizan el fin de semana siguiente. No siendo así en Ovejas, donde el festival se realiza en cercanías de la fiesta patronal, generalmente dos fines de semana después para aprovechar el lunes festivo del 12 de octubre, el cual siempre se traslada al lunes siguiente y suele ser dos fines de semana después del 4 de octubre. Esto se hace para poder realizar el festival durante cuatro días seguidos, de viernes a lunes. Aun así, se entiende que el festival en Ovejas está enmarcado en la celebración de San Francisco como patrono del pueblo.

Festivales

Los festivales son los espacios de la gaita por excelencia existen desde 1985, es decir, desde hace 30 años y convocan a gaiteros de toda la región. Los festivales han sido el medio de institucionalización y «rescate» de la

música de gaitas. Con el Festival Nacional de Gaitas se introducen una serie de discursos que adecúan y cambian el sentido de la práctica musical desarticulándola de los espacios festivos en que se inscribía. Este se inicia por el interés de un grupo de personas por crear un espacio de expresión de la práctica musical, la cual se estaba perdiendo [...] De esta forma se crean una serie de discursos de la importancia que la recuperación de la práctica musical tiene para la comunidad, exaltando en ésta valores tradicionales que en muchos casos se los aísla de los procesos que les dieron lugar. (Sañudo Pazos 2000, p. 141)

El festival, al convocar tantos gaiteros propicia muchos espacios para la gaita, los pueblos giran en torno a la música. Todo sale de la cotidianidad y el tiempo se convierte en «tiempo de gaitas». En el marco del festival se dan dos ocasiones de gaita, señalaré someramente los espacios: en tarima y en la calle. En el primer espacio los grupos de gaita participan de acuerdo con los estamentos del festival, participan según su categoría, sea infantil, aficionados o profesional. Con respecto al segundo espacio hay que señalar que alrededor del festival existen las casetas o sitios donde la gente se sienta a tomar trago y paga grupos de gaiteros para amenizar la rumba. Este encuentro es muy interesante ya que se reúnen músicos de todas las regiones y tocan entre sí, se prestan los instrumentos y se lucen musicalmente. (Fernández Rueda 2012, p. 247)

Actualmente se realizan siete festivales de música de gaitas y tambores en la región, siendo los dos más importantes el Festival Nacional de Gaitas «Francisco Llirene», en Ovejas, y el Festival Nacional Autóctono de Gaitas «Toño Fernández, Nolasco Mejía y Mañe Mendoza» de San Jacinto, respectivamente. Hay también festivales en los barrios Blas de Lezo y El Socorro en Cartagena, los cuales no tienen carácter competitivo ni premiaciones, que reúnen principalmente a los grupos de la ciudad. En Guacamayal, corregimiento de Ciénaga, Magdalena, se realizó un festival de gaitas durante dos años consecutivos 1995 y 1996, pero fue interrumpido por la ola de violencia que azotó ese municipio, desde 2003 se reanudó su realización y se ha venido realizando anualmente desde entonces el último fin de semana de noviembre.

En Galeras, Sucre, se realiza un festival dedicado exclusivamente a conjuntos de gaita corta que ocurre el primer fin de semana de enero. En Cereté, Córdoba, se realiza entre marzo y mayo un festival en el que participan conjuntos de gaita corta, gaita larga y pito atravesao. El «rescate» de la música por medio del festival la ha

«secularizado», omitiendo deliberadamente en el festival cualquier referencia explícita al culto religioso asociado a la música de gaitas y tambores. Aunque en ambos festivales la tarima se coloca en el atrio de la iglesia principal del pueblo, la encomendada al santo patrono, y según dice Joche, «los músicos se suben ahí sabiendo que están bajo los ojos de San Pachito, y casi todos lo miran y lo señalan allá arriba y le dedican las canciones, aunque en el festival no se diga que eso tiene que ver con los santos. Algunos cantantes incluso gritan “óyelo San Pachito, esto es tuyo”».

El festival, como nos dice Fernández (2012) es el espacio y la ocasión musical moderna por excelencia de la música de gaitas, así como las velaciones de santos fueron su ocasión ideal antigua. La música que nace en el seno de un ritual religioso ahora es retomada por la institucionalidad y se le dota de nuevas características. Es posible que incluso los mismos temas que son tocados en las velaciones sean interpretados en los festivales y estos sean reconocidos como seculares y no como sagrados. Aun así, las dos festividades no están desvinculadas, en cuanto el festival se hace en honor al santo patrono y en el marco de su festividad, puede ser interpretado éste como una gran fiesta patronal, una gran velación a un santo donde la convocatoria no se hizo de voz a voz en el pueblo, sino que se difundió en todo el país recibiendo gaiteros de todos los pueblos y regiones.

La Gaita y la reproducción

Hay varios tipos de interpretación del «cuerpo de la gaita» de acuerdo con los habitantes de Ovejas, son comunes las comparaciones con pájaros, con cuerpo, cabeza y pico. Se dice que las gaitas son un pájaro macho y un pájaro hembra. Otra interpretación común es la de una serpiente, que tiene cuerpo, cabeza y una lengua. Otros las comparan con los genitales, se dice que la gaita representa los genitales durante la cópula heterosexual: un falo insertado en una vagina. Las tres definiciones están relacionadas. En *Los Kogi*, Reichel-Dolmatoff (1951) explica que tanto los pájaros como los gusanos representan el pene para este grupo indígena, el cual es cercano geográficamente a la región a la que nos referimos y, adicionalmente, tienen instrumentos llamados *kuisis*, idénticos a las gaitas montemarianas. Obedeciendo a esta mirada, la gaita es un instrumento reproductivo, de reproducción social y de reproducción humana.

Las gaitas son una muestra de virilidad por parte de los hombres y su uso también procura, en esta lectura, la fertilidad femenina: de la tierra y de las mujeres. Ideas sobre la sexualidad y la fertilidad asociada a las flautas son

comunes en todo el territorio americano. Por ejemplo, entre los Kamayurá del alto Xingú, las flautas representan la sexualidad y la fertilidad y son vetadas a las mujeres. Existe un sitio donde reposan las flautas, llamado *tapiñy*, o casa de las flautas en el cual las mujeres tienen prohibido entrar a riesgo de que de hacerlo serán violadas colectivamente. No solo la entrada a la casa de las flautas está prohibida, sino también el ver las flautas. Pueden oír las, pero no verlas. (Menezes Bastos, 2011; Prinz, 2011) Un veto similar sobre la presencia femenina, obviamente sin prohibiciones ni consecuencias tan radicales, ocurre sobre la música de gaitas, generalmente es una música producida por hombres que con ella refuerzan su virilidad. Como reconoce Quintana (2006):

El dominio masculino se ve revelado en las restricciones hacia la plena participación de las mujeres en la música y en los mitos que, a través de prohibiciones como el no tocar un instrumento fálico, terminan ejerciendo un poder que controla la vida de las mujeres y las aleja del conocimiento musical que los hombres desean dominar. De esta manera, las relaciones entre hombres y mujeres en San Jacinto, Ovejas y Bogotá, los roles cotidianos que ejercen [...], la participación de hombres y mujeres dentro de la música de gaitas y tambores [...], y los nombres, femeninos o masculinos, asignados a los instrumentos, hacen parte de un “trabajo histórico de deshistorización” de las bipolaridades de género, construcciones sociales que se perpetúan a través de los mitos, los festivales tradicionales, los textos de las canciones y los significados otorgados a los instrumentos y sus sonidos. (p. 24)

Se asocian entonces estos instrumentos con el despertar sexual, con la fertilidad de las mujeres y la virilidad de los hombres. El mito Kogi sobre los instrumentos, entre ellos los *knisis*, nos cuenta que cuando fueron creadas las flautas las mujeres se acercaron a verlos y tocarlos sin la autorización de los hombres y cuando volvieron a tocar sus cuerpos le salieron pelos en las axilas y el pubis, donde antes no tenían (Quintana Martínez, 2006). Es decir que el contacto con las gaitas indujo el desarrollo sexual de las mujeres. Obedeciendo a la dupla de mujeres que bailan y cantan en contraposición con hombres que tocan instrumentos (Green, 2001 [1997]), el papel de las mujeres en la música de gaitas se limita generalmente al del canto o el baile.

La imagen que evocan los musicantes con la gaita de los genitales humanos copulando, implica un exaltamiento de la sexualidad. La música regula las prácticas reproductivas y esto es evidente en las ocasiones musicales y la relación

entre mujeres y gaiteros. Sañudo Pazos (2000) nos habla de esto en lo referente a las velaciones de santos:

Este también era un espacio de encuentro donde las mujeres casaderas iban en busca de marido, se ponían sus mejores vestidos largos para bailar con los parejas que llegaban y que también iban en busca de mujeres casaderas. Esto se hacía a través de los bailes, el estatus de las mujeres se demostraba por el baile, la que mejor bailaba era reconocida por todos y era muy pedida por todos los parejas. La belleza de las mujeres estaba calificada en función del baile (p. 103).

La elección estaba relacionada directamente con la presencia en las velaciones y con el intercambio por medio del baile. El hecho de que mujeres y hombres bailen tiene una funcionalidad al interior de las velaciones. Antes se había dicho que en estos espacios las mujeres casaderas iban a buscar marido, al ganar fama de buena bailadora aumentaba el estatus de algunas frente a otras que no eran muy diestras en esta actividad. Los hombres que sacaban a las mujeres con fama de bailadoras tenían que ser muy buenos para cortejarla con el baile, muy diestros y recursivos con sus movimientos para poder acceder a la atención de la pareja; de esta forma hacían uso de conductas gestuales variadas, innovadoras que le dieran también estatus de buen bailarín y ser elegido por las mujeres. (Sañudo Pazos, 2000, p.137)

En la interpretación misma de la música se suele decir que lo que ocurre entre la gaita hembra y la gaita macho es un cortejo, en cuyo clímax, o bozá, ocurre el apareamiento: Carlos Rendón, entrevistado por Quintana (2006) dice: «Como yo lo entiendo, la una es la que hace la melodía, es la que alegre, es la que se mueve por todos los lados con su melodía y ella le canta al macho y el macho únicamente tiene dos huequitos, o uno a veces, y él le dice: si, no, si, no, y él la va siguiendo. Ellos se asuntan, asuntarse es aparearse, cuando están haciendo el amor» (p. 167).

Al mismo tiempo, la metáfora de la fertilidad en la gaita también compone la idea de la fertilidad de la tierra. Pues al asociarse a las actividades agrícolas se busca con ella conseguir los elementos que propicien la abundancia de la producción. Así, se evidencia en la música de gaitas tres tipos de reproducción: reproducción social, reproducción sexual y reproducción de la tierra, ésta última a la vez como un elemento femenino.

Cuerpos femeninos y cuerpos masculinos. Machos y hembras

Como he mostrado, el modelo que la música de gaitas

representa está basado en un fuerte binarismo de género. La práctica musical separa mujeres y hombres, y les asigna roles puntuales que pueden ser inclusive evidenciados en la composición del conjunto de gaitas y tambores, en la existencia de instrumentos generizados que cumplen también las funciones sociales de hombres y mujeres. El conjunto se divide en dos partes, los machos y las hembras, en el primer grupo están la gaita macho y la maraca y el tambor macho o llamador, mientras que en el segundo se encuentran la gaita hembra, el tambor alegre o tambor hembra y la tambora.

Conceder cualidades humanas a los instrumentos y sus roles musicales parece algo inofensivo, pero estos significados otorgados por una sociedad, que dan vida a objetos y hechos sonoros, en la cotidianidad encasillan a hombres y mujeres en determinados roles y le dan vida a un mundo que se auto concede el poder de determinar quien interpreta qué instrumentos, qué género musical, quien dirige, quien compone, quien canta o quien baila, procurando mantener el cimentado equilibrio colectivo entre lo femenino y lo masculino. Pero este equilibrio también depende de las concepciones que se tengan respecto al cuerpo (Quintana Martínez, 2006, p.152-153).

El papel de los instrumentos hembra es el de llevar la melodía, jugando con la improvisación y la libertad, las interacciones entre los instrumentos hembra se llevan como un juego en un constante diálogo, “La gaita hembra y el tambor alegre varían su interpretación de acuerdo con el diálogo musical entre ambos, con sus preguntas y respuestas y con sus propuestas melódicas y rítmicas” (Ochoa Escobar, 2013, p.99), mientras que el papel de los instrumentos macho es el de mantener el control, el de permanecer llevando el ritmo que permita a los instrumentos hembra improvisar, pero siempre bajo una estructura rítmica a la que deben regresar. “Esta característica era más notoria cuando la tambora no estaba incluida, ya que la maraca y el llamador actuaban como marcantes y la conversación se daba básicamente entre el tambor alegre y la gaita” (Ochoa Escobar, 2013, p.100).

Esta relación entre los instrumentos encuentra su reflejo en la vida social, así como “la gaita hembra y el alegre son descritos como mujeres alegres, pasionales, que, por su naturaleza femenina, pueden desbocarse en cualquier momento; mientras la gaita macho y el llamador son retratados como hombres cuya misión es contener a las hembras, dado su atributo racional masculino” (Quintana Martínez, 2006, p. 155). De la misma manera se preserva una dualidad entre sentimiento femenino y razón masculina que alimenta los modelos de mujer y hombre

ideales. Que también se ve reflejada en la relación que ya describí entre mujeres y hombres durante el baile de la gaita, donde las mujeres son las diestras en el baile y los hombres deben seguirle el paso para cortejarlas, de la misma forma en que los instrumentos hembra son los protagonistas con sus interpretaciones y los machos los secundan en su virtuosismo.

En la simbología de la gaita también resalta esta comparación: «Es que la gaita hembra y macho son como dos pájaros, usted escucha a la hembra cantando en el monte “tu tu tu... tu tu tu” y enseguida tiene el macho que le va respondiendo “tu... tu...”, así es que ellos se enamoran. Es que la gaita macho y la gaita hembra son como un matrimonio» (Joche Álvarez). El instrumento encargado de llevar el ritmo de todo el grupo es el llamador, si éste pierde el ritmo todo el conjunto se descompasa. Esto lo convierte, si bien no en el instrumento que más luce pues es de todos el que menos lo hace, sí en el más importante para conseguir una buena interpretación en el conjunto. Su función cohesionadora lo hace indispensable en el conjunto. Es el “hombre racional”.

Aun teniendo estos roles femeninos y masculinos que representan la vida social, tradicionalmente la interpretación de los instrumentos está destinada solo a los hombres, con lo cual, ellos, como dueños de los instrumentos, tanto machos como hembras, también tienen control simbólico sobre las mujeres. El arquetipo de gaitero es un hombre parrandero, bebedor y mujeriego. Que buscan tener a su disposición a todas las mujeres, especialmente si éstas son diestras en el baile. Como he dicho, hay una relación cercana entre la interpretación de la gaita y el realce de la virilidad, en encarnar la imagen del hombre caimán.

Es debido a esta vinculación de la virilidad con la interpretación de las gaitas que no se permite fácilmente la participación de mujeres en los conjuntos y si así se hiciera sería, generalmente, como cantante. No es bien visto que una mujer se masculinice y comparta escenario y espacio con tantos “hombres viriles”, hombres caimanes, con lo cual se repetiría el estereotipo de la mujer que abandona la esfera privada femenina para ingresar en la pública masculina, es decir el de la prostituta, el de María Magdalena, en contraposición con la mujer ideal que sería la imagen de la virgen maría, la buena madre, esposa e hija, situación que tanto se repite en las experiencias de las mujeres en la música (Viñuela Suárez, 2003; Coldwell, 1987). Una forma que han encontrado las mujeres de participar en conjuntos de gaitas como instrumentistas es

conformar grupos de sólo mujeres, con ello se anularía la presencia cercana de hombres caimanes y encarnarían menos la imagen de la mujer prostituta.

Esta relación con la sexualidad planteada en la música de gaitas también se evidencia en las descripciones del género de los instrumentos que hacen los gaiteros. “La gaita hembra es hembra porque tiene más huecos, mientras que el macho sólo tiene dos”, es una apreciación recurrente, “es que lo que hace el macho es ir llenando los huecos que deja la hembra» lo cual en el universo sonoro de la gaita funciona así, el macho va llenando de sonido los huecos sonoros que deja la gaita, pero la homología es efectiva para entender la relación entre gaitas macho y hembra como la penetración, “el papel del macho es llenar los huecos de la hembra”.

Masculinidades y feminidades en la música de gaitas

El reforzar los estereotipos de masculinidad, el de constituir cuerpos masculinos, es una preocupación imperativa entre los gaiteros. Realzar su potencialidad sexual, atraer muchas mujeres y beber en abundancia es una muestra de ello. Y existen distintos rituales que refuerzan esta idea. Durante la velación el hombre que toca mientras las mujeres lo seducen con su baile es una reiteración que se produce no solo en las velaciones sino en todos los eventos donde se toca música de gaitas.

Pondré como primer ejemplo la corraleja, que como ya he apuntado anteriormente se realiza con música de bandas, pero frecuentemente va asociada a posteriores ruedas de gaitas que continúan la fiesta cuando ya los hombres asistentes a las corralejas están borrachos. Turbay (1995) plantea muy bien el panorama de la corraleja:

“Pitt-Rivers ha señalado que la corrida andaluza es un sacrificio a la naturaleza con el fin de obtener para los seres humanos virilidad y fecundidad. Esta recuperación de una fuerza natural se efectúa por medio del intercambio de sexo entre el torero y el toro durante las cuatro fases de la corrida: el paseo y los tres tercios. El cambio de sexo es visible especialmente en los detalles del vestido y del comportamiento. El torero tiene un papel femenino en los dos primeros tercios, pone su capote como una falda, provoca al toro, lo "seduce", pero no lo mata; el toro simboliza un personaje que trata de penetrar a la bella mujer (el torero) que mueve su falda (el capote). [...] No podemos aplicar integralmente esta interpretación de la corrida a la del norte de Colombia.

El diestro de la Costa Atlántica no es un

sacrificador. Los astados regresan a la hacienda después de la corrida. Es cierto que, como en la corrida española, se trata de un sacrificio, pero humano. Los hombres y no los animales deben morir para asegurar el éxito de la fiesta. Los toreros y los "patos" se convierten en las víctimas potenciales de la inmolación. Si admitimos que en la corrida española el torero no retoma su masculinidad sino matando al toro, habría que deducir que el torero colombiano no abandona nunca el papel femenino. La posición femenina de los toreros explica las expresiones vulgares gritadas por los hombres que miran la corrida: el toro representa un hombre que va a penetrar (con sus cuernos) al lidiador. Este es considerado por lo tanto como un homosexual, como un hombre que adopta gestos propios de las mujeres para seducir a otro hombre.

Los hombres que asisten a la corrida se identifican con los toreros y solo retomarán su papel masculino en el fandango. El juego se repite, pero esta vez entre el hombre y la mujer, hasta que ella es conquistada en el mismo ruedo donde el hombre "seductor" fue corneado por el toro. Los hombres serán, ahora sí, “verdaderos hombres” y los muchachos tendrán probablemente su primera experiencia sexual. En este sentido la corrida es un rito de iniciación: ella introduce a los "patos" en el mundo de los hombres. (p.33-35)

Es decir, la corraleja que feminiza a los hombres que se meten a “seducir” a los hombres, es contrarrestada por el fandango o la rueda de gaitas posterior, la virilidad que le otorga la música a los hombres musicantes gaiteros les restaura su condición de masculinidad, es en este espacio donde seguramente del juego entre la mujer seductora y el hombre viril seducido resultará en la relación sexual. Es decir, se corrobora aquí la virilidad y la fertilidad propiciada por la música de gaitas en relación con los roles femeninos y masculinos que son evidentes en los instrumentos, pero además se evidencia cómo la gaita connota para los hombres la exaltación de su masculinidad y disipa las sospechas sobre su sexualidad.

Esta idea del hombre dominante y viril se reproduce entonces no solo en este tipo de rituales de masculinidad, sino también en el discurso, muchas letras de canciones nos recuerdan la imagen ideal de hombre caimán. Para poner un par de ejemplos podemos citar los textos de varios temas populares en música de gaitas y tambores y se hará evidente la imagen de hombre viril, mujeriego y bebedor que se esfuerzan en resaltar los gaiteros.

La Maestranza

Para la gallina el maíz
 Pa' los pollos el arroz
 Para las viejas los viejos
 Y para las muchachas yo
 Siete meses se han cumplido
 Que me fui dentro de un zanjón
 Seis muchachas me sacaron
 Borrachito por el ron

El ejemplo típico es La Maestranza, que habla del hombre mujeriego y bebedor. Otra faceta de esta dominación del hombre sobre la mujer en la región se encuentra en la canción Celestina, compuesta por Carlos Acosta y Juan de la Cruz Vásquez, que cuenta la historia de un hombre desconfiado por las acciones de su esposa que no cumple con el rol asignado ni con el arquetipo mariano, con lo cual él inmediatamente la relaciona con el de la prostituta.

Celestina
 Celestina, Celestina
 No me sigas provocando
 Te volaste cuatro noches
 Y me dejaste aquí encerrao
 [...]
 Pórtate bien, Celestina
 No me sigas provocando
 No busques un taponazo
 Que después andas llorando

El papel de la mujer en la región está relacionado con las labores domésticas, mientras los hombres se encargan de las actividades agrícolas las mujeres se mantienen en el hogar, al cuidado de los hijos y la casa. En las compañías tabacaleras, las mujeres *compañileras* tienen papeles domésticos en el procesamiento del tabaco, no son las agricultoras, son las encargadas del desvenado y de la preparación de la hoja, estas mujeres son las primeras en ser despedidas luego de que termina la cosecha y la etapa de producción. (Torres Ortega y Jiménez Angulo, 2011). Estas mujeres *compañileras*, son más bien acompañantes en el sentido en que sus labores son menos reconocidas, pero cumplen un papel fundamental en la preparación, en la labor oculta, doméstica, que se encuentra detrás de cada performance pública. En las velaciones este papel se hace evidente: Mientras los hombres son los encargados de buscar al santo, convocar a la comunidad y proveer la fiesta de suficiente alcohol y velas, lo cual puede resultar muy costoso; las mujeres son las encargadas de preparar la comida para todos los invitados y decorar el altar donde será puesto el santo. Las mujeres de la casa sólo entran en el ámbito público de la velación mediante el baile.

El baile de la gaita representa la adoración al santo y la naturaleza, mientras la música invoca los poderes del

mohan, las mujeres con las velas bailan seduciendo al santo para conseguir los favores, el cuerpo de la mujer es una antorcha que seduce con su fuego tanto al santo como a los gaiteros. Este es un ritual reproductivo mediante el cual el músico seduce a la bailarina con su interpretación y la bailarina seduce al músico con su baile, este evoca la vida de la comunidad por medio del movimiento en contraposición a la muerte que es la estaticidad. La danza, como la música, representa la reproducción del mundo y de la vida, evitando la muerte. Es un rito religioso:

Un catolicismo popular protagonizado por la Virgen – la figura femenina por medio de la cual se humanizó el Dios de la cristiandad en la materialidad corporal— con referencias a una afroespiritualidad cimentada también sobre las «fuerzas» de la materia: «potencias» que también asumen corporalidad. La muerte evoca, en la canción-duelo, la «quebranta-sueños visión» de una cuna, es decir, del arrullo al recién nacido. Su duelo transfigura pues, el final, lo estático –con lo cual se asocia, por lo general, la muerte– en el fluir del vuelo infante, en la energía del movimiento de la «nueva» vida (Quintero Rivera, 2009, p. 40).

El cuerpo es un cuerpo vivo por cuanto es un cuerpo en movimiento, un fuego avivado por la naturaleza. El cuerpo, durante la danza, es una representación del mundo natural que se mueve y es influido por la música. Chanto, bailadora de gaitas, me cuenta que «uno escucha una gaita y no puede evitar moverse, eso va uno bailando hasta sin querer» de la misma manera en que el mundo es afectado y «movido» por la música de gaitas, el cuerpo, representación del mundo, también lo es. El cuerpo es el agua que fluye y el fuego que vibra en un movimiento constante, ni el agua ni el fuego pueden estar quietos y estáticos, como tampoco el cuerpo en la danza. Las mujeres son como un río o como una antorcha, bailan moviendo la cadera, y los pies, haciendo figuras ondulantes con la pollera.

El cuerpo danzante es una representación del mundo que se mueve al son de la música. La danza y la música mantienen vivo al mundo y al santo en su fluir constante que perpetúa el orden del mundo. Se reproduce la idea de la mujer como conexión con lo natural y el hombre con la racionalidad. Es ella la seductora que convence a la naturaleza y a los santos, por medio de su cuerpo y la danza. Ideas que conviven en un mundo controlado por los hombres, es una manifestación del «patriarcado musical» del que nos habla Lucy Green.

Existen representaciones de mujeres tocando la gaita en la

orfebrería Zenú, de hecho, la más importante figura, que representó un hito en la gaitería en Ovejas, por su importancia, por darle sentido a la ancestría de la gaita, es la del «gaitero cencenú», como fue bautizada por Manuel Huertas Vergara. Se trata de una mujer joven. Es posible que esta superposición de saberes y concepciones de mundo habitantes del cuerpo cultural montemariano haya resultado en la segregación de las mujeres en la música de gaitas, no por un precepto prohibitivo de la tradición indígena, sino por la adopción del modelo binario, y con ínfulas de invariabilidad, de género occidental. Mientras que los Zenúes tenían cacicazgos masculinos y femeninos, e identidades de género variables que admitían, por ejemplo, lo que en occidente llamaría bisexualidad, no como las que la moral cristiana impone en los sitios conquistados por Europa.

Las crónicas de los padres Simón y Aguado dan indicaciones rápidas sobre la existencia de tres "provincias" zenúes: Panzenú, Finzenú y Zenúfana. Hablan de las riquísimas sepulturas indias de la región; la forma triangular de sus pueblos; la bella orfebrería; los cacicazgos masculinos y femeninos; las creencias animistas; y las herramientas y formas principales de trabajo que distinguían a estos grupos indígenas. Otras fuentes primarias ofrecen datos complementarios o ilustrativos sobre costumbres y prácticas, tales como el vestido, el lenguaje, las deidades, la sexualidad y las siembras. Se destaca el papel equivalente al hombre que tenía la mujer zenú, pues parece que no había discriminación en favor de uno u otro sexo. Las familias eran matrifocales, es decir, centradas en el papel conductor y formativo de la madre (no se sabe si también eran matrilocales o que la familia se poblara en el lugar de la madre). Las mujeres podían llegar al cacicazgo y guerrear en caso necesario, aunque estos indígenas, en general, daban la impresión de haber construido su sociedad sobre bases filantrópicas no violentas (Fals Borda, 2002, p.35-36).

Las mujeres, ahora campesinas cristianas y no Zenúes, tienen escasa o nula participación en la interpretación de los instrumentos, producto de la imposición de los roles femeninos construidos en Europa que, a partir de la Ley Sálica, restringía el papel de las mujeres en los asuntos públicos. (Coldwell, 1987) Ahora, el baile se convierte en una herramienta de las mujeres para entrar en ese mundo masculinizado de la gaita e influir en la organización del mundo.

Referencias

Arocha, J., Botero, J., Camargo, A., González, S., Lleras,

C., y Moreno, L. (2008). *Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Coldwell, M. (1987). Jouglaresses an Trobaritz: Secular Musicians in Medieval France. En: *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, de Jane M. Bowers y Judith Tick, p. 39-61. Chicago: University of Illinois Press, 1987.

Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la costa. Tomo III: Resistencia en el San Jorge*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Banco de la República. El Áncora Editores.

Fernández Rueda, L. (2012). *El sistema de la gaita antigua del Litoral Atlántico colombiano y su interpretación a través de los gaiteros de San Jacinto: Diálogos con la modernidad*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Música con especialidad en Etnomusicología. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

Garma, C. (2008). Las masculinidades en la música cristiana. *Cultura y Discorso*, N° 21, p. 83-100.

Green, L. (1997). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.

List, G. (1983). *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Llorens Alicea, Idalia Ivelisse. *Sincretismo religioso: pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.

Menezes Bastos, R. (2011). Leonardo, the flute on the sexual life of sacred flutes among the Xinguano indians. En: *Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*, de Jonathan D. Hill y Jean-Pierre Chaumeil, p. 69-91. Nebraska: University of Nebraska, 2011.

Ochoa Escobar, F. (2013). *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Prinz, U. (2011). Spirits, Ritual Staging, and the Transformative Power of Music in the Upper Xingu Region. En: *Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*, de Jonathan D. Hill y Jean-Pierre Chaumeil, p. 277-

300. Nebraska: University of Nebraska.

- Quintana Martínez, A. (2006). *Género, poder y tradición. Al baile de la gaita el caimán le repica. Estudio de la música de gaitas y tambores de lacosta Atlántica colombiana (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Estudios de Género - Área Mujer y Desarrollo.
- Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1951). *Los Kogi: una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Iqueima.
- Sañudo Pazos, M. (2000). *Las velaciones de santos práctica religiosa local y su incidencia en la construcción del territorio de los Montes de María*. Tesis para optar por el título de Antropóloga. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Torres Ortega, P. y Jiménez, D. (2011). Mujeres compañera dentro y fuera de las tabacaleras. En: *Saberes de mujeres: Reconocidos y menos reconocidos*, de Dora Inés Munévar M., p. 59-78. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Turbay, S. (1995). De la cumbia a la corraleja: el culto a los santos en el bajo Sinú. *Revista colombiana de antropología*, N°32, p. 6-40.
- Viñuela Suárez, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: Ediciones KRK.
- Warner-Lewis, M. (2003). *Central Africa in the Caribbean: Transcending Time, Transforming Cultures*. Kingston, Jamaica: University of West Indies Press.