



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

### ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

### APLICACIÓN DE CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA GAITA HEMBRA AL LENGUAJE DE LA GUITARRA ELÉCTRICA.

Presentado por el estudiante:

**FABIAN VALBUENA ROMERO**

Cédula: 1073163010

Código: 2013175043

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Es una propuesta muy interesante de abrir nuevas miradas a unas músicas ancestrales.
- El trabajo analítico es bien llevado a la interpretación de la guitarra eléctrica asumiendo el rol de la gaita hembra.
- Las aplicaciones evidencian un pedagógica novedosa integrando dimensiones de territorio y gesto a la concepciones del análisis musical actual y contemporáneo con una visión propositiva

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	F. ABELARDO JAIMES CARVAJAL		4.8
Jurado 2 - lector	ALFREDO ENRIQUE ARDILA		4.8
Asesor	VICTORIANO VALENCIA		4.8

Nota final: (4.8) Cuatro punto ocho.

Dado en Bogotá D.C. a los 27 días del mes de Noviembre de 2017.

**“DEL GRITO AL PICK”**

**APLICACIÓN DE CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA GAITA  
HEMBRA, EN EL AIRE DE GAITA, AL LENGUAJE DE LA GUITARRA ELÉCTRICA**

**FABIAN CAMILO VALBUENA ROMERO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D.C.**

**2017**

**“DEL GRITO AL PICK”**

**APLICACIÓN DE CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA GAITA  
HEMBRA, EN EL AIRE DE GAITA, AL LENGUAJE DE LA GUITARRA ELÉCTRICA**

**FABIAN CAMILO VALBUENA ROMERO**

**Trabajo de grado para optar el título de Licenciado en Música**

**Código: 2013175043**

**Asesor**

**Victoriano Valencia**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D.C.**

**2017**



## FORMATO

### RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 3

#### 1. Información General

<b>Tipo de documento</b>	Trabajo de grado
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca El Nogal
<b>Título del documento</b>	"Del grito al pick" Aplicación de características interpretativas de la gaita hembra, en el aire de gaita, al lenguaje de la guitarra eléctrica
<b>Autor(es)</b>	Valbuena Romero, Fabian Camilo
<b>Director</b>	Valencia Rincón, Victoriano.
<b>Publicación</b>	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional 2017. Páginas: 83.
<b>Unidad Patrocinante</b>	Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	Música de gaitas, guitarra eléctrica, gaita hembra, interpretación gaitera, traducción, modelo.

#### 2. Descripción

Trabajo de grado que pretende lograr un acercamiento a la música de gaitas desde la interpretación e intervención de la guitarra eléctrica que, en un ejercicio de "traducción" del lenguaje de la gaita hembra (aunque ésta indefectiblemente viene siempre acompañada de la gaita macho debido a una cuestión de completitud, no solo en lo sonoro sino en la misma cosmovisión de su música, se optó por separar la gaita hembra de la macho para profundizar en el discurso interpretativo de la primera, que resulta mucho más rico, ritmo-melódicamente hablando), apropia elementos ritmo-melódicos y tímbricos de ella para aplicarlos en su práctica de improvisación. Para desarrollar dicha pretensión se encuentran aquí registrados una serie de capítulos que embarcan al lector en un viaje que, comienza en la indagación de orígenes y contextos, atraviesa comparaciones, análisis y, finalmente arriba en la traducción y aplicación de los datos obtenidos dando como resultado ciertas frases que condensan el modelo interpretativo de la gaita hembra en el aire de gaita. Esa noción de modelo es soportada por Simha Arom (2001), quien establece cómo a partir de la redundancia y la variación de elementos, se construyen códigos pertenecientes a un sistema que dota de identidad a las músicas tradicionales y a otras manifestaciones culturales. Así mismo, el soporte brindado por Néstor Lambuley (s.f.), quien expone que las creaciones populares, entre ellas, la música, tienen una estructura definida que se puede generalizar y contrastar con otros sistemas, refuerza de manera importante la naturaleza analítica de este trabajo.

#### 3. Fuentes

- AROM, S. (Ed. Cruces). (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología. Editorial Trotta. Madrid, España.
- BROWN, C. (2001). "Articulation marks". New Grove Dictionary of Music and Musicians. Revisión de Stanley Sadie. Editorial Macmillan. New York, USA.
- CERDA, H. (1993). Los elementos de la investigación. Editorial El Búho. Bogotá, Colombia.
- DAZA, C. (septiembre, 2009). Investigación-creación, un acercamiento a la investigación en artes. Horizontes pedagógicos, (11), p.87-92. Institución universitaria Iberoamericana
- FERNÁNDEZ, C. (2009). Guía de iniciación a la gaita hembra. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Colombia.
- HUERTAS, M. (2009) Chuana, la gaita de la América indígena. Citado en: Festigaitiando, una oportunidad para conocer más sobre Ovejas "La universidad de la gaita". Recuperado de: <http://festigaitiando.blogspot.com.co/2009/09/chuana-la-gaita-de-america.html>
- LAMBULEY, N. (s.f.). Análisis y sistematización de musicales populares colombianas. Herramientas para la investigación, construcción de espacios académicos y procesos de creación e interpretación, fundamentados en el trabajo con músicas populares regionales. Bogotá, Colombia.
- MIÑANA, C. (1988). Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis. Revista A contratiempo, música y danza. Bogotá, D.C.
- MOJICA, G. (2013). Análisis de los rasgos musicales de carácter organológico y de fraseo melódico en la música de gaita, y su aporte en la construcción de identidad en la región de los Montes de María.

	<b>FORMATO</b>
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 2 de 3</b>

VALENCIA, V. (2004). Pitos y tamboras. Cartilla de iniciación musical. Ministerio de cultura, Republica de Colombia.

#### 4. Contenidos

En un primer capítulo, el marco referencial, se incluyen nociones que dan cuenta de los orígenes de la música de gaitas y del rol de la gaita hembra en dicha música. También se mencionan allí algunos intérpretes que exponen la gaita desde cada escuela (municipio o ubicación geográfica). Análogamente, se hace un breve recorrido por los orígenes, intérpretes, contexto local, entre otros aspectos, de la guitarra eléctrica para que, a la postre, se establezcan comparaciones y relaciones entre los dos instrumentos que intervienen en esta propuesta.

En seguida, se describe el proceso de análisis musical que soporta la investigación. Allí se ve reflejada, a través de la descripción de la muestra, del proceso de transcripción y del análisis, la materia prima que sustenta la modelización del lenguaje interpretativo de la gaita hembra dentro del aire de gaita.

Para finalizar, en el último capítulo se abordan los aspectos técnicos propios de la guitarra eléctrica escogidos para aplicar la traducción de lenguajes. También se incluyen propuestas para simular el sonido de la gaita a través de pedales de efectos. Por otra parte, allí se encuentran además los retos y limitaciones que se hallaron luego de aplicada la traducción. Ultimando, se propone una serie de frases (ya aplicado el lenguaje guitarrístico) que, producto de las transcripciones, análisis y traducción, reúnen los elementos descubiertos en la investigación.

#### 5. Metodología

Aunque esta investigación comprende el ámbito artístico/humanista, no podemos ratificar que es puramente de tipo cualitativa. Es por ello que se ha optado por establecer la tipología mixta, ya que aquí se presentan algunas enumeraciones y variables en el producto de los análisis musicales. La forma en que la investigación mixta se ve reflejada en este trabajo claramente se manifiesta en los resultados cualitativos de orden musical que se presentan posterior a los análisis de las transcripciones, entrevistas, etcétera. Así mismo, lo cuantitativo tiene mayor evidencia a la hora de mostrar las redundancias en los elementos del sistema interpretativo analizado, allí se detalla la cantidad de repeticiones encontradas con el fin de proponerlas como modelo de interpretación gaitera.

Para el caso del paradigma de investigación, entendido como puente entre lo teórico y lo operacional, se ha optado por el cualitativo-interpretativo. Este paradigma se caracteriza por la aplicación de las técnicas de descripción, clasificación y explicación, que en este trabajo resulta ser la etapa de análisis musical. Estas técnicas, apoyadas en la fenomenología, buscan comprender e interpretar la realidad a través de la relación dependiente sujeto-objeto de estudio (Koetting, 1984, citado en Ballina, s.f., p.11).

Este trabajo está soportado por la investigación artística, donde la relación inseparable sujeto-objeto propuesta por el paradigma cualitativo-interpretativo es imprescindible. El sujeto propuesto para esta investigación resulta ser el mismo investigador, quien, como intérprete de la guitarra eléctrica, modifica, adapta y transforma sus hábitos interpretativos y estilísticos después de relacionarse con la práctica discursiva de la gaita hembra (objeto). Esta vital relación se cimienta como materia prima para la investigación artística, enfocada en este caso, en las nuevas formas de interpretación musical de la guitarra eléctrica.

Para hablar del enfoque de este trabajo, resulta complejo etiquetarlo dentro de alguna categoría preestablecida, ya que, por un lado, cuenta con una mirada descriptiva fundamentada en la investigación para las artes. Por otra parte, este trabajo puede entenderse bajo la mirada de la investigación para las artes que, según Rubén López-Cano (2014), se entiende como una herramienta que genera conocimiento en el ámbito musical, ya sea dirigida a la creación (composición), interpretación o a lo pedagógico. Así mismo, no puede negarse el tinte que goza este trabajo de la naturaleza propia de la investigación-acción, ya que aquí, entre otras cosas, se examinan algunas formas interpretativas instrumentales con el fin de mejorar, ampliar e innovar la práctica interpretativa del investigador. Éste último se ve involucrado subjetivamente en la situación investigada ya que además de esperar un cambio en sí mismo, busca las evidencias de ese cambio y las influencias que lo provocan (Caín, 2013, p.58,60).

Evocándolo como un método de investigación, en este trabajo se utilizan características del análisis musical que bien soportan Lambuley (s.f.) y Arom (2001) para su aplicación en músicas populares. El análisis musical usa herramientas del lenguaje sonoro y se apoya en sistemas estandarizados como la notación. De esta manera se construye una vía común, entendible, sistemática y transferible de comunicación de la información. Llegando al punto más específico, se han escogido como instrumentos de recolección de información, los siguientes: Revisión documental/bibliográfica/referencial, revisión multimedia, cibergrafía, transcripciones, análisis musical, traducción y entrevistas.

#### 6. Conclusiones

Finalmente se logró lo pretendido en cuanto a la traducción que se propuso al principio de este documento. Esto trajo una serie de aprendizajes que, transversales al ejercicio de traducción, derivaron en un resultado analítico con profundidad, sobre un lenguaje que, antes de emprender esta tarea, resultaba desconocido para el investigador-intérprete.

Así mismo, como redundancia en el modelo interpretativo de la gaita hembra se encontró, entre otras cosas, que dentro de su conjunto instrumental hay una tendencia hacia la aceleración gradual del pulso, es decir, siempre se termina en un tempo mayor al que se propone al comienzo de las obras. De igual forma fue posible entender que, cómo la enseñanza de esta música, aborigen y naturalmente transmitida a través de la tradición oral, no ha sido sistematizada, no existe una única forma correcta de tocar el instrumento ya que varios gaiteros tienen su forma y técnica particular de interpretación que se soporta más en la experiencia de ejecución del instrumento que en cualquier manual o instrucción estandarizada.

También se entendió que la falta de temperación es una condición inherente a la gaita hembra. Esto, entre otras cosas, brinda de particularidad y originalidad a sus músicas, ya que siempre será notorio un desfase de frecuencias en el caso de la incursión de un instrumento temperado en un formato tradicional de música de gaitas, o si bien cuando la gaita hembra enlista un formato de instrumentos con afinación temperada.

Aunque en este trabajo se usó notación musical estándar, se debe reconocer que muchas músicas de tradición oral no acuden a academicismos ya

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 3 de 3</b>	

sea para describir su interpretación o en el ejercicio pedagógico. El uso de términos populares y coloquiales para describir comportamientos técnicos, expresivos o melódicos es válido en cuanto hacen parte de un contexto cultural que envuelve a las músicas populares.

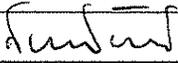
Los aspectos hasta ahora mencionados hacen parte de elementos que lograron identificar la noción de modelo aplicada al entendimiento de la música de gaitas. Ahora bien, los modelos de análisis de las músicas populares soportados por Lambuley y Arom, sirvieron como utilísima referencia para dar pie a una propuesta sólida de abordaje de dichas músicas desde el encuentro y convergencia de elementos como lo rítmico, melódico, técnico, tímbrico, expresivo, etc.

Por otra parte, en el ejercicio de transcripción de las obras fue evidente el proceso de agudización y adaptación del oído del investigador al timbre de la gaita, ya que con el tiempo la tarea de aislar dicho instrumento de la gaita macho fue tornándose cada vez más natural en relación a las primeras audiciones. Con esto, la habilidad para encontrar articulaciones y mecanismos fue mejorando notablemente. De igual forma, en un comienzo la traducción generó ciertas dificultades a la hora de ajustar el posicionamiento de los dedos en el diapasón de la guitarra eléctrica. Dicho problema se debió a la radicalmente distintiva naturaleza misma de interpretación de cada instrumento. Por fortuna, a través de la aplicación de diversas técnicas que posee la guitarra, estos obstáculos fueron superados. Con ello, los "licks" presentados al final del documento dieron cuenta de la apropiación del lenguaje de la gaita hembra, gracias al detallado análisis de su interpretación en el aire de gaita, a través de la propuesta de traducción en la guitarra eléctrica.

Luego de todo el trabajo analítico, de sistematización y de traducción a la guitarra eléctrica desde la gaita hembra, se propone plantear posteriormente una investigación similar que dé cuenta del papel de la gaita macho como instrumento complementario a su discurso melódico en la música de gaitas. Así pues, sentadas las bases analíticas en la gaita hembra, en lo tímbrico y lo ritmo-melódico, el abordaje, traducción y aplicación de la gaita macho desencadena en la idea de incluir una segunda guitarra eléctrica que complemente la investigación actual.

Así mismo, este documento también deja preparados los cimientos para su aplicación práctica en contextos pedagógicos tales como cursos o talleres de improvisación en los que, intérpretes de la guitarra eléctrica, encuentren caminos en la búsqueda de sonoridades como las que ofrece la gaita hembra. Allí, una intervención que delimite cronotopos, población y metodología, quizá en un ámbito más de corte experimental, sería el camino más apropiado para confrontar los resultados obtenidos en este documento con los resultantes de dicha intervención. De esta manera, se lograría aprovechar al máximo el esfuerzo analítico consignado en esta investigación.

Es innegable el inmenso valor cultural que rodea a la música de gaitas, no solo en la dimensión sonora sino también en lo mítico, ancestral e incluso espiritual. Si bien la traducción propuesta solo logra abarcar el aspecto musical como tal, se consigue también reconocer la importancia de los demás ejes culturales al intervenir, desde el respeto y desafiando los purismos, una música perteneciente a nuestro territorio con un instrumento que reconfigura el formato tradicional y que se empeña, desde la labor interpretativa del investigador, a aprender de las costumbres y creencias que acompañan a estas músicas para finalmente entender y mostrar que no son menos importante que las originadas fuera del país.

<b>Elaborado por:</b>	Fabian Camilo Valbuena Romero
<b>Revisado por:</b>	Victoriano Valencia Rincón 

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	27	11	2017
--	----	----	------

## “DEL GRITO AL PICK” APLICACIÓN DE CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA GAITA HEMBRA, EN EL AIRE DE GAITA, AL LENGUAJE DE LA GUITARRA ELECTRICA.

### RESUMEN

Este documento pretende lograr un acercamiento a la música de gaitas desde la interpretación e intervención de la guitarra eléctrica que, en un ejercicio de “traducción” del lenguaje de la gaita hembra (aunque ésta indefectiblemente viene siempre acompañada de la gaita macho debido a una cuestión de completitud, no solo en lo sonoro sino en la misma cosmovisión de su música, se optó por separar la gaita hembra de la macho para profundizar en el discurso interpretativo de la primera, que resulta mucho más rico, ritmo-melódicamente hablando), apropia elementos ritmo-melódicos y tímbricos de ella para aplicarlos en su práctica de improvisación. Para desarrollar dicha pretensión se encuentran aquí registrados una serie de capítulos que embarcan al lector en un viaje que, comienza en la indagación de orígenes y contextos, atraviesa comparaciones, análisis y, finalmente arriba en la traducción y aplicación de los datos obtenidos dando como resultado ciertas frases que condensan el modelo interpretativo de la gaita hembra en el aire de gaita. Esa noción de modelo es soportada por Simha Arom (2001), quien establece cómo a partir de la redundancia y la variación de elementos, se construyen códigos pertenecientes a un sistema que dota de identidad a las músicas tradicionales y a otras manifestaciones culturales. Así mismo, el soporte brindado por Néstor Lambuley (s.f.), quien expone que las creaciones populares, entre ellas, la música, tienen una estructura definida que se puede generalizar y contrastar con otros sistemas, refuerza de manera importante la naturaleza analítica de este trabajo.

## “FROM GRITO TO PICK” APPLICATION OF INTERPRETATIVE CHARACTERISTICS OF THE GAITA HEMBRA, IN THE GAITA TUNE, TO THE ELECTRIC GUITAR LANGUAGE.

### ABSTRACT

This document intends to achieve an approach to the gaitas music from electric guitar interpretation and intervention that, in a “translation” exercise of gaita hembra language (although this is invariably always accompanied by the gaita macho due to an issue of completeness, not only in the sound but also in the worldview of its music, it was decided to separate the gaita hembra from the gaita macho to deepen the interpretative discourse of the first, which is much richer, rhythm-melodically speaking), appropriates rhythm-melodic and timbral elements of her to apply them in the practice of improvisation of the electric guitar. To develop this claim are recorded here a series of chapters that embark the reader on a journey that begins in the investigation of origins and contexts, crosses comparisons, analysis and finally arrives in the translation and application of the data obtained resulting certain phrases that condense the interpretative model of the gaita hembra in the gaita tune. This notion of model is supported by Simha Arom (2001), who establishes how, from redundancy and variation of elements, codes belonging to a system that gives to the traditional music and other cultural manifestations identity, are constructed. Also, the support provided by Néstor Lambuley, who explains that popular creations, among them, music, have a defined structure that can be generalized and contrasted with other systems, reinforces in an important way the analytical nature of this work.

## Tabla de Contenido

1. Diseño de la investigación .....	10
1.1 Introducción.....	10
1.2 Problema de investigación.....	12
1.3 Pregunta de investigación.....	13
1.4 Objetivo general .....	13
1.5 Objetivos específicos.....	13
1.6 Justificación.....	14
1.7 Antecedentes .....	15
1.8 Metodología.....	16
2. Marco referencial.....	22
2.1 Gaita hembra .....	22
2.1.1 Definición.....	22
2.1.2 Orígenes .....	23
2.1.3 Contexto situado .....	25
2.1.4 Música de gaita. Sistemática y transformabilidad .....	26
2.1.5 Interpretes (exponentes).....	32
2.2 Guitarra eléctrica .....	36
2.2.1 Definición.....	37
2.2.2 Orígenes .....	37
2.2.3 Contexto en Colombia .....	38
2.2.4 Improvisación.....	38
2.3 Guitarra eléctrica y gaita hembra .....	40
2.3.1 Diferencias y similitudes.....	40
2.3.2 Intentos y relaciones.....	42

2.4	Modelización y traducción .....	42
2.4.1	La noción de modelo.....	42
2.4.2	Traducción: Experiencia y experimentación.....	43
3.	La música.....	45
3.1	Piezas y criterios de selección .....	45
3.2	Análisis y modelización .....	46
3.3	Transcripciones .....	46
3.3.1	Forma melódica. Segmentos, repetición, variación y sentido expresivo. ....	47
3.3.2	Lo técnico y tímbrico .....	60
3.3.3	Factores extramusicales. ....	64
4.	Traducción y aplicación.....	66
4.1	Técnicas en la guitarra.....	67
4.2	Efectos .....	71
4.3	Retos y limitaciones .....	72
4.4	Modelos/frases para improvisación.....	73
5.	Conclusiones.....	77
6.	Bibliografía .....	79
7.	Anexos .....	83

## 1. Diseño de la investigación

### 1.1 Introducción

La música es una de las tantas manifestaciones que definen culturas, sean estas delimitadas por país, región, departamento o sea cual fuere su demarcación geográfica. En el caso del Caribe colombiano, el canto de las gaitas ha configurado un imaginario de identidad, que se inserta más allá de lo comportamental, social y hasta lingüístico, para trascender en lo interpretativo musical. Quizá la gaita es uno de los instrumentos autóctonos más representativos del país. “La gaita era la que mandaba la parada, de aquí se desprende la importancia que tiene el instrumento gaita en todo el contexto musical colombiano” (Sinic, s.f.). Su sonido evoca ritos y parrandas al son de cumbias, porros, merengues y gaitas (como aire).

De esta manera, una de las formas de apropiación de la identidad colombiana a través de uno de los instrumentos más nativos del país, se ve permeada por tendencias de globalización como fusiones y reconfiguraciones de formatos. Allí, la guitarra eléctrica se instala como mediador entre lo tradicional y lo moderno, con el fin de establecer un vínculo entre los sonidos que la gaita ofrece y los que brindan instrumentos contemporáneos como la guitarra eléctrica en el ejercicio improvisativo y de composición.

Este documento pretende lograr un acercamiento a la música de gaitas desde la interpretación e intervención de la guitarra eléctrica que, en un ejercicio de “traducción” del lenguaje de la gaita hembra (aunque ésta indefectiblemente viene siempre acompañada de la gaita macho debido a una cuestión de completitud, no solo en lo sonoro sino en la misma cosmovisión de su música, se optó por separar la gaita hembra de la macho para profundizar en el discurso interpretativo de la primera, que resulta mucho más rico, ritmo-melódicamente hablando), apropia elementos ritmo-melódicos y tímbricos de ella para aplicarlos en su práctica de improvisación. Para desarrollar dicha pretensión se encuentran aquí registrados una serie de capítulos que embarcan al lector en un viaje que, comienza en la indagación de orígenes y contextos, atraviesa comparaciones, análisis y, finalmente arriba en la traducción y aplicación de los datos obtenidos dando como resultado ciertas frases que condensan el modelo interpretativo de la gaita hembra en el aire de gaita. Esa noción de modelo es soportada por Simha Arom (2001), quien establece cómo

a partir de la redundancia y la variación de elementos, se construyen códigos pertenecientes a un sistema que dota de identidad a las músicas tradicionales y a otras manifestaciones culturales. Así mismo, el soporte brindado por Néstor Lambuley (s.f.), quien expone que las creaciones populares, entre ellas, la música, tienen una estructura definida que se puede generalizar y contrastar con otros sistemas, refuerza de manera importante la naturaleza analítica de este trabajo.

En un primer capítulo, el marco referencial, se incluyen nociones que dan cuenta de los orígenes de la música de gaitas y del rol de la gaita hembra en dicha música. También se mencionan allí algunos intérpretes que exponen la gaita desde cada escuela (municipio o ubicación geográfica). Análogamente, se hace un breve recorrido por los orígenes, intérpretes, contexto local, entre otros aspectos, de la guitarra eléctrica para que, a la postre, se establezcan comparaciones y relaciones entre los dos instrumentos que intervienen en esta propuesta.

En seguida, se describe el proceso de análisis musical que soporta la investigación. Allí se ve reflejada, a través de la descripción de la muestra, del proceso de transcripción y del análisis, la materia prima que sustenta la modelización del lenguaje interpretativo de la gaita hembra dentro del aire de gaita.

Para finalizar, en el último capítulo se abordan los aspectos técnicos propios de la guitarra eléctrica escogidos para aplicar la traducción de lenguajes. También se incluyen propuestas para simular el sonido de la gaita a través de pedales de efectos. Por otra parte, allí se encuentran además los retos y limitaciones que se hallaron luego de aplicada la traducción. Ultimando, se propone una serie de frases (ya aplicado el lenguaje guitarrístico) que, producto de las transcripciones, análisis y traducción, reúnen los elementos descubiertos en la investigación.

De igual forma es válido mencionar que la perspectiva educativa en este trabajo se hace presente al abrir la puerta a la apropiación de un nuevo lenguaje interpretativo en la guitarra eléctrica, soportado en el análisis de la interpretación gaitera. Aunque no es el propósito de este trabajo, el resultado permite la aplicación en talleres o clases de improvisación en donde, como ejercicio para adquirir nuevas habilidades improvisadoras, se da espacio a la permeabilidad del lenguaje convencional del instrumento para así fomentar reconfiguraciones en él e incentivar la búsqueda de sonoridades distintas.

## 1.2 Problema de investigación

La necesidad de plantear esta investigación se presenta en el interés personal del intérprete-investigador, quien busca acercarse a las músicas de la región caribe y en general al folclor colombiano. Su desconocimiento ante la música de gaitas resulta para él un reto que considera necesario superar para complementarse en su formación como pedagogo musical. Como afirma Carlos Miñana, “Los procesos de superespecialización que ha abocado la música occidental, en especial la académica, han hecho que desde el primer momento los futuros músicos se centren en un instrumento y en un tipo de música, descuidando su formación integral” (Miñana, 1988, p. 81). Si se aplica la afirmación anterior expandiéndola a la propuesta de este trabajo, surgen interrogantes que pueden expresarse como: ¿Qué pasa si además de incluir la guitarra eléctrica en el formato tradicional de gaitas, ésta es capaz de simular un instrumento como la gaita hembra?

Así pues, se presume hallar el cómo desde el cual el intérprete-investigador se sienta cómodo abordando estas músicas desconocidas para él, sin abandonar su práctica instrumental en la guitarra eléctrica. Este acercamiento a su vez apunta hacia la integralidad de la formación académica con el fin de marcar una pauta generadora de herramientas que sirven para enriquecer su experiencia pedagógica, investigativa e interpretativa tal y como se lo plantea Miñana (1988, p.82):

*“como músico, como instrumentista, como cantante, como solfeísta... ¿he sido formado realmente para ‘la’ música o ‘la’ técnica de un instrumento o más bien lo que soy capaz de manejar integralmente y con facilidad es ‘un’ sistema musical concreto y ‘una’ técnica instrumental o vocal específica?”*

Además, es evidente que, en músicas más exploradas como el jazz, se han sistematizado diferentes metodologías y tratados, por ejemplo, de improvisación, que han contribuido a la consolidación de estrategias pedagógicas para el desarrollo de habilidades musicales dentro de estos géneros. Aunque en este punto es pertinente valorar el trabajo de grandes maestros, como Frank Gambale, Kent Biswel, Joe Satriani, BB King, y para no ir muy lejos, Ernesto “Teto” Ocampo, en la búsqueda de lenguajes propios para la guitarra eléctrica en la improvisación, el abordaje de la gaita hembra, desde la apropiación de su discurso melódico, no se ha desarrollado

con la rigurosidad que este trabajo plantea en el ejercicio analítico y posteriormente de traducción hacia la guitarra eléctrica.

Indudablemente dichas problemáticas invitan al investigador-intérprete a hallar una articulación que vincule la tradición de un instrumento como la gaita hembra, con uno que responda a sonoridades más versátiles, técnicamente hablando, como es el caso de la guitarra eléctrica. Esto supondría un enriquecimiento en el lenguaje de ésta última, ampliando las posibilidades del instrumento en varios ejes de su interpretación, hecho que finalmente conllevaría a la transformación del mismo y de las música que lo acobijan.

### **1.3 Pregunta de investigación**

¿Qué características interpretativas de la gaita hembra tocadas en el aire de Gaita, pueden traducirse a la guitarra eléctrica?

### **1.4 Objetivo general**

Aplicar al lenguaje de la improvisación en la guitarra eléctrica, un ejercicio de traducción/adaptación producto de la sistematización de algunas características interpretativas de la gaita hembra en el aire de Gaita.

### **1.5 Objetivos específicos**

- Transcribir improvisaciones de la gaita hembra del repertorio tradicional del instrumento.
- Analizar melódica y rítmicamente las intervenciones de la gaita hembra.
- Proponer técnicas de la guitarra eléctrica que simulen el timbre y la articulación de la gaita hembra como elemento “traductor” de un instrumento a otro. Presentar algunos *licks* o pequeñas frases para la guitarra aplicando el lenguaje interpretativo de la gaita.
- Resaltar aquellos factores no técnicos inmersos en la interpretación de la gaita, tales como aspectos culturales, míticos, religiosos, ancestrales, etcétera.

## 1.6 Justificación

Más allá de lograr una caracterización de los aspectos sociales, culturales, espirituales, etcétera, que pueden influir en la interpretación de la gaita hembra, este trabajo se realiza con el fin de obtener una resignificación en la interpretación de la guitarra eléctrica desde las mismas posibilidades/limitaciones del instrumento, a partir de la exploración y relación con el lenguaje de la gaita hembra. También se pretende reconocer una pequeña parte de la tradición musical colombiana con el fin de realizar posteriores estudios y producciones textuales de orden etnomusicológico. A su vez, este trabajo encuentra un porqué al ofrecer una referencia para otros músicos y educadores interesados en este y otros contextos de práctica. Aquí el interés, más que construir un estado del arte producto de las relaciones de intersección entre la guitarra eléctrica y la música de gaitas, lo que se pretende es lograr una apropiación de un lenguaje nuevo, a través de la traducción y aplicación con el fin de enriquecer la práctica instrumental del investigador.

Tal y como Arom lo propuso en su investigación acerca de las músicas centroafricanas, aquí se hace necesario identificar los modelos presentes en la música de gaitas para que, a través del detallado análisis presentado aquí, en el que se busca encontrar redundancias y variaciones que expliquen el funcionamiento del discurso melódico de la gaita y su fenómeno tímbrico, se entienda su papel interpretativo y sea traducible a la guitarra eléctrica en una negociación entre tradiciones técnicas y de saberes (Arom, 2001).

Además, este trabajo marca una pauta para la inclusión de la guitarra eléctrica en formatos tradicionales donde la gaita hembra protagoniza las melodías, contribuyendo así al enriquecimiento tímbrico de las propuestas de la música fusión y del instrumento mismo a través de la evocación del sonido (timbre e interpretación) de la gaita hembra. Claro ejemplo de estas fusiones son “La mojarra eléctrica”, “Curupirá”, “Systema Solar”, “Puerto Candelaria”, entre otras bandas, que le apostaron a la resignificación de formatos y sonoridades partiendo desde lo tradicional (Noisey, 2015).

Así mismo, la justificación pedagógica radica en la propuesta que se incluye aquí al elaborar una serie de ejercicios y frases que, marcan un modelo de acercamiento a la enseñanza y aprendizaje de la guitarra eléctrica, la gaita, y con ello, de las mismas músicas tradicionales. Así

pues, en forma posterior a esta investigación, se busca hallar un cronotopo, población y metodología para hallar una aplicación práctica que dé cuenta de la confrontación de resultados.

### 1.7 Antecedentes

Camilo Torres Fonseca y Luis Carlos Bejarano (2010), se preocuparon también por construir un vínculo entre la gaita y la guitarra eléctrica, pero ellos optaron por contextualizarlo en un entorno jazzístico aplicando conceptos como la rearmonización en su monografía *Implementación en la guitarra eléctrica de la forma rítmica melódica utilizada en la gaita en un contexto jazzístico*. Este referente tiene utilidad en esta monografía, en el análisis que se ha hecho de la notación y que se propone en algunas composiciones, donde se ven reflejadas algunas facilidades/limitaciones de la guitarra eléctrica con respecto al lenguaje de la gaita.

Por otra parte, Leonor Convers y Juan Sebastián Ochoa (2007), elaboraron un material para abordar el estudio de las gaitas de San Jacinto, Bolívar en su libro *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar*. Este libro muestra un aporte evidente en el factor técnico que se pretende plasmar en este trabajo, al mostrar de manera explícita los pasos metodológicos del aprendizaje de la música de gaitas en San Jacinto, Bolívar.

Así mismo, Cesar Ceballos (2013), propuso a través de su tesis *Guitarra eléctrica en la música latinoamericana*, un acercamiento a las músicas del territorio mencionado a través de la interpretación de la guitarra eléctrica. Allí Ceballos evidencia las habilidades que se obtienen en el aprendizaje de las músicas latinoamericanas, luego de la extracción de algunos de sus elementos técnicos para su correcta apropiación en pro de enriquecer el lenguaje e interpretación de la guitarra eléctrica.

Qué mejor antecedente que el dejado por el legendario guitarrista colombiano Gabriel Rondón, quien, a lo largo de su carrera llena de versatilidad, expresada en la interpretación, composición y dirección en diferentes géneros de la música latinoamericana, logra sentar un precedente para la guitarra eléctrica en el contexto musical del país y del continente. Rondón permitió el desarrollo de la incursión del jazz en la mayoría de estilos de la música colombiana a través de su guitarra. (Grijalba, 2011)

Giovanny Nieto (2013), aporta también con *Análisis de los patrones de improvisación melódica basados en la propuesta musical de la interpretación del porro de Ramón Benítez como*

*contribución a la formación musical*, una serie de análisis plasmados en una cartilla, en la que se muestran patrones rítmico-melódicos representativos del discurso interpretativo del maestro Ramón Benítez, seguidos de algunos ejercicios propuestos que invitan al lector a generar su propio discurso con el fin de improvisar en algunos ritmos de la región caribe colombiana.

Es innegable también, el gran aporte que desde la música pop/rock fusión desarrollada en Colombia, se ha hecho a la música de gaitas: bandas como “Bloque de búsqueda” proponen una convivencia entre guitarra eléctrica y gaita hembra, logrando una mezcla interesante entre las raíces de la música colombiana y la demanda de la industria musical. Así mismo, “La provincia”, banda que acompañó a Carlos Vives en su propuesta rock-folclor y que contó con la importantísima participación y legado de Ernesto “Teto” Ocampo en la guitarra eléctrica, dio pie para que decenas de bandas tomaran su influencia de integrar la gaita al contexto rock. Aunque este trabajo pretende hacer lo contrario, (llevar la guitarra eléctrica al contexto de la música de gaitas) resulta ser un referente de gran importancia (Artuz, 2017).

Por otra parte, agrupaciones como Curupirá, Puerto Candelaria y Sidestepper, entre otras, son ejemplos clave de cómo la música tradicional, expuesta a través de una perspectiva “moderna”, ha tomado cierto auge desde hace algunos años, respondiendo a la intención de mostrar parte de la historia musical del país en otros territorios. (Gualdrón, 2016).

## **1.8 Metodología**

Aunque esta investigación comprende el ámbito artístico/humanista, no podemos ratificar que es puramente de tipo cualitativa. Como afirma Hugo Cerda, las fronteras que delimitan los tipos de investigación no son claramente identificables. “En el ámbito filosófico y epistemológico, la cantidad y la calidad son dos categorías inseparables, y en general, ellas reflejan importantes aspectos de la realidad objetiva” (Cerda, 1993, p46). Es por ello que, aunque esta investigación parte desde lo cualitativo, entendiéndolo como un tipo de investigación que usa criterios como la credibilidad, transferibilidad y confirmabilidad para hacer creíbles y confiables los resultados de un estudio, se ha optado por establecer la tipología mixta, ya que aquí se presentan algunas enumeraciones y variables en el producto de los análisis musicales. La afirmación anterior la soporta Cerda de la siguiente manera: “A cada objeto cualitativamente específico, le son inherentes determinadas características cuantitativas, variables y móviles [...] De hecho, ninguna

de las dos puede prescindir de la otra, ya que de lo contrario la realidad se reproducirá o se reflejará muy parcialmente en el pensamiento humano y el acto de conocer se desvirtuaría” (Cerda, 1993, p.49).

La forma en que la investigación mixta se ve reflejada en este trabajo claramente se manifiesta en los resultados cualitativos de orden musical que se presentan posterior a los análisis de las transcripciones, entrevistas, etcétera. Por otra parte, más allá de la acción de enlistar dichos resultados y de expresar los elementos encontrados en la interpretación gaitera en forma numérica (ya sea para describir intervalos melódicos o algunas “fórmulas” ritmo-melódicas), lo cuantitativo tiene mayor evidencia a la hora de mostrar las redundancias en los elementos del sistema interpretativo analizado, allí se detalla la cantidad de repeticiones encontradas con el fin de proponerlas como modelo de interpretación gaitera.

Para el caso del paradigma de investigación, entendido como puente entre lo teórico y lo operacional, “una concepción del objeto de estudio de una ciencia, de los problemas para estudiar, de la naturaleza de sus métodos y de la forma de explicar, interpretar o comprender -según el caso- los resultados de la investigación realizada” (Briones, 1998, citado en Cerda, 1993, p.27), se ha optado por el cualitativo-interpretativo. Este paradigma se caracteriza por la aplicación de las técnicas de descripción, clasificación y explicación, que en este trabajo resulta ser la etapa de análisis música. Estas técnicas, apoyadas en la fenomenología, buscan comprender e interpretar la realidad a través de la relación dependiente sujeto-objeto de estudio (Koetting, 1984, citado en Ballina, s.f., p.11).

Este trabajo está soportado por la investigación artística, donde la relación inseparable sujeto-objeto propuesta por el paradigma cualitativo-interpretativo es imprescindible, tal y como lo afirma Daza: “En las ciencias y las humanidades el objeto de estudio está alejado o fuera del sujeto, y este alejamiento es necesario para poder comprenderlo, pero en la creación artística, parte de la materia prima para la creación, viene del sujeto que crea y este es un importante aporte, aquí son inseparables sujeto y objeto de investigación-creación, son dos en uno” (Daza, 2009, p.4-5). El sujeto propuesto para esta investigación resulta ser el mismo investigador, quien, como intérprete de la guitarra eléctrica, modifica, adapta y transforma sus hábitos interpretativos y estilísticos después de relacionarse con la práctica discursiva de la gaita hembra (objeto). Esta vital relación se cimienta como materia prima para la investigación artística, enfocada en este caso, en las nuevas formas de interpretación musical de la guitarra eléctrica.

Para hablar del enfoque de este trabajo, resulta complejo etiquetarlo dentro de alguna categoría preestablecida, ya que, por un lado, cuenta con una mirada descriptiva fundamentada en la investigación para las artes: lo descriptivo procura “representar, reproducir o figurar a personas, animales o cosas por medio del lenguaje, de tal manera que al leer o escuchar el lenguaje, se evoque la cosa representada, reproducida o figurada” (Cerde, 1993, p.71). Por otra parte, este trabajo puede entenderse bajo la mirada de la investigación para las artes que, según Rubén López-Cano (2014), se entiende como una herramienta que genera conocimiento en el ámbito musical, ya sea dirigida a la creación (composición), interpretación o a lo pedagógico. Así mismo, no puede negarse el tinte que goza este trabajo de la naturaleza propia de la investigación-acción, ya que aquí, entre otras cosas, se examinan algunas formas interpretativas instrumentales con el fin de mejorar, ampliar e innovar la práctica interpretativa del investigador. Éste último se ve involucrado subjetivamente en la situación investigada ya que además de esperar un cambio en sí mismo, busca las evidencias de ese cambio y las influencias que lo provocan (Caín, 2013, p.58,60). De esta manera, en esta mezcla de enfoques propuestos se incluyen nociones teórico-prácticas como, por ejemplo, sistemas de composición o de análisis (lo conceptual), el perfeccionamiento de técnicas instrumentales tradicionales y estrategias de estudio (lo técnico), y el perfeccionamiento de instrumentos musicales, software de creación/interpretación, gestión musical de archivos y colecciones, y recursos multimedia, entre otros (lo instrumental). Todo esto con el fin de lograr un resultado sonoro que evidencie la naturaleza de esta investigación.

Específicamente este trabajo intenta describir los aspectos más característicos, distintivos y particulares de la interpretación musical de la gaita hembra, concretamente cuando ocurre en el aire de gaita (para delimitar la selección de elementos a describir y a traducir), con el fin de clasificarlos, analizarlos, sistematizarlos y posteriormente traducirlos a las posibilidades que ofrece el lenguaje interpretativo de la guitarra eléctrica. Para ello se establecen bases conceptuales y referenciales que detallan ¿Qué es?, ¿Cómo es?, ¿En qué lugar?, ¿Cómo suena?, entre otras preguntas, en las que acontece el fenómeno interpretativo de la gaita hembra, apuntando siempre a la construcción del resultado que será evidenciado en sonidos, que en últimas, es lo que pretende esta y cualquier investigación musical.

Para lograr lo mencionado anteriormente y evocándolo como un método de investigación, en este trabajo se utilizan características del análisis musical que bien soportan Lambuley (s.f.) y Arom (2001) para su aplicación en músicas populares. El análisis musical usa herramientas del

lenguaje sonoro y se apoya en sistemas estandarizados como la notación. De esta manera se construye una vía común, entendible, sistemática y transferible de comunicación de la información. Aunque resulta complejo encasillar herméticamente a cualquier música popular, Néstor Lambuley (s.f.) afirma que esta metodología de análisis, que no pretende ser una fórmula sino más bien una herramienta de comprensión, da entrada a la investigación y sistematización de músicas que se consideraban inabordables desde una perspectiva rigurosa en su nivel cultural. Así pues, se crea un nuevo lenguaje y discurso en la dimensión musical desde lo local o regional argumentando que las formas de conocimiento y creación populares tienen una estructura lógica y principios generalizables que se pueden contrastar a otros sistemas.

Llegando al punto más específico, metodológicamente hablando, se han escogido como instrumentos de recolección de información, los siguientes:

**Revisión documental/bibliográfica/referencial:** “Se utiliza preliminarmente en el proceso de elaboración del marco teórico y conceptual de la investigación, ya que por medio de ella se logran reunir los más importantes estudios, investigaciones, datos e información sobre el problema formulado.” (Cerde, 1993, p.330). Como fuente de información secundaria se han indagado documentos que abordan la historia, pedagogía, antecedentes, intentos de relaciones, contextos, etcétera, que envuelven tanto a la gaita hembra como a la guitarra eléctrica, con el fin de construir un marco referencial sólido que dé fundamento a la propuesta de traducción interpretativa que se presenta en este trabajo.

**Revisión multimedia:** Incluye la revisión audiográfica y videográfica que soportan las transcripciones, los efectos de guitarra propuestos para la simulación tímbrica, algunos performances musicales, entre otros. Contiene material sonoro y gráfico que generalmente se encuentra en navegadores de Internet como Youtube, aplicaciones como Spotify, demás tiendas musicales, registros fonográficos, etcétera.

**Cibergrafía:** Comprende el material hallado en páginas de internet, revistas digitales, periódicos en línea, bibliotecas virtuales, buscadores, y en general a la información que se encuentra compartida en la red en forma de hipertextos. Este tipo de referencia se consigna en la bibliografía acompañada de la dirección URL.

**Transcripciones:** Entendidas como “herramientas que permiten trasladar una expresión musical de un código a otro, contribuyendo al entendimiento y reinterpretación de sus contenidos [...] se usan generalmente en la etnomusicología o musicología comparada para el estudio de las músicas de tradición oral”. Las transcripciones aquí se han usado posterior a la audición de obras, como fuente primaria de información para entender y describir los aspectos melódicos del canto de la gaita hembra, su comportamiento rítmico y las características tímbricas dentro del aire de Gaita.

**Análisis:** Como herramienta, y soportado en un software de edición musical como el “Finale”, el análisis busca encontrar modelos redundantes en lo interpretativo del discurso musical de la gaita, para que luego sean objeto de clasificación y comparación. Basados en las afirmaciones de Simha Arom (2001), se acudió a un análisis de las músicas populares sustentado en el cotejo del contenido de las frases que componen una obra. Dichas frases son objeto de comparaciones, dando como resultado repeticiones, variaciones y algunas pautas primitivas de improvisación que son tomadas como insumo para la construcción del modelo que identifica al discurso interpretativo de la gaita hembra dentro del aire de gaita. Estos modelos a su vez se instalan en la clasificación que hace Néstor Lambuley (s.f.) de los elementos de las músicas populares: lo ritmo-melódico, tímbrico, armónico, las relaciones textuales y de forma, entre otros, con el fin de que sean tomados (algunos de ellos) para traducirlos al contexto de la guitarra eléctrica.

**Traducción:** En una segunda etapa de investigación y posterior al ejercicio de sistematización de las características interpretativas de la gaita, se ha usado el conocimiento previo del investigador en materia de técnica, efectos y demás recursos de la interpretación de la guitarra eléctrica, para adaptar los aspectos de dicha sistematización al instrumento. Según las posibilidades del mismo, se podrían añadir o eliminar ciertos elementos en pro de la búsqueda del timbre, la digitación eficiente, entre otras búsquedas, respetando siempre lo ritmo-melódico.

**Entrevista(s):** Definida(s) como “una de las modalidades de la interrogación, o sea el acto de hacer preguntas a alguien con el propósito de obtener un tipo de información específica” (Cerde, 1993, p.258), que serán aplicadas a algunos gaiteros, y en lo posible a guitarristas eléctricos que han incursionado en la música de gaitas. En el caso de los gaiteros, la entrevista está enfocada a conocer la percepción técnica del instrumento con respecto a las articulaciones y

mecanismos inmersos en su interpretación. Para el caso de los guitarristas, la entrevista busca detallar los acercamientos e intentos que ha tenido la guitarra eléctrica con la música de gaitas. Una primera serie de preguntas de las entrevistas pretende extraer consejos de orden técnico para la traducción gaita-guitarra. Otro tipo de preguntas busca encontrar un factor importante que envuelve al fenómeno de la música de gaitas: reconocer la importancia de lo contextual, mítico, de transformación, e incluso espiritual, que circunda la interpretación de la gaita hembra.

## 2. Marco referencial

### 2.1 Gaita hembra



*Figura 1. Gaita hembra. Fabian Valbuena. Octubre de 2017*

#### 2.1.1 Definición

La gaita o “chuana”, como es conocida popularmente en las subregiones de la costa caribe colombiana, es un instrumento de aire construido artesanalmente, de origen Zenú y Kogui (poblaciones indígenas ubicadas en el litoral caribe y la sierra nevada de Santa Marta, respectivamente). Está hecho de una madera cilíndrica hueca (originalmente extraída de cardón, una especie de la familia del cactus), una cabeza hecha de cera de abejas fundida con carbón vegetal; y una “boquilla” que generalmente es la base de una pluma de pato o ganso aunque, con los avances en la industria y para evitar diezmar la población de las especies, se han adaptado

boquillas sintéticas en la construcción de la gaita, diferenciando levemente del timbre original del instrumento. La madera debe ser larga, de aproximadamente 80 centímetros de longitud (cuando es gaita larga, ya que también existe la gaita corta con 50 centímetros de longitud aproximadamente), con 5 orificios, aunque solo se tapan 4 usando las falanges medias y proximales, mas no con las yemas de los dedos. (Fernández, 2009, p. 30; Mojica, 2013, p. 52). Su uso corresponde a la ejecución melódica dentro de agrupaciones musicales en las que se interpretan cumbias, porros, gaitas (como ritmo), puyas, merengues (Estos ritmos son aclarados en el numeral 1.1.4). La gaita hembra resulta ser el instrumento líder o quien lleva el “canto” en las melodías de los temas populares de la música de gaita. Tradicionalmente, este instrumento se acompaña de la gaita macho que, complementa las melodías de la gaita hembra con dos o tres sonidos que brindan un sutil piso armónico, además de representar para la cosmovisión Kogui una noción de completitud al ejecutarse siempre en parejas (kuizi sigi y kuizi bunci respectivamente) (Fernández, 2009).

### 2.1.2 Orígenes

Según Luis Escobar (s.f.), citando a John Roberts (1978), el nombre gaita no tiene nada que ver con la gaita escocesa, sino que más bien los españoles la llamaron así debido al parecido con el instrumento de procedencia árabe Rhaita:

*“Dicho sea de paso, un oboe moro, llamado Rhaita se encuentra en España (donde se lo llama gaita) y en el África Occidental (los hausas lo llaman Alghaita). Esto nos aclara el por qué se le llaman gaitas a las nuestras macho y hembra. No hay dudas que se parezca el sonido al oboe más que a la gaita escocesa.”*

Por otra parte, se afirma que el nacimiento de la gaita se remonta al uso del caracol, que fue el primer instrumento musical de los Zenúes. Ellos, ubicados en lo que hoy se conoce como la región de Los Montes de María lo llamaron shua o chua, y fue utilizado originalmente para convocar a sus clanes a la guerra, la caza, el rito y la siembra. Se cree que solo tenían el privilegio de usar la chua, el Cacique y el Sacerdote.



Figura 2. Ubicación geográfica Montes de María. Recuperado de:

<http://www.evangelioaparatodos.com/elecciones/regiones/montes-de-maria/monte-de-maria.htm>

Más tarde, las primeras intervenciones manuales del hombre en la naturaleza, lo acercaron a moldear el barro y construir con él, ocarinas artesanales que simulaban el cantar de las aves. Pero el Zenú no solo usó estos componentes de origen natural, sino que además se conoce, que usaron huesos largos como el fémur o la tibia, de sus enemigos caídos, en los que hicieron orificios y empezaron a usarlo como instrumento musical (Huertas, 2009).

Así mismo, la práctica de los cultivos, producto del sedentarismo, también obligo al Zenú a experimentar, por ejemplo, el uso fundido de la cera de abejas con el carbón molido, y así dar paso a figuras moldeadas con este material. Entre ellas, se construye lo que sería más adelante, la cabeza de la gaita. Se cree que originalmente la forma de dicha cabeza se pensó estilísticamente para imitar la cabeza de un águila o borugo. Luego se adaptó el cálamo (la base de la pluma de ganso) a esta fundición, y para darle resonancia, se usó la madera de cardón, muy popular en la

región, como cuerpo, al que más tarde perforarían con sus elementos de ya avanzada orfebrería (Huertas, 2009).

### 2.1.3 Contexto situado



*Figura 3. Municipios Montes de María. Recuperado de:*

*<http://www.evangeliparatodos.com/elecciones/regiones/montes-de-maria/monte-de-maria.htm>*

La música de gaita tiene su raíz en la subregión del caribe colombiano conocida como los Montes de María, una zona geográficamente ubicada al noroeste del país. Este territorio comprende los departamentos de Sucre y Bolívar, y enmarca los municipios El Carmen de Bolívar, San Antonio de Palmito, Córdoba, San Onofre, Zambrano, Tolviejo, Chalán, María la Baja, Coloso, El Guamo, Morroa, San Juan Nepomuceno, Los Palmitos, San Jacinto y Ovejas, siendo estos dos últimos (sin excluir a los demás) los que más representan a la región de los Montes de María en cuanto a tradición gaitera se refiere (Mojica, 2013, p.33).

La región de Los Montes de María se caracteriza por ser un territorio agrícola y de ganadería, compuesto de montañas bajas, extensos valles y en general, por una riqueza de recursos naturales y de diversidad cultural debido a la variedad de ecosistemas encontrados allí, en los que resaltan sabanas, bosques, nacimiento de ríos, y mar (Caracola, s.f.).

En cuanto a los rasgos culturales de la región, en los Montes de María habitan grupos afrocolombianos, indígenas, blancos y el resultado de sus mestizajes. Esto da pie a que se celebren diversidad de festivales, encuentros de música y danzas, entre otras actividades folclóricas como

por ejemplo, el Festival Autóctono de San Jacinto, Bolívar, y el Festival Nacional de gaitas Francisco Llirene en Ovejas, Sucre. Cabe mencionar aquí, que existen otros festivales que exponen la música de gaitas como por ejemplo el Festival de la Cumbiamba en Cereté, Córdoba, aunque éste no se realiza dentro del marco geográfico de los Montes de María y además corresponde a la tradición y evolución de la gaita corta, que no es objeto de estudio en esta investigación.

También conviene mencionar que, hasta hace algunos años, los Montes de María fue una zona controlada por el conflicto armado, guerrillas y paramilitares, que a través de masacres y desplazamientos forzosos dominaron la región. Esta condición gestó en sus habitantes una conciencia colectiva alrededor del temor y la ilegalidad, pero también en torno a la autogestión en las condiciones de desarrollo y al florecimiento de organizaciones comunales que surgieron como resultado del abandono por parte del Estado (Caracola, s.f.).

Cabe resaltar que, en dicho territorio, habitualmente la música de gaita se ha venido transmitiendo en forma generacional, recurriendo al registro del pasado confiado a la memoria. De esta manera, la enseñanza/aprendizaje de estas músicas y de otras prácticas cotidianas como versos, cantares, conocimientos agrícolas, entre otros, usualmente son traídos a la actualidad gracias a la tradición oral (Mojica, 2013, p.46).

#### **2.1.4 Música de gaita. Sistemática y transformabilidad**

En una clasificación hecha por Fernández (2009, p.29-35), la música de gaita se interpreta tradicionalmente por un conjunto formado por los siguientes instrumentos:

1. Gaita hembra: Cumple la función de llevar la melodía. Usualmente es el director del grupo quien ejecuta este instrumento debido a su conocimiento en la música de gaita.
2. Gaita macho y maracón: Instrumentos tocados en simultáneo por el mismo intérprete, quien recibe el nombre de “machero”. La gaita macho cumple la función de complementar con pocas notas (una o dos) la melodía de la gaita hembra en un oficio casi armonizador; y el maracón marca el contratiempo, logrando ligeras variaciones e improvisaciones a lo largo de las canciones.



*Figuras 4 y 5. Gaita macho (izquierda) y maracón (derecha). Fabian Valbuena. Octubre y Noviembre de 2017.*

3. Alegre: Membranófono de origen africano que, básicamente tiene la función de improvisar con repiques durante su interpretación en la música de gaitas. Es considerado el instrumento “hembra” de los tambores, por ende, gaita hembra y alegre son los instrumentos más importantes dentro de las agrupaciones tradicionales.



*Figura 6. Alegre. Fabian Valbuena. Noviembre de 2017*

4. Llamador: También membranófono de origen africano. El llamador cumple la función de llevar el contratiempo, sin excepción, durante toda su interpretación.



*Figura 7. Llamador. Fabian Valbuena. Noviembre de 2017*

5. Tambora: Lleva un ritmo base con ligeras variaciones durante su interpretación. A diferencia del alegre y llamador, la tambora no se toca con las manos, en su lugar se usan dos palos que alternan tocando el cuerpo y el parche del instrumento. Su vinculación al formato es reciente.



*Figura 8. Tambora. Fabian Valbuena. Noviembre de 2017*

6. Cantante: Aunque para el aire o ritmo que nos compete en este trabajo (gaita) no hay una línea melódica cantada, aquí el cantante cumple la función de animar las canciones con frases célebres, refranes o dichos, “ay hombre’s”, o cualquier otro recurso del lenguaje popular, mientras los demás instrumentos siguen interpretando la canción.



*Figura 9. Juan “Chichita” Fernández. Recuperado de:*

*<http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/la-hamaca-grande-de-juan-%E2%80%98chuchita%E2%80%99-fernandez-10405>*

Aquí también resulta válido hablar de los aires o ritmos que son interpretados en la música de gaitas para entender, entre otras cosas, la sistematización de herramientas musicales que le brindan a este tipo de expresiones, una identidad. Para ello, se mencionan brevemente los siguientes ritmos referenciados en Fernández (2009, p. 114, 117,120) y Valencia (2004 p. 38-39):

1. Gaita: Es meramente instrumental, surge de la cumbia, y tiene la característica de evidenciar el virtuosismo del gaitero. Se escribe en compas partido (2/2) a un tempo aproximado de 100 pulsos por minuto. Como ejemplos podemos citar: “Eboliaco”, “Al son del loro” del maestro Manuel “Mañe” Mendoza, “La cayua”, “El llanto de Susana” de Sixto “Paito” Silgado, “El llanto del indio”, “Mi suspiro” de Antonio “Toño” García, entre otras obras.

2. Porro: Puede ser instrumentar y vocal. Se compone de estrofas métricamente iguales y de un coro que generalmente es cantado por los percusionistas. También se escribe en compas partido a un tempo aproximado de 93 pulsos por minuto. En este ritmo se pueden apreciar obras como: “Mi regreso” de Antonio García, “Rogelio”, “Morenita, yo soy tuyo” de Pedro Yepes, “Homenaje a Encarnación” de Sixto Silgado, “La morena vallenata” de Jesús María Sayas, entre otras.
3. Son corrido (Merengue o puya): En cuanto a estructura básicamente es igual al porro. La diferencia radica en el golpe base de la percusión y a la velocidad de interpretación, siendo el merengue mucho más rápido. Se escribe en compas partido a un tempo aproximado de 148 pulsos por minuto. Son ejemplos de este ritmo obras como: “La flor del melón”, “El faroto” de Sixto Silgado, “Sigan bailando” de Antonio García, “Compadre Juan” de Jesús María Sayas, “Viento suelto” de Juan Lara, solo por mencionar algunas.

Así mismo, es importante mencionar algunos contextos de práctica en los cuales la música de gaita tiene su desarrollo, relación con el territorio y con la cultura. De esta manera, en primera medida y de manera breve, nos encontramos con el Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene” que, respondido mediante entrevista realizada por Rodríguez (1999), a la Junta Directiva del festival, lo definen como:

*“...una entidad sin ánimo de lucro fundada en 1985 con el objetivo de rescatar la música de gaita, tiene Personería Jurídica número 608 del 8 de Julio de 1986 y en forma ininterrumpida ha realizado más de diez festivales, todos en el mes de Octubre...”*

Este festival se realiza en el municipio de Ovejas, Sucre, pueblo musical por tradición. El “Francisco Llirene” nace de la gestión de un grupo de intelectuales, educadores, profesionales, músicos, oriundos de dicho municipio (resulta complejo mencionar nombres debido a la poca información que existe sobre los gestores del festival), que se plantearon como objetivos rescatar, fomentar y promocionar, la ideología de la cultura popular a través de la música de gaita. Con ello se impulsó la fundación de escuelas que lograron adiestrar a niños y jóvenes en el manejo de los instrumentos que conforman la música de gaitas.



*Figura 10. Ubicación geográfica Ovejas, Sucre. Recuperado de:  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Ovejas>*

Para el festival se convocan diversos conjuntos musicales que, según su conformación, repertorio, entre otros aspectos, se emplazan en distintas categorías (por ejemplo, gaita corta o gaita larga, aires de porro o gaita, etcétera). Pero el “Francisco Llirene” no solo se restringe a la manifestación musical de la cultura de Ovejas, muestras pictóricas, artesanales, arqueológicas y conferencias sobre la cultura popular, también hacen parte de este festival que es mediatizado por radio, publicaciones, televisión, solo por mencionar algunas formas de difusión.

*“lo más digno de destacar como característico del festival de la Gaita es la participación popular, claro indicativo de la identidad del ovejero con su gaita, admira ver como los nativos, comenzando por los niños y jóvenes de gaita. Es impresionante el garbo, la elegancia y la maestría de las bellas ovejeras deslizándose al compás de su música ancestral.”*

(Escalante, 1993).

Pero este fenómeno gaitero ha sufrido ciertas transformaciones que lo han llevado a trascender fronteras geográficas fuera de los Montes de María. Por ejemplo, ciudades como Pereira, Bucaramanga, Medellín, por supuesto Bogotá, han acogido la música de gaitas como

propia, en un dialogo intercultural que le brinda alternativos escenarios de práctica, tanto así, que el movimiento gaitero en la capital es absurdamente amplio. Esto se debe a tres hechos que marcaron un hito en la música colombiana del caribe: el primero, la labor de los folcloristas Manuel y Delia Zapata Olivella al fundar una compañía que consiguió la exposición y difusión de las músicas y danzas afrocolombianas recorriendo gran parte de Europa, Asia y Centroamérica. Los conocidos “Gaiteros de San Jacinto” hicieron parte de esta compañía que los catapultaría al reconocimiento nacional e internacional. La acogida de los capitalinos fue tal que los integrantes de la agrupación decidieron mudarse a Bogotá debido a los compromisos para tocar en eventos culturales.

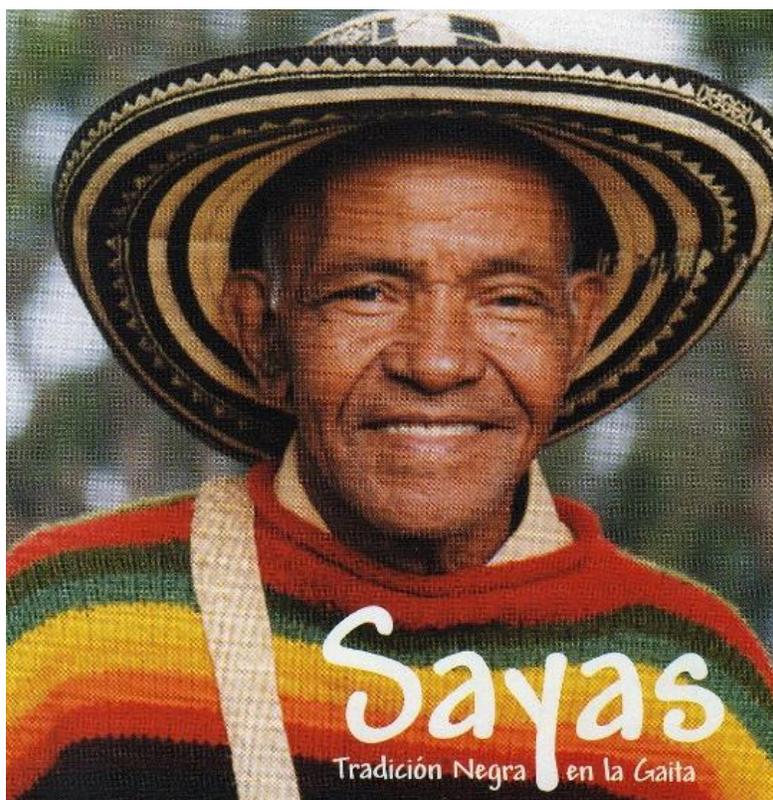
Un segundo hecho corresponde al éxito sin precedentes de la propuesta de Carlos Vives y La Provincia que, a mediados de los años 90, llevaron la gaita a formatos donde convergerían el rock y el vallenato. Fue desde entonces que este desconocido instrumento artesanal de origen indígena, se fue tornando masivo y empezó a reclamar su lugar como el más representativo de la identidad colombiana.

Cronológicamente paralelo a lo anterior y como tercer hecho, en Europa se empezó a escuchar “La candela viva”, álbum que Totó la Momposina lanzaría en Londres bajo la etiqueta de músicas del mundo. Su trabajo, que respetaba el formato instrumental regional y que contenía un mensaje de rescate de las músicas tradicionales, fue de tal éxito que, en Colombia, especialmente en Bogotá, comenzó a despertarse una curiosidad intrigante por este tipo de músicas, cautivando así a los capitalinos e incentivándolos a la creación de propuestas de fusión (Rojas, 2016).

### **2.1.5 Interpretes (exponentes)**

Como se mencionó en el capítulo anterior, existe ahora una gran diversidad de estilos a la hora de tocar la gaita, aquellos que permanecen fieles a la tradición y otros que se atrevieron a romper esquemas con las nuevas propuestas de fusión. Aquí se describirán, (aunque quisiéramos incluir a mas), solo unos pocos intérpretes de la gaita hembra, aquellos que encuentran diferencias ya sea por su escuela (lugar de origen), su estilo interpretativo o por algún aspecto característico y relevante para esta investigación.

1. Jesús María Sayas: También conocido como “Saya”, nace el 16 de enero de 1922 en el municipio de San Onofre, Sucre. Es maestro de maestros y uno de los más antiguos intérpretes o “tocador” como él se autodenomina. Es conocido por su interpretación agresiva al atacar las notas, aunque usualmente se enmarca dentro de un estilo “tranquilo, pasivo y descansado de las regiones de Tolú, Sucre y Sincelejo” (Fernández, 2009, p.45), caracterizado por la importancia que les da a las notas largas y al bajoneo, término usado para referirse al uso del registro grave de la gaita.



*Figura 11. Jesús María Sayas. Recuperado de:*

*<https://sonidosenraizados.bandcamp.com/album/sayas-tradicion-negra-en-la-gaita>*

2. Sixto Silgado: Conocido popularmente como “Paíto”, nace en el año de 1939 en María la Baja, Bolívar. Es un intérprete muy versátil ya que logra adecuar su estilo a distintos ritmos no convencionales en la gaita (vallenato, fandango) sin problema alguno. Es un claro exponente del estilo “negro”, que se caracteriza por notas picadas (staccati), fuerza y rapidez en el ataque de las mismas (Fernández, 2009, p. 46).



*Figura 12. Sixto “Paito” Silgado. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/tags-noticias/sixto-silgado-paito>*

3. Antonio García: Mejor conocido como “Toño”, nació en San Jacinto, Bolívar el 6 de enero de 1930. Es uno de los mayores representantes a nivel nacional e internacional en cuanto a interpretación gaitera se refiere. Hizo parte de los “gaiteros de San Jacinto”. Discípulo del “Mañe” Mendoza y maestro de Fredys Arrieta, Antonio García caracteriza el estilo indio a la hora de tocar gaita. Dicha interpretación se identifica por las notas largas y una melodía rica en trinos, suplidos, y una fluidez admirable del aire (Fernández, 2009, p.47).



*Figura 13. Antonio “Toño” García. Recuperado de: <http://travesiadegaitas.blogspot.com.co/2015/03/blog-post.html>*

4. Mayte Montero: Oriunda de Cartagena, Mayté se da a conocer como gaitera en el departamento de integración de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá) al arriesgarse a aprender a tocar dicho instrumento ante la falta de intérprete. Conocida por su participación en “La Provincia”, Totó la Momposina, “Bloque de búsqueda”, “Joe Arroyo”, entre otros, Mayte es un referente obligado de la gaita en los contextos de la música fusión. Su trabajo le ha brindado un gran reconocimiento en la música tradicional colombiana gracias a su versatilidad en la interpretación de la gaita. (Llanes, 2014).



*Figura 14. Mayté Montero. Recuperado de:*

*<http://www.eluniversal.com.co/suplementos/viernes/el-tesoro-escondido-de-mayte-montero-260663>*

5. Fredys Arrieta: Nació en San Juan Nepomuceno (Bolívar) donde siendo infante aprendió a tocar gaita al ver a su papá hacerlo. Más adelante perfeccionaría su interpretación de la gaita bajo las enseñanzas de Antonia García. Fredys conformó una de las generaciones de los “Gaiteros de San Jacinto”. Se dedica principalmente a la construcción de gaitas y a tocar en Bogotá, donde se radicó desde hace algunos años debido a la cantidad numerosa de compromisos con su grupo “Los bajeros de la montaña” (Motoa, 2015).



*Figura 15. Fredys Arrieta. Recuperado de: <http://travesiadegaitas.blogspot.com.co/2015/03/blog-post.html>*

## **2.2 Guitarra eléctrica**



*Figura 16. Guitarra eléctrica. Fabian Valbuena. Octubre de 2017*

### 2.2.1 Definición

La guitarra eléctrica es un instrumento derivado de la guitarra acústica. Consta de 6 cuerdas (estándar), aunque se pueden encontrar de 7,8 e incluso 9 (También se puede encontrar la guitarra tenor, que lleva 4 cuerdas). Entre las particularidades que diferencian la guitarra acústica de la eléctrica podemos encontrar que ésta última, consta de al menos un micrófono que amplifica la señal de la vibración producida al atacar las cuerdas, necesita de una amplificación para que sea aceptablemente audible ya que no posee una caja de resonancia y requiere de cuerdas metálicas para enviar la señal al (a los) micrófono(s). Esta configuración facilita el uso de, por ejemplo, armónicos naturales y artificiales, bendings, releases, entre otros recursos que si bien pueden usarse (con dificultad) en la guitarra acústica, en la eléctrica son mucho más perceptibles y ejecutables.

Hablando de la técnica, también se encuentran abismales diferencias de interpretación entre la guitarra eléctrica y acústica. Una de las más notorias es el uso del pick, plumilla o púa, una pieza que puede ser de pasta, madera o metálica, con la que se atacan las cuerdas en lugar de hacerlo con los dedos, como se acostumbra a tocar la guitarra acústica. Esto particularmente trae consigo algunas peculiaridades en la interpretación del instrumento que derivan en técnicas específicas como el fast picking, sweep picking, hybrid picking, entre otras.

Así mismo, al hablar de guitarra eléctrica inevitablemente es necesario hablar de efectos y/o pedales o procesadores de señal (incluidos amplificadores). Éstos son frecuentemente usados ya sea para conseguir un sonido en particular o para refinar la señal a gusto del intérprete. Los más comunes son distorsiones, overdrives, reverbs, delays, octavadores, boosters, ecualizadores, entre otros.

### 2.2.2 Orígenes

La guitarra eléctrica nace en EEUU a mediados de los años 30's a raíz de la necesidad de nivelar la intensidad de la guitarra con la de los demás instrumentos. "Paul Bigsby, músico e inventor independiente, fue el primero en hacer guitarras eléctricas modernas de cuerpo sólido en 1947 y Fender fue el primero en hacer fabricación en serie de guitarras españolas eléctricas de cuerpo sólido en 1948" (Ceballos, 2013, p.24).

Esta invención dio pie a nuevas exploraciones tímbricas en las 6 cuerdas (que para entonces ya eran metálicas y que incluso se usaban en la guitarra acústica). Algunos de los que más experimentaron fueron: Jimi Hendrix, Steve Ray Vaughan, Eric Clapton, Chuck Berry, James Burton, entre otros.

### **2.2.3 Contexto en Colombia**

Es posible que la guitarra eléctrica se haya dado a conocer en Colombia a través de grupos pioneros de rock/funk en el país como lo fueron The Flippers, Génesis, The Speakers, entre otros. Aunque la exploración del instrumento para entonces (fines de los 60's) resultó ser toda una novedad, no fue sino hasta 1974, cuando Gabriel Rondón empezó a aportar importantes desarrollos a través de la guitarra eléctrica, que este instrumento lograría trascendencia y un asentamiento real en la música colombiana. Rondón se encargó entonces de divulgar el jazz en el país, combinarlo con ritmos locales y crear toda una gama interpretativa de la guitarra eléctrica con los recursos sonoros que ofrecía el contexto colombiano y latinoamericano. Composiciones, grabaciones y demás trabajos interpretativos, le hicieron meritorio a numerosos galardones por su aporte a la música colombiana desde el jazz. Trabajó con artistas como Andrés Cepeda, Andrea Echeverry, Fruko, Joe Arroyo, Jimmy Salcedo, Armando Manzanero, entre otros grandes de la música latinoamericana (Grijalba, 2011; Jerry, 2013).

### **2.2.4 Improvisación**

La guitarra eléctrica es uno de los instrumentos que más se ha prestado para la improvisación musical. Lo anterior seguramente se debe a su participación en formatos jazz en los que, resulta clave manejar habilidades de este tipo. Así mismo, por tradición histórica, la guitarra eléctrica está propuesta para el acompañamiento, melodía e improvisación debido a que se trata de un instrumento armónico-melódico y que su afinación permite ejecuciones de manera más fluida en comparación a otros instrumentos. Para la música tradicional colombiana también intervienen en la improvisación numerosos instrumentos, en su mayoría de viento. Trompetas, bombardinos, clarinetes, saxofones, entre otros instrumentos, hacen galanteo de la libertad para crear frases en

un contexto armónico determinado. Pero, por otra parte, en estas músicas, la guitarra eléctrica (cuando hace parte del formato) está restringida al acompañamiento con acordes o arpeggios y se cohibe la posibilidad de improvisar quizá debido al imaginario de que la guitarra eléctrica solo toca rock y jazz.

En esta propuesta, cabe recordar que el fin último es obtener ciertas frases que permitan al intérprete de la guitarra eléctrica un acercamiento a la música de gaitas a través de la apropiación del discurso interpretativo de la gaita hembra. Para ello, las pautas tradicionales de improvisación en las que se mueve la guitarra eléctrica, dejan de lado los lenguajes del rock y el jazz, solo por mencionar algunos, para adentrarse en un ámbito donde las relaciones armonía-escala son bien particulares. Exponentes de la guitarra eléctrica como B.B. King, Frank Gambale, Alex Hutchings, Guthrie Govan, entre otros, han labrado un camino como intérpretes en el cual transversa una gran importancia del discurso improvisativo. A través de diferentes relaciones pentatónicas, de escalas (como la menor melódica, mayor armónica, etc.), de armonía modal, cromatismos y un sinnúmero de herramientas utilizadas en la música occidental, la guitarra eléctrica resulta dueña de un fuerte rol de improvisación construido para abordar músicas como el rock, jazz, fusión, funk, etc. Aquí, en la música de gaitas, *a priori* se evidencia una delimitación de dichas herramientas con el fin de hallar un foco de improvisación más cercano a los lenguajes de los ritmos donde la gaita hembra protagoniza las melodías. Es así como las relaciones melódicamente triádicas o acórdicas, de grados conjuntos, de modos mixolidio, jónico, dórico, y eólico; y las relaciones de armonía implícita donde es habitual encontrar interacciones entre I-V, I-IV-V, IVb-i, o de un solo acorde sobre dominante, han de preferirse en la ejecución de la guitarra eléctrica con el fin de lograr un discurso improvisativo propio de la música de gaitas. (En detalle abordado en el numeral 3.3.1)

Como referentes relativamente cercanos a los caminos de improvisación descritos anteriormente, cabe mencionar algunas propuestas en las que, en contextos de cumbia y ritmos afines, por ejemplo en Perú y la región paisa de Colombia (Caldas y Antioquia), se logra un protagonismo melódico por parte de la guitarra eléctrica. Así pues, agrupaciones como “Los destellos”, “Roots of chicha”, “Walter León y los ilusionistas”, “Afrosound”, “Los Mirlos”, “Diablos Rojos”, entre otros, llevan la guitarra eléctrica a un plano melódico contiguo a lo que expone el discurso de la gaita hembra en la música de gaitas.

## 2.3 Guitarra eléctrica y gaita hembra

### 2.3.1 Diferencias y similitudes



*Figura 17. Guitarra eléctrica, sombrero “vueltaio”, pañoleta roja y gaita hembra. Fabian Valbuena. Octubre de 2017.*

La gaita hembra y la guitarra eléctrica son instrumentos radicalmente distintos. El primero es aerófono, es decir, necesita de una columna de aire para que suene. La guitarra en cambio, es un instrumento de cuerda pulsada, en el que el aire, no juega un papel importante en la producción de sonido. Otra gran diferencia radica en que la gaita hembra (convencional) tiene la limitación de solo poder tocarse dentro de la escala diatónica, es decir, que no es posible hacer uso de cromatismos (aunque existen gaitas cromáticas que posibilitan los 12 sonidos, pero no es el objeto de esta investigación). Por otro lado, en la guitarra eléctrica existe la posibilidad de ser tocados los 12 sonidos de nuestro sistema musical occidental. Esto también nos lleva a encontrar diferencia en el rango de ambos instrumentos: la gaita hembra (afinada en do) tiene una extensión dividida en su rango que va del A (La)<sup>3</sup> hasta el E (Mi)<sup>4</sup>, y del A (La)<sup>4</sup> hasta el C (Do)<sup>6</sup>, mientras que la guitarra eléctrica (estándar) contempla desde el E (Mi)<sup>2</sup> hasta el E (Mi)<sup>6</sup>. Quizá el único factor común entre estos dos instrumentos es la posibilidad de tocar la misma nota en diferente posición, es

decir, en el caso de la guitarra, una misma nota podría ser tocada en distinta cuerda, y en el caso de la gaita, una misma nota podría ser tocada con una combinación distinta del tapado de orificios sumadas la presión y velocidad del aire. Lo anterior es conocido como suplido.

### Rango de la gaita hembra



### Rango de la guitarra eléctrica

(Nótese la octavación en la clave)



Por otra parte, en la entrevista realizada a Juan Carlos Pachón, se pudo encontrar otra relación entre estos dos instrumentos. Pachón afirma a la pregunta ¿en que se pueden parecer la guitarra eléctrica y la gaita? lo siguiente:

*“...en la versatilidad de timbres y de atmósferas que se pueden generar: tú con la guitarra eléctrica puedes usar pitos, usar tapping, muchas otras alternativas de técnicas con los dedos que generan cierta sonoridad y ciertos efectos. Lo mismo en la gaita, entonces se pueden generar ciertos efectos con diferentes soplos, utilizando otros huecos, un sinnúmero de elementos que también se pueden incorporar como a un ambiente musical”*

(Entrevista personal realizada por el investigador)

Otro aspecto común entre estos instrumentos, aunque menos relevante, puede ser su material de elaboración. A diferencia de una flauta travesa o una flauta dulce, provenientes de

elaborados procesos de manufacturación donde se incluyen resinas, plásticos, metales, etc., la gaita hembra y la guitarra eléctrica se elaboran a partir del trabajo con madera (aunque existen también flautas en este material).

### **2.3.2 Intentos y relaciones**

Una de las razones que motivaron la realización de este trabajo fue la inexistencia de una propuesta en la que la guitarra eléctrica simulara el sonido de la gaita. Por otro lado, numerosas y novedosas ideas han surgido al incluir la gaita en formatos con estilos jazz, pop, funk, rock, vallenato, entre otros, generando fusiones que son plausibles en un intento por rescatar la tradición e innovar simultáneamente. Claro ejemplo de lo anterior se evidencia al encontrar en la escena musical agrupaciones como “Bloque de Búsqueda”, “La provincia”, “Bozá”, “Curupirá”, solo por mencionar algunos.

Ahora bien, en el caso opuesto, la guitarra eléctrica también tiene su historial de incursión en el formato instrumental de música de gaitas. En “La candela viva”, por ejemplo, participa la guitarra eléctrica, con efectos de pedales, aunque su intervención se restringe al acompañamiento armónico. Del mismo modo “Paíto” también expone en uno de sus álbumes (“mejor que me mate Dios”) el tradicional formato de gaitas, con su respectiva percusión, sumados el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y la batería, aunque aquí la guitarra si hace algunos intermitentes aportes melódicos a las canciones.

## **2.4 Modelización y traducción**

### **2.4.1 La noción de modelo**

El profesor y musicólogo Néstor Lambuley en su preocupación por sumergir, incorporar, sentir, valorar y sobre todo compartir las músicas regionales, emprende, desde la musicología, una búsqueda de espacios investigativos que aporten a la producción artística del país. Lambuley propone entonces, una forma de análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas basadas en un modelo sistémico. Este modelo tiene funcionalidad evidenciada al dar entrada a músicas que antes se consideraban inabordables, así como también la de crear nuevos

lenguajes y discursos para la dimensión musical de las regiones. Para soportar lo anterior, Lambuley argumenta que las formas de conocimiento y creación populares, tienen una estructura lógica, principios generalizables que se contrastan a otros sistemas y la existencia de un constante proceso de cambio.

En el siguiente gráfico se muestra un mapa conceptual que explica como Lambuley propone el modelo sistémico para el análisis y tratamiento de las músicas populares colombianas y latinoamericanas.

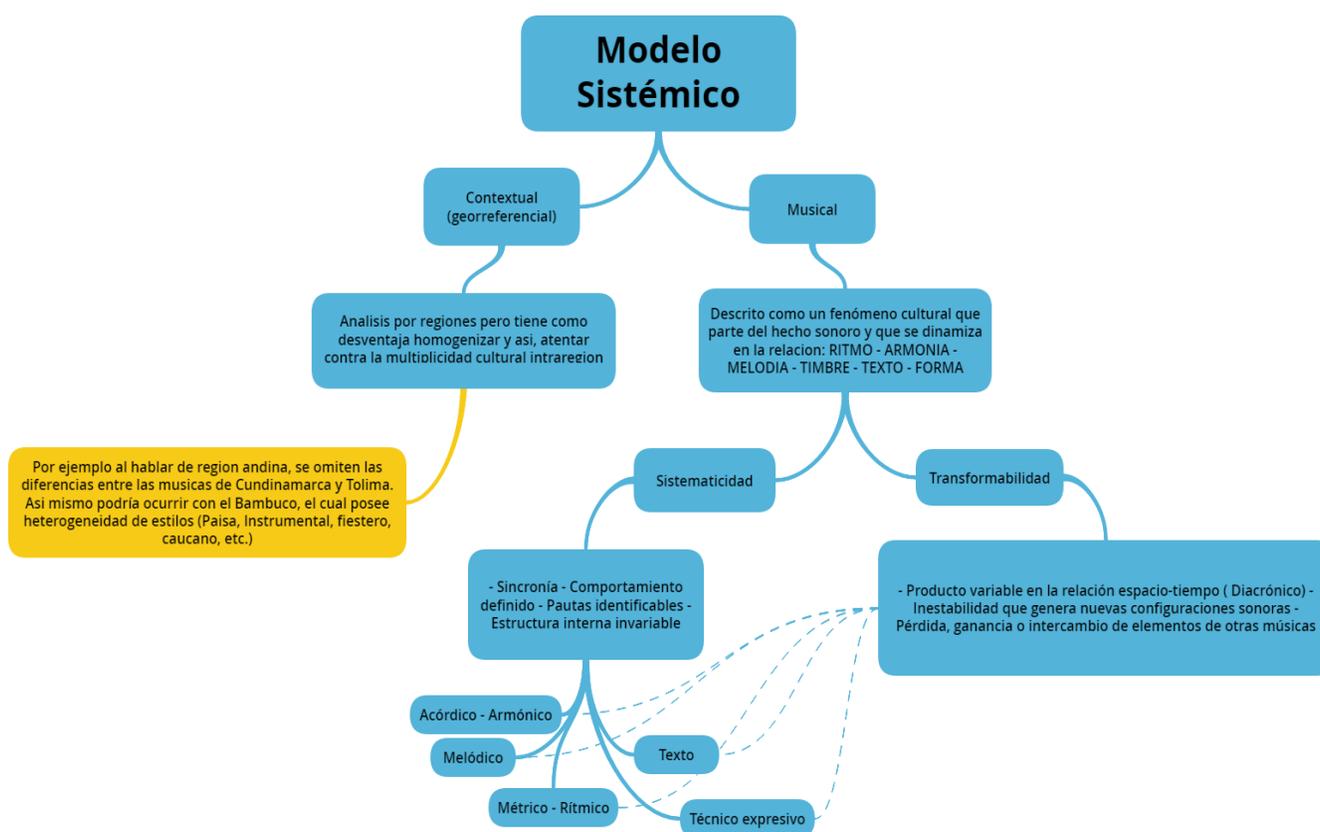


Figura 18. Mapa conceptual basado en “Análisis y sistematización de musicales populares colombianas” de Néstor Lambuley. Fabian Valbuena. Agosto de 2017

## 2.4.2 Traducción: Experiencia y experimentación

Las técnicas del investigador-intérprete, entendidas como conocimientos previos y recursos en la interpretación de la guitarra eléctrica, el uso de pedales o efectos, amplificadores y demás

artefactos que moldean el sonido del instrumento, fueron vitales para la exploración y consolidación de esta investigación propositiva.

Además, su contexto “chisguero” (la “chisga” en el argot coloquial de los músicos en Colombia hace referencia a una presentación musical paga. Usualmente es más usada en el contexto de las músicas tropicales del país) lo dotó de curiosidad por emular pasajes o frases melódicas propias de otros instrumentos, generalmente de viento, tales como, el saxofón, bombardino, caña de millo, acordeón, y por su puesto la gaita hembra. Esta última fue la que llamó su atención en mayor medida, debido al sentimiento de identidad colombiana que generaba en el imaginario del investigador-intérprete.

Aquí se propone entonces, una traducción que logre captar, de la manera más completa posible, los elementos que hacen de la gaita hembra un instrumento distintivo, ya sea por su timbre, mecanismos, articulación, etc. Ahora bien, comprendido el punto de llegada, surge la guitarra eléctrica como punto de partida. Dicho instrumento ha acompañado al investigador-interprete como medio para entender la música desde las aristas que se le atribuyen a este arte (teoría, historia, contemporaneidad, etc.).

### 3. La música

#### 3.1 Piezas y criterios de selección

Para tomar un referente musical en el cual se basaría todo el análisis armónico, ritmo-melódico, tímbrico, etc. de la interpretación de la gaita hembra, se optó por escoger tres piezas distintivas que correspondieran al aire de gaita. Esta selección se realizó con el fin de delimitar el objeto de estudio y enfocar la investigación hacia una perspectiva más específica dentro de la música de gaitas.

El porqué de la escogencia del aire de gaita tiene su justificación en que éste, resulta ser el estilo donde el virtuosismo del gaitero logra su máxima expresión. Al carecer de una voz cantada, el aire de gaita pone como protagonista al “hembrero”, dotándolo de libertad improvisadora para explorar y explotar todo el potencial de la gaita (Fernández, 2009).

Así mismo, se escogieron tres intérpretes, cada uno como exponente de un estilo distinto de tocar que evidencia las diferencias interpretativas que se gestan dependientemente del contexto geográfico o ubicación.

“Mi suspiro” es una composición del maestro Manuel Mendoza. La versión escogida para su análisis es de los Gaiteros de San Jacinto donde la gaita hembra es interpretada por Antonio “Toño” García. Está en la tonalidad de Eb (Mi bemol) menor.

“La gaviota” tiene al menos dos posibles compositores ya que no se ha podido confirmar con exactitud la verdadera autoría y, además existen dos canciones con el mismo título. Por un lado, se nombra a Juan Lara, integrante de la primera generación de Los Gaiteros de San Jacinto. Por el otro, se menciona a Manuel de Jesús Serpa “Mañe”, quien también habría pertenecido a la generación que fundó “Los gaiteros de San Jacinto”. Aquí se optó por la versión compuesta por el “Mañe” Serpa y la interpretación escogida para su transcripción es ejecutada en la gaita hembra por Arley Soto Guerra, de la agrupación Son Caribe Gaitas y Tambores. Esta pieza está en la tonalidad de Db (Re bemol) con tintes hacia el modo mixolidio.

“El llanto de Susana” compuesta en 2006 hace parte del álbum “Gaita Negra” interpretado por Sixto Silgado en la gaita hembra y su agrupación “Paíto y los Gaiteros de Punta Brava”. Está en la tonalidad de F# (Fa sostenido) mayor.

### **3.2 Análisis y modelización**

Como se expuso en el numeral 2.4.1, las músicas regionales pueden sistematizarse cuando comparten un modelo y, éste se dinamiza en un flujo constante entre la sistematicidad y transformabilidad del mismo. La interpretación de la gaita hembra dentro de la gaita, como aire, está conformado por varios aspectos de modelización que evidencian su estructura interna (tal y como los expone Lambuley). Allí convergen lo melódico, armónico, rítmico, el texto, entre otros. Para el caso de esta investigación fueron tomados en cuenta lo ritmo-melódico, con sus dimensiones de forma, variación, repetición y sentido expresivo, por un lado, que evidenciaron, entre otras cosas, el comportamiento en alturas y duración del canto de la gaita hembra; y lo técnico-tímbrico que dio cuenta de la articulación, mecanismos, efectos, etc. que construyen el sonido de la gaita. En este punto, se debe resaltar la importancia de los elementos que aportaron las transcripciones ya que ellas brindaron la materia prima para el análisis.

Es importante resaltar que, para que esta investigación haya sido direccionada bajo la noción de modelización, también se acudió a la referencia que hace Simha Arom sobre el tratamiento de análisis de las músicas de tradición oral. Arom (2001) afirma que en estas músicas la teoría casi siempre es implícita, sus practicantes “conocen” ciertos códigos que evitan romper para no desvirtuar un modelo que, si bien es flexible, tiene un margen de variabilidad que restringe qué elementos sustrae y agrega sin dejar al modelo irreconocible. Aquí la variación y la redundancia son claves: “Si fuera posible hacer variaciones hasta el infinito a partir del modelo de una pieza, la realización musical que lo encarna se volvería irreconocible: el modelo es precisamente lo que preserva la identidad de una pieza” (Arom, 2001, p. 207).

### **3.3 Transcripciones**

En un esfuerzo por captar hasta lo que podría parecer insignificante de la interpretación de la gaita, se propuso como objetivo de transcripción reconocer de la manera más cercana y acertada aquellos elementos que describían todo el proceso interpretativo del instrumento en cuestión. Así pues, se evitó pasar por alto, variaciones melódicas o rítmicas, frecuencias en los mecanismos, articulaciones, etc., ya que éstas formaban parte de la riqueza interpretativa de la gaita hembra.

Para transcribir las canciones descritas en el numeral anterior, fueron necesarios algunos programas informáticos que facilitaron dicho proceso. El ASD (*Amazing Slow Downer*), instalado a través del sistema operativo *Android* en un celular Huawei Y360, funcionó para reducir la velocidad de reproducción de los audios con el fin de lograr discernir la gaita hembra del resto de los instrumentos y obtener con claridad las notas resultantes de su interpretación. Luego fue necesario usar el editor de partituras FINALE con el propósito de plasmar en una notación musical estándar, los resultados de la escucha atenta y repetida de las canciones ya mencionadas. En un primer intento se optó por transcribir este proceso a mano sobre hojas pentagramas, pero lo anterior suponía un gasto doble de tiempo que más tarde se vio depurado al transcribir directamente al software.

### **3.3.1 Forma melódica. Segmentos, repetición, variación y sentido expresivo.**

Para el análisis de la forma melódica se emplearon tres variables que intentan explicar el funcionamiento de la música de gaitas. Dicho esto, se organizó el material por giros y/o estructuras armónicas subyacentes (que definen secciones grandes de las piezas) donde también se incluyó un análisis del sentido expresivo (a través de nociones como la de bajoneo y grito), por repetición y variación (relacionados con la estructura de las frases), y finalmente por micro constituyentes o elementos pequeños que caracterizan a cada pieza (a nivel de motivos, células y otros materiales distintivos).

Teniendo en cuenta lo anterior, se propuso un recurso de análisis que fue metodológicamente aplicado para abordar las obras escogidas en la muestra. Dicho recurso se basa, por un lado, en nociones y conceptos del análisis musical de práctica común, en especial de las músicas tonales (por ejemplo, el análisis convencional armónico, rítmico, formal, etc.), y, por otro lado, en los derivados del entorno mismo de la práctica de la música de gaitas (por ejemplo, cuando se habla de bajoneo y grito). Las variables contempladas se organizaron de la siguiente manera:

1. Se realizó un análisis formal con el fin de organizar y clasificar las secciones de las obras para luego entrar en detalle hacia las frases. Este análisis usualmente tuvo dependencia de la armonía implícita de la pieza. Cuando decimos “implícita” nos referimos a lo que se

puede inferir partiendo del dibujo melódico de la gaita, que generalmente es acórdico. Es importante mencionar que este análisis visto desde la armonía no siempre estuvo relacionado en términos de funcionalidad tonal, ya que en ocasiones se mencionaron elementos de giro armónico en contextos de lo modal. Dicho esto, se detallaron dos niveles de análisis que, aunque no se aplicaron de igual forma a todas las obras debido al contenido mismo de la estructura de cada una, organizaron los segmentos basados en: un nivel macro, que se enmarca en las secciones principales definidas por su estructura armónica, por la relación entre el material musical utilizado e incluso por su registro. Otro nivel que tuvo en cuenta dos conceptos clave en la interpretación de la gaita: **Bajoneo y grito**. Estos términos pueden aplicarse de manera macro, por ejemplo, a la comparación entre frases, periodos, etc. o de manera micro al analizar morfemas, células o motivos. El bajoneo hace referencia al uso del registro grave del rango de la gaita y en ocasiones, a la densidad melódica (cantidad de notas) baja. En contraste, el grito se refiere al uso del registro agudo que generalmente se acompaña de una densidad melódica alta, entendida aquí como una numerosa cantidad de notas en un determinado espacio de tiempo.

2. Luego se seleccionaron las frases para exhibir las variaciones y redundancias en lo ritmo-melódico a partir de los modelos. Aquí es clave mencionar que según Arom (2001), las variaciones surgen producto de la improvisación de los intérpretes y nunca una versión es igual a otra. Así pues, teniendo en cuenta los compases, se enlistaron dichas frases etiquetadas con nombres de símbolos que únicamente tuvieron una función etiquetadora.
3. Se registraron algunos de los motivos, células y articulaciones que dieron cuenta de los pequeños elementos dentro de las frases que hacen distintiva a la pieza.

A continuación, y en correspondencia alfa-numérica, se aplicaron las variables anteriormente mencionadas al análisis de las obras, es decir, que la variable uno está relacionada con la letra “a”, la variable dos con la letra “b” y la variable tres con la letra “c”.

#### a) Secciones:

En cuanto a la forma de “El llanto de Susana” se puede deducir que está constituida por dos partes. Una sección A, donde la armonía permanece invariablemente entre el I y V grado. Allí se

identificaron cuatro frases que de forma constante permanecían entre la dominante y la tónica, de a un compás por región armónica. Luego se encontró una sección B que armónicamente podría resumirse en IV-I-V-I o IV-iii-ii-I. Aunque las dos son válidas y claramente diferenciables de la sección A, la última formula pareciera abarcar de manera más completa el recorrido melódico de las frases encontradas que, en B, resultaron ser tres.

Una segunda lógica de análisis formal se utilizó en función de lo expresivo-emotivo. Aquí se evidenció un comportamiento en la forma que establece la dirección a momentos tales como bajoneo y grito. Dicho lo anterior, se encontró en “El llanto de Susana” una breve introducción a manera de grito que particularmente mostró un manejo flexible del tempo, liberándose de lo metronómico y exponiendo en contraposición, una tendencia al *rubato*. Luego se encontró, una relación entre el bajoneo/grito que, para evidenciarse, fue necesario acudir a lo que se conoce como *Dramatic Arc* (traducido al español denota arco dramático, se refiere a una estructura usualmente usada en el cine, teatro u otras formas de arte narrativo, que indica los momentos de clímax y reposo de una obra [DeSantis, 2015]).



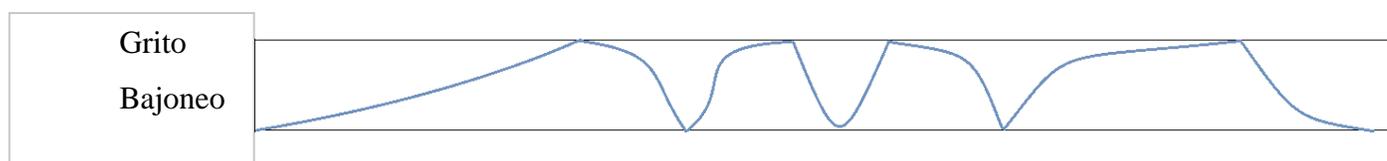
Es clara aquí la proporción en la que el bajoneo muestra predominancia ante el grito. Esto quizá se deba a dos factores: en el grito la cantidad de aire que se exige es mucho mayor en comparación al bajoneo; y que se pretende mostrar las secciones de clímax con prudencia y contundencia en momentos claves de la obra. También se puede apreciar que en el inicio y fin de la obra se presenta el grito de manera breve.

Vale la pena mencionar también lo curioso del comportamiento de la agógica, ya que se evidencia un *accelerando* progresivo desde el principio hasta el final de la pieza. Otro factor que mostró un cambio particular fue la densidad textural, es decir, las intervenciones o improvisaciones de los demás instrumentos como el alegre, o el maracón, que estuvieron más

presentes durante los bajoneos, esto quizá con el fin de equilibrar los protagonismos durante la ejecución de la obra.

En el caso de “Mi suspiro” fue particularmente distinta la aplicación del análisis ya que para esta obra se pensó una sección “A” que comprendía las frases cruz y círculo (descritas en el literal siguiente), y una sección “B”, que representaba a las tres frases restantes en las que se evidenció una tendencia hacia la modalidad. En la sección “A” se notó una armonía más bien estática en la que el solo acorde de Gb (implícito) respaldaba la melodía, mientras que en “B”, se encontró un Db como séptimo grado que resolvía al Ebm.

En el caso del sentido expresivo, el *Dramatic Arc* se usó para representar la dinámica bajoneo/grito desde otra lógica. Para esta pieza las variaciones en registro, que en la obra anterior mostraron contundentemente los momentos álgidos y de reposo (grito y bajoneo) en la ejecución de la gaita, no fueron muy útiles ya que brindaron poca información debido a la limitada extensión en su rango de interpretación. Se optó entonces por pensar el sentido expresivo como una variable que estuvo soportada por los momentos de clímax y sosiego del conjunto instrumental como colectivo, es decir, que el grito y bajoneo aquí se vieron representados por la viveza interpretativa e improvisadora de los instrumentos que, además de la gaita hembra, conforman este formato.



Aquí también fue notorio el *accelerando* progresivo a lo largo de la pieza en la que, además se pudo observar bajo la lógica mencionada anteriormente, que el bajoneo estuvo presente desde el principio de la obra y gradualmente fue llegando hacia el grito, este último tuvo algunas fluctuaciones durante la mitad de la pieza y, acercándose al final se mantuvo mientras preparaba el final en bajoneo.

En el análisis de “La gaviota” se encontraron dos secciones. “A” comprende solo una frase y justifica su comportamiento armónico en la relación Db7-Cb. De entrada, esta asociación nos sumerge en el modo mixolidio. La sección “B” en cambio contiene tres frases que parecen

permanecer armónicamente estáticas sobre el acorde Db7. Si bien en esta sección también podría darse la relación Db7-Cb, el tiempo de intervención del último acorde sobre las frases sería muy corto en comparación a la sección “A”, en la que implícitamente los dos acordes alternaban de a un compás.

En cuanto al sentido expresivo, “La gaviota” mostró, usando el recurso del grito/bajoneo, un claro contraste a lo largo de la pieza. Un momento álgido o de clímax estuvo soportado por dos frases (sol y cubo), en las que no solo el registro de la gaita llegó a notas altas, sino que también la densidad ritmo-melódica fue más activa. Contrastando con lo anterior, el reposo propio del bajoneo se vio manifestado en las dos frases restantes (luna y nube), donde el registro bajo fue contundente, además de presentar poca densidad ritmo-melódica y escasos recursos de articulación.



En el anterior *Dramatic Arc* se pueden evidenciar estos momentos de grito y bajoneo. Allí se logra ver un comportamiento proporcional que muestra al grito, no solo comenzando y finalizando la obra, sino que también aparece en secciones intermedias de la pieza, en las que parece ser preparado por las frases con bajoneo. Se puede pensar esta relación como una construcción cíclica del grito, ya que luego de disponerse un aumento gradual en el sentido expresivo, éste cae y vuelve a ser preparado al menos tres veces durante la obra.

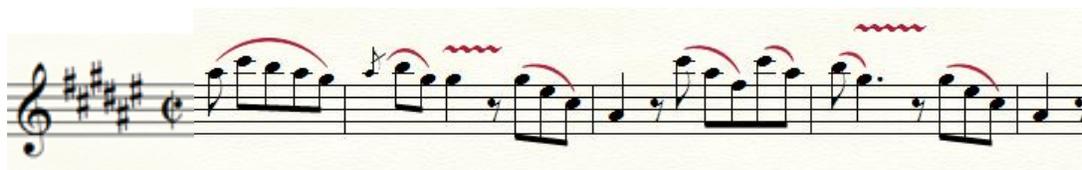
Es de resaltar que en “La gaviota” también hay una tendencia a la aceleración del pulso que, si bien no es tan marcada como en las dos obras anteriores, denota un elemento común en la música de gaitas.

### **b) Frases y variaciones:**

Si bien se encontraron bastantes similitudes que podrían haberse interpretado como mutaciones o variaciones de dos o tres frases en toda la obra “El llanto de Susana”, se optó por enlistar siete (más una *intro* que no se repite), que denotan cierto contraste ya sea por la densidad melódica, armonía implícita, registro o rango.



## 6. Onda (A):



## 7. Estrella (B):



Hacia el final de “El llanto de Susana” las frases tienden a mezclarse unas con otras. Esto dificultó un poco su clasificación, pero también llevó a comprender que estas mixturas de frases son propias de la música de gaitas. Por ejemplo, equis y estrella podrían resultar siendo la misma frase, pero sus variaciones son diferentes (Ver anexos).

Para el caso de “Mi suspiro” se encontraron cinco pequeñas frases que, en comparación a la anterior obra analizada, resultaron ser más homogéneas bajo la lógica del bajoneo/grito, es decir, con un rango mucho más limitado (un poco más de una octava) que dificultó su clasificación. También se le atribuyeron etiquetas de símbolos, pero distintos a los de la obra anterior con el fin de evitar confusiones y si es necesario, hacer comparaciones entre frases de las distintas obras.

## 1. Cruz (A):



## 2. Círculo (A):



## 3. Retângulo (B):



## 4. Rombo (B):



## 5. Arco (B):



También se evidenció que la mayoría de la repetición de estas frases no respondía a una simetría estricta, es decir, su extensión comprendía 3, 4, 5, o 6 compases.

En “La gaviota” fue particularmente corto el número de frases que se hallaron, pero así mismo su extensión fue mayor si queremos hacer una comparación con las obras anteriores. En esta pieza, fueron cuatro las frases que construyeron el discurso melódico de la gaita hembra.

## 1. Sol (A):



## 2. Luna (B):



## 3. Nube (B):



## 4. Cubo (B):



Para complementar el análisis por secciones descrito en el ítem anterior, también se puede afirmar que hubo una relativa simetría en cuanto al contenido que sirvió para organizar las frases en momentos de grito y bajoneo. Esto se resume en que dos de ellas se ubicaron en el grito y las otras dos lo hicieron en el bajoneo. Asimismo, se evidenciaron mutaciones en la extensión y variación melódica de las frases (Ver anexos).

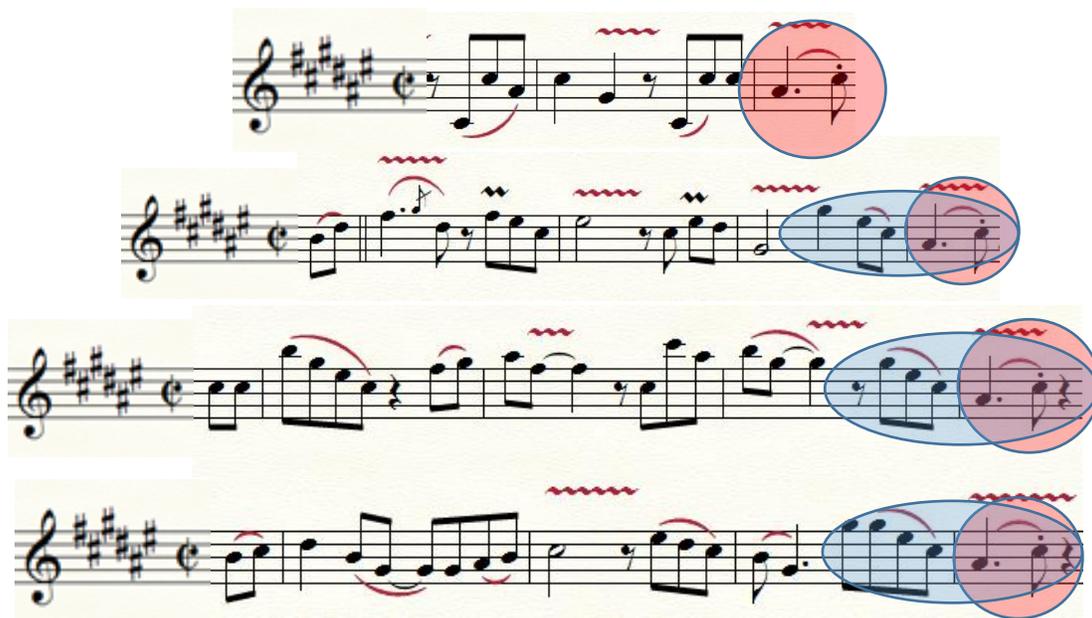
### c) Células y Motivos:

Al hablar de células, motivos y/o articuladores nos referimos al contenido interno de la frase, es decir, a aquellos pequeños elementos que la construyen y la dotan de una identidad que le permite mutar sin que pierda su singularidad. Dicho esto, un motivo se define como un material que a partir de la redundancia construye frases. La célula en cambio, puede ser un material pequeño en extensión, pero que no se repite. Para entenderlo de manera más clara, tomaremos algunos motivos que caracterizan a las frases de “El llanto de Susana”, para analizarlos. Por ejemplo, para la frase “triángulo” se encontró lo siguiente:



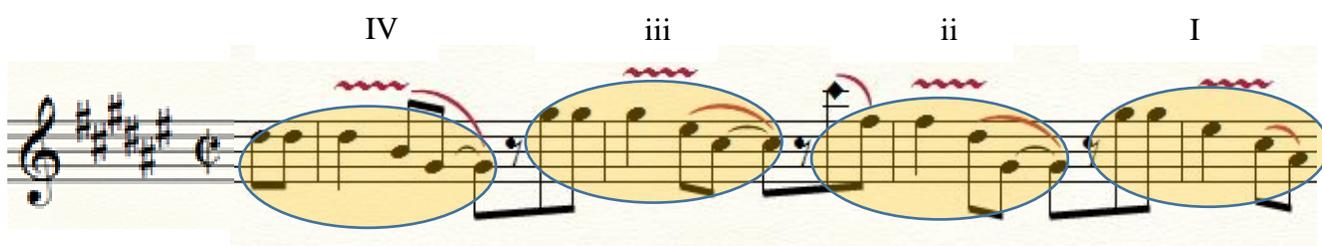
Aquí se presentan dos motivos compuestos: un motivo A que se compone de un submotivo a y uno b, y un motivo A' que se conforma del mismo submotivo a, presente en A, y de un submotivo c.

También se muestran elementos como un *mordente* superior que, rítmicamente entra en tiempo acéfalo en subdivisión de corchea en el segundo tiempo del compás, melódicamente lo antecede y lo sucede un grado conjunto, después finaliza en la séptima y quinta del acorde de dominante, y luego el *mordente* se repite para resolver a la tercera y fundamental de la tónica. Así mismo, en este motivo también puede identificarse lo que Green (1965) denomina un “elemento motivico de cierre” que se presenta en casi todas las frases, convirtiéndose en una especie de sufijo que aparece cuando suceden las regiones de tónica.

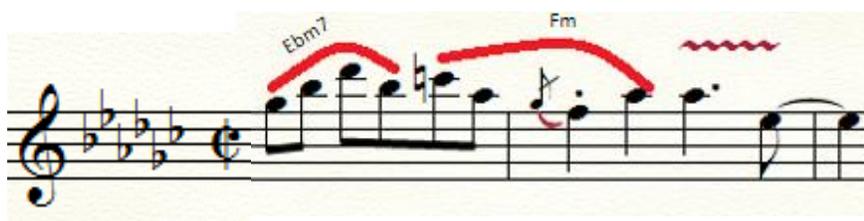


Así mismo, denotado en el círculo azul, se muestra la clara aparición de lo que Green (1965) llama “miembro de final de frase” que, si bien en este caso tiene ligeras variaciones, está presente constantemente antes del elemento motivico de cierre expuesta anteriormente.

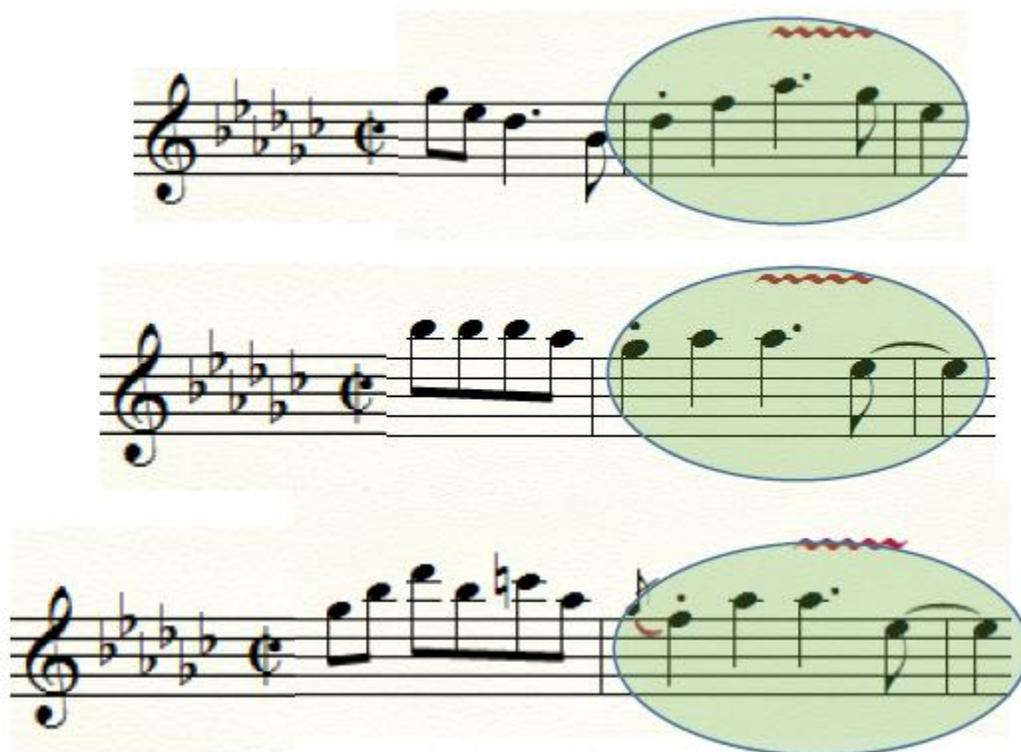
Otro claro ejemplo se encuentra en la frase “espiral” en la que el motivo comienza en tiempo anacrúsico y melódicamente detalla arpeggios. Para este fragmento, los acordes resultan ser, respectivamente y teniendo en cuenta el análisis en la armonía presentado anteriormente (IV-iii-ii-I), Si mayor, expresado con la tercera, la fundamental y la sexta; La sostenido menor, mostrado con la séptima, la quinta y la tercera; Sol sostenido menor, evidenciado en la séptima, la quinta y la fundamental; y finalmente Fa sostenido mayor que, como tónica, muestra la novena, la séptima, la quinta y la tercera.



Para el caso de “Mi suspiro”, se pudo observar que la densidad del ritmo melódico de las frases fue menos activa en comparación a “El llanto de Susana”. La construcción melódica aquí estaba dada por lo acórdico. Por ejemplo, tomando como base Ebm (mi bemol menor) en el siguiente motivo, que corresponde al modo dórico, se encontraron los siguientes arpeggios



Parte del arpeggio de Fm (fa menor) presente en el motivo anterior ocurre cuando, durante el segundo compás, posiblemente hay un Db como fondo armónico. De igual forma, se logra ver el uso de la síncopa en la última nota del motivo, contrastando así con lo tético que resulta el resto del mismo. También se encontró, con algunas pequeñas variaciones, un miembro de final de frase que apareció constantemente en algunas de las frases.



Otros motivos que se analizaron fueron los correspondientes a la sección A, es decir, aquellos en los que había un invariable *background* implícito de Gb. En ellos es clara la intención de evidenciar las notas del acorde de forma repetitiva. Por ejemplo, para el caso del motivo “cruz” solo se encontraron dos notas, la tercera y fundamental de Gb que, a través del recurso de subdivisión rítmica, lograron singularizar la frase como en una especie de aceleración, no del pulso, sino de la figuración rítmica usada.



Ahora bien, lo que se encontró en “círculo” fue una expresa finalidad de mostrar el arpeggio completo, esto es, la fundamental, la tercera y la quinta, que incluso respeta ese preciso orden, y en el que se da énfasis a la quinta, al ser ésta nota la de mayor duración. Rítmicamente es clara la intención de las dos corcheas que buscan el tiempo fuerte (o semifuerte) en la negra. En esta frase no hay variación rítmica sino más bien una intención de repetir un motivo que se interpreta como una variación de uno de los motivos principales de otras frases.

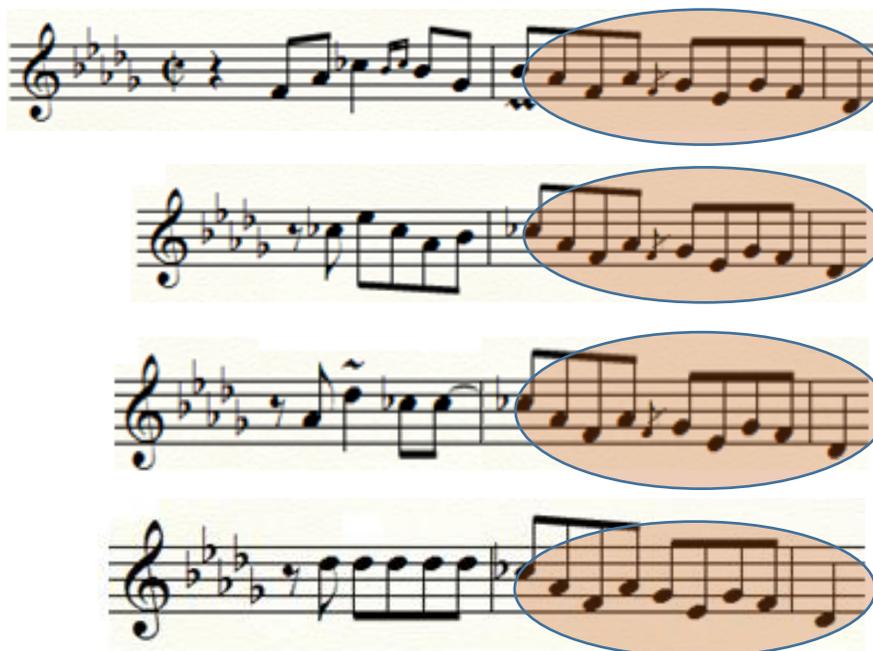


En “La gaviota” la densidad ritmo-melódica fue mucho mayor en comparación a las dos piezas anteriormente analizadas. Esto es claramente evidenciable al encontrar pocos silencios en las construcciones motívicas. Para darnos cuenta de ello y de muchos más detalles del contenido interno de las frases, se analizaron algunos motivos.



Dentro de la frase “sol”, por ejemplo, la construcción motívica comienza con un arpeggio de Db7 que inicia desde la tercera y llega hasta la séptima. En seguida, se manifiesta una secuencia en la que se presenta el descenso en grado conjunto que luego desciende una tercera. Después, para dar continuidad a la secuencia, se retorna a la nota anterior que a su vez inicia el segundo patrón secuencial.

En este motivo, aludiendo de nuevo a Green (1965), también se encontró un “miembro de final de frase” que se mantiene invariable en sus apariciones durante casi todo el compás. Cabe recordar que aquí hay un Cb que soporta implícitamente el motivo.



El siguiente motivo analizado corresponde a la frase “cubo”. Aquí, el comienzo del discurso es acéfalo sobre la quinta del acorde de Db7. Dicho esto, se puede apreciar la intención de rodear esa nota (Ab) con el fin de darle énfasis en el comienzo del siguiente compás, donde rítmicamente aparece en duración de negra para que, luego se repita con la reiteración en las corcheas y, posteriormente se rodee de nuevo.



Ahora bien, en la frase “nube” se encontró de nuevo un comienzo acéfalo, pero en esta ocasión el énfasis que parte desde Db se cimentó en F como quinta del acorde de Bbm. Esto se soporta en la intención de mostrar el arpeggio de dicho acorde en figuración de corcheas en el siguiente compás, aunque no precisamente sea éste el *background* del motivo.



Posteriormente, luego de mostrarse el arpeggio de Bbm, se presentó en el motivo una síncopa que finaliza su discurso. La manera de hacerlo también enfatiza la quinta de Bbm, que bien podría pensarse también como tercera de Db7 ya que finalmente este es el acorde que soporta el motivo y la frase.

### 3.3.2 Lo técnico y tímbrico

En este punto se encontraron muchas convergencias entre las tres obras de la muestra por lo que, a continuación, su análisis será mucho más generalizado que en el ítem anterior. A nivel de notación se emplearon convenciones usuales en el ámbito de práctica común que detallan en lo técnico la forma de abordar las melodías en la gaita hembra.

### a) Articulación

Aquí se detallaron los recursos encontrados en la interpretación de la gaita que se usan para evidenciar la transición de un sonido a otro (aplica, aunque sea la misma nota), es decir, la forma en que se conectan las notas entre sí. La articulación musical se resume en el ataque de una nota, la caída de la misma, y la interrupción/continuidad entre una nota y otra (Brown, 2001).

Para el caso de la gaita hembra, y apoyado en la entrevista a Milton Garzón (ver anexos), músico profesional y profesor de la música de gaitas, se pudo verificar que las articulaciones usadas en la interpretación de dicho instrumento se asemejan a algunas que corresponden a las empleadas por otros de índole más convencional como por ejemplo la flauta travesa, la trompeta, el saxofón, entre otros instrumentos de viento. Según Milton, en la gaita hembra el ataque de aire suele darse por medio de acción del diafragma y la lengua. Éste último suele ser más común ya que la mayoría de las notas atacadas se realizan a través de lo que, en el argot de los vientistas, se denomina “picado”. Este ataque corresponde al uso de las sílabas “ti”, “ta” o “tu”, que en común emplea la letra “t” para producir/interrumpir el flujo de aire en la gaita. Milton también asegura que no es común el uso de las sílabas “da” o “la”, que usualmente son utilizadas como forma para “suavizar” el ataque en otros instrumentos de viento.

Otra forma de articulación usada al tocar gaita es el *legato* o ligado. Éste consiste en que, a través de una sola columna de aire, son interpretadas varias notas de diferentes alturas sin articular una interrupción del sonido, es decir, que pueden ser tocadas con un solo ataque. En las obras analizadas hubo una combinación intermitente entre *legato* y “picado” que permitió dar a las frases distintas intenciones interpretativas a lo largo de las piezas.

También se evidenció el uso del *staccato* simple. Esta articulación indica una reducción en la duración de la nota con respecto a su valor original (Brown, 2001). El *staccato* estuvo presente en numerosas ocasiones durante la muestra, por ejemplo, en el elemento motivico de cierre de “triángulo”, “cuadrado”, “equis”, “trapecio” y “estrella” en la obra “El llanto de Susana”. Asimismo, en “Mi suspiro” el *staccato* fue hallado en frases como “cruz”, “rectángulo”, “rombo” y “arco”. (Frases detalladas en 3.1.3.1, literal b). En el primero, se pudo encontrar el uso del ataque ligado del A# junto con el *staccato* en C# como semejanza de una onomatopeya interrogativa.



## b) Efectos y mecanismos

Evocando de nuevo la entrevista realizada al maestro Milton Garzón, para evidenciar el uso de efectos y mecanismos en la gaita hembra, él nos dijo:

*“La gaita usa trinos, usa vibratos, usa ligados, pero allá no se llaman así. Digamos usted a un gaitero le va a decir ¿cómo es un ligado profesor? y ese man se imaginará otra cosa. Ellos no utilizan terminología musical allá. Ellos no utilizan el termino vibrato ni utilizan trino, allá en cada pueblo le llaman diferente. Le llaman morisquetas. Hay gaiteros que tienen mucha morisqueta, morisqueteros... “ay no me gusta como tocas tú, porque tu metes mucha morisqueta”. Morisqueta es que meten mucha cosa, meten mucho trino, meten mucho ligado, meten muchos vibratos”.*

(Entrevista personal realizada por el investigador).

Así mismo, Juan Carlos Pachón asegura que en la gaita hembra se presentan ciertos mecanismos y efectos. Pachón afirma:

*“...los trinos y las apoyaturas es básicamente lo que más se ven en cualquier frase de gaita. En los espacios donde van las notas muy bajas, los vibratos. Generalmente se utilizan vibratos de pecho (diafragma) y ese tipo de cosas y, con las notas altas se utilizan vibratos de cabeza. Entonces ahí se combinan como los tres efectos que se genera en el sonido de la gaita.”*

(Entrevista personal realizada por el investigador)

Con estas respuestas es innegable que en la interpretación de la gaita existen numerosos mecanismos que si bien, se alejan de los tecnicismos de la música occidental, se asemejan a los usualmente empleados en instrumentos musicales convencionales, que no solo corresponden a los

que suenan con las vibraciones del viento. Dentro de estos mecanismos es válido mencionar los *mordentes*, trinos, apoyaturas, *vibratos*, entre otros efectos que, con frecuencia aparecieron en la muestra y que, corroborando la respuesta de Milton, la redundancia de su uso correspondía más al estilo interpretativo de cada gaitero.

Para el *vibrato*, Milton nos contó que cada gaitero evoca esta técnica de forma diferente, aunque él prefiere hacerlo proveniente del diafragma en lugar de la garganta, ya que el primero es mucho más fuerte y según él “es para que la onda rebote y salga por encima de los tambores” que en su intensidad sonora pueden opacar la interpretación de las gaitas.

### c) **Sonido**

El sonido de la gaita es rico en armónicos. De hecho, muchos de éstos no siempre se ejecutan a voluntad del intérprete, sino que dada la fuerza en la presión del aire requerida cuando se desea tocar notas altas en registro, con frecuencia aparecen acompañando las melodías del instrumento, sobre todo en los momentos de grito. Además de esto, es claro que en la gaita hay un “desperdicio” de aire que dota de identidad tímbrica al instrumento. Se trata de una especie de “ruido de aire” que asiste a cada nota tocada en la gaita. Dicho “ruido” se hace más notorio en el registro medio del instrumento, ya que en el registro bajo la presión del aire requerida es menor, y en el registro alto la intensidad del sonido “limpio” de la nota sobrepasa al “ruido de aire”.

En una connotación más abstracta del sonido de la gaita, Milton nos refiere:

*“La gaita tiene un sonido melancólico, es un sonido triste, pero a la vez tiene mucha potencia. También tiene sus partes tranquilas, también relaja mucho. Hay unas partes donde la gaita baja y como que queda en calma”*

(Entrevista personal realizada por el investigador).

Igualmente es recurrente que el sonido de la gaita suela asociarse también al sentido de la naturaleza, ancestralidad o de pureza, ya que por mucho tiempo, la música de gaitas estuvo relacionada con los orígenes de los pueblos indígenas de la sierra nevada de Santa Marta. Juan Carlos Pachón complementa:

*“...con las diferentes tesituras que uno puede manejar en la gaita uno puede prácticamente imitar algunas frases que hacen muchas aves por aquí de la región y también pues obviamente de la región de la costa pero en general es como el sonido del viento, el sonido de las aves.... A veces también como que evoca el sonido del agua”*

(Entrevista personal realizada por el investigador)

De igual forma, Juan Carlos Pachón expone en la siguiente afirmación una particularidad del sonido de la gaita hembra:

*“Lo único que no se puede manejar mucho es la cuestión de las dinámicas, las cuestiones de volumen porque pues hay notas que necesitan una fuerza específica, entonces pues también la embocadura de la gaita no lo permite. Tiene que salir la nota con la fuerza.”*

(Entrevista personal realizada por el investigador)

### **3.3.3 Factores extramusicales.**

Es importante resaltar también aquellos elementos de orden cultural, mítico, religioso, ancestral, etc., que están inmersos en la interpretación de la gaita hembra. Por ejemplo, Milton nos habló de un hábito que frecuentemente ocurría en San Jacinto, Bolívar, en donde los campesinos contrataban a los gaiteros para que tocaran y, de esta manera, hicieran llover, hecho que mejoraría abismalmente la condición de los cultivos. Asimismo, los vecinos del sector, con el fin de mantener un clima agradable y ausente de lluvias, en ocasiones se oponían a que los gaiteros tocaran, debido a la fortaleza de dicha creencia.

Milton además nos comentó de una creencia ancestral con respecto a la gaita en la Sierra Nevada de Santa Marta. Allí, también se ejecutaban las gaitas macho y hembra, sólo que quien tocaba la macho se distinguía por ser el brujo de la comunidad. Con el tiempo esta figura de brujo fue usada para dar pie a las acabaciones:

*“Dentro del aire de gaita corrida, hay un aire que se llama las acabaciones o una acabación. Las acabaciones son temas funerarios. Son temas que tocan cuando alguien se va a morir. (...) Si alguien se iba a morir contrataban a los gaiteros para que fueran a tocar*

*acabaciones en el lecho de muerte del tipo como para suavizar la transición del man a la otra vida. Pero ya no se hace”*

(Entrevista personal realizada por el investigador).

Finalmente, Milton aseguró suponer que antes había más tradiciones que con el tiempo se habían ido perdiendo. Atribuye este hecho a la mudanza de los gaiteros, o a su muerte. También afirmó que este sentido mítico o religioso trascendió a otras formas culturales. Por ejemplo, como a los gaiteros se les acostumbraba pagar con ron en lugar de dinero, generalmente se armaba una parranda o fiesta en el lugar donde tocaban. En conclusión, Milton expuso la idea de que actualmente la música de gaitas “es una música visceral, (...) una música de emoción, es una música del corazón, de sentimiento”

Por otra parte, Juan Carlos Pachón afirma conocer un mito perteneciente a la música de gaitas:

*“Dicen, los que conocen de gaita y los que han visto muchos gaiteros, que les quitaban literalmente la cabeza a la gaita y seguían tocando sin la cabeza de la gaita, entonces es como una hazaña de los gaiteros viejos de experiencia. Por ejemplo hay uno muy famoso que se llamaba “Encarnación Tovar” y que le decían “el diablo”. (Él) hacía eso y además de eso le quitaba el cuero al tambor, le ponía un pañuelo y seguía tocando. “*

(Entrevista personal realizada por el investigador)

#### 4. Traducción y aplicación



*Figura 19. Guitarra eléctrica vestida de gaitero. Fabian Valbuena. Octubre de 2017.*

Aquí intentamos llegar al punto en el que la gaita hembra, posterior a su análisis melódico, rítmico y tímbrico, deja de interpretarse a través del aire, se tempera, podría tornarse cromática (aunque no es el objeto de este trabajo), y le “salen” seis cuerdas, es decir, se convierte en guitarra eléctrica.

De esta manera, las articulaciones y mecanismos en la gaita, en la guitarra eléctrica se traducen en el uso de técnicas como *sweep picking*, *pull off*, *hammer on*, etc. Así pues, las columnas de aire y los ataques de lengua o garganta son reemplazados por los ataques de pick o de los dedos.

## 4.1 Técnicas en la guitarra

Aquí se tradujeron algunas de las frases analizadas anteriormente. De esta manera, la aplicación de las técnicas de la guitarra eléctrica fue pertinente para evidenciar el ejercicio de traducción propuesto en esta investigación.

Antes de entrar en detalle al proceso de traducción, resulta pertinente poner en común la notación que, a través de la tablatura, emplea la guitarra eléctrica como complemento gráfico del pentagrama. Para ello, de antemano se expondrán a continuación una serie de indicaciones y convenciones que servirán al lector para ubicarse en las grafías usadas por los intérpretes de la guitarra eléctrica.

La tablatura se compone de seis líneas que representan las seis cuerdas de una guitarra estándar. La primera línea (de arriba hacia abajo), que se encuentra en la parte superior, indica la primera cuerda, es decir, el Mi (E)<sup>4</sup>. Por consiguiente, la última línea representa al Mi (E)<sup>2</sup> de la sexta cuerda. Adicionalmente, se encuentran diversos números que están en un rango que va desde el 0 hasta el 22, 23 o 24. Este límite superior de rango varía debido a las diferencias en el número de trastes que posee cada guitarra eléctrica. Con ello, queda evidenciado que el número que aparece sobre la tablatura, en combinación con la línea en donde se encuentre, representa el traste y cuerda, respectivamente, que han de ser pisados por el intérprete.

Sumado a lo anterior se encuentran los símbolos  $\nabla$  y  $\vee$  que representan, respectivamente, el ataque de la púa o pick hacia abajo y hacia arriba. Esta notación también suele presentarse en las partituras para violín. Cuando aparece consecutivamente el mismo símbolo se debe entender que el pick se usa en una misma dirección cuantas veces aparezca. Por lo general sucede cuando se aplica el *sweep picking*. También se encuentran algunos números entre paréntesis que significan aquellas notas que hacen parte de la articulación *legato* ya sea a través del *hammer on*, del *pull off*, o bien, son apoyaturas.

Para los arpeggios tocados a gran velocidad, se propone el *sweep picking* como una técnica de “barrido” en la que se toca una nota por cuerda mientras el ataque va en una sola dirección.

Por ejemplo, para este fragmento de la frase “arco” en “Mi suspiro”, se propone para la guitarra lo siguiente:

Aunque el *sweep picking* en el ejercicio anterior no cubija más de tres cuerdas, éste resulta conveniente ya que agiliza el ataque y le brinda al motivo mayor continuidad. Veamos otro ejemplo en el que la dicha técnica resulta provechosa para este tipo de melodías con tendencia a los arpeggios.

Para los trinos y *mordentes* se plantea un ataque normal a la primera nota para luego usar la combinación *hammer on* + *pull off* que se resume en el “martilleo” con los dedos de la mano que pisa las cuerdas en el diapasón y sin que haya ataque del pick con la otra mano, seguido de la acción de jalar la cuerda con los mismos dedos.

En este fragmento de “triángulo” de “El llanto de Susana” se encontró un *mordente* simple superior de grado. Allí, después de regresar a la nota principal (D#), se prolongó la cobertura del

*pull off* hasta el C# con el fin de evitar interrupciones en el sonido durante la ejecución del motivo.

A continuación, también se puede evidenciar la aplicación de esta técnica (dos veces) a la frase “sol” de “La gaviota”.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (G minor) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The guitar tablature below shows fret numbers: 18-21, 19-18-(19)(18), 19, 18-(19)(18), 21-18-21-(18)19, 19-18, and 18. A picking pattern is indicated below the tablature with 'v' for downstroke and 'm' for muted notes.

Para el caso de las apoyaturas se proponen al menos dos maneras de ejecutarse. La primera, usando el *slide*, que es el deslizamiento del dedo que proviene de la nota de la apoyatura y que se desplaza hacia la nota principal; y la segunda, usando el *hammer on* o *pull off*, dependiendo si la apoyatura está por debajo o por encima de la nota principal, es decir, primero se ataca con el pick la cuerda mientras se “pisa” en el diapasón la nota de la apoyatura, para luego “martillar” o jalar con otro dedo hacia la nota la notal principal. El uso de una técnica o la otra dependerá de la construcción de la frase, es decir, de lo que precede y/o sucede el motivo con apoyatura para así facilitar la contundencia del fraseo. Dicho de otra manera, el criterio de la técnica usada obedece al tipo de fraseo deseado, esto es, si se quiere una frase con sonidos articulados o una con sonidos separados entre sí. Esto finalmente apunta también hacia la simple comodidad del intérprete con el fin de lograr limpieza y claridad en la interpretación a la hora de tocar en la velocidad requerida por la frase.

En el siguiente caso es claro el uso del *pull off* para ejecutar la apoyatura que del Ab llega al Gb, luego se emplea el *hammer on* para hacerlo en forma inversa.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (G minor) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The guitar tablature below shows fret numbers: 18-18-18, 21, (21)-19-(19)-21, 21, and 20. A picking pattern is indicated below the tablature with 'v' for downstroke and 'm' for muted notes.

En la siguiente variación de la frase “trapecio” de “El llanto de Susana”, se evidencia la otra forma de abordar las apoyaturas. Miremos, preliminarmente, como a través del *slide* la nota A# llega al B y posteriormente se ejecuta el arpeggio descendente de C#7 por medio del uso del *sweep picking*. También cabe resaltar aquí que una gran diferencia evidenciada al momento de usar una u otra técnica para abordar las apoyaturas tiene que ver con la distancia entre el adorno y la nota principal ya que, cuando es un trayecto mayor a un semitono el *slide* tiene que pasar por cromatismos intermedios, en contraposición, el *hammer on* ataca directamente la nota principal sin hacer el recorrido entre nota y nota.

En los trinos, mordentes y apoyaturas es imprescindible que su ejecución se realice en la misma cuerda, de lo contrario la aplicación/traducción se dificultaría al cambiar de cuerda y con ello, la “limpieza” en el sonido se vería comprometida.

Para el *vibrato* se propone la técnica que en la guitarra eléctrica tiene el mismo nombre. De las tres formas de hacer *vibrato* en dicho instrumento (con palanca, horizontal, vertical) para esta traducción se plantea el vertical, en el que se balancea la cuerda de arriba a abajo y viceversa en forma continua. Aquí la frecuencia de oscilación y recorrido son los factores que se distinguen de las otras dos formas de ejecución. Teniendo en cuenta la interpretación de la gaita hembra a través de los audios de la muestra, se evidenció un *vibrato* menos agresivo en su amplitud o recorrido, pero con una mayor frecuencia de oscilación. Aunque, para las características interpretativas de la gaita en el *vibrato*, puede pensarse que la técnica más acertada es la horizontal, la justificación en la escogencia de la forma vertical radica en la dificultad de realizar la primera en el registro alto de la guitarra donde los trastes son más pequeños. El *vibrato* con palanca, también conocido como tremolo, se descartó ya que no todas las guitarras eléctricas cuentan con el sistema Floyd Rose.



## 4.2 Efectos

Este punto es de suma importancia para la traducción propuesta en esta investigación ya que es necesario reconocer el uso de herramientas tecnológicas como los pedales de efectos, *racks*, *software* de emulación, etc., como una extensión común en la interpretación de la guitarra eléctrica. Estos utensilios brindan al intérprete una generosa gama de posibilidades que lo van encaminando en la búsqueda de un sonido único y personal.

Aunque algunos de los efectos más usados en la práctica interpretativa de la guitarra eléctrica suelen ser, entre otros, los *boosters*, distorsiones y los *overdrives*, pero para emular el sonido de la gaita tales efectos han de prescindirse debido a que el resultado sonoro de su uso se aleja bastante del timbre particular de la gaita hembra. En cambio, han de preferirse efectos tales como *vibrato* y *tremolo* ya que estos modifican la señal asemejando más el sonido entre ambos instrumentos. El *vibrato* consigue emular las variaciones en frecuencia propias del sonido de la gaita. El *tremolo* por otra parte, simula las fluctuaciones de aire que el intérprete tiene por defecto. Los parámetros a modificar en estos pedales son la profundidad o intensidad (*depth*) que se relaciona con la amplitud de la variación en la onda, y la velocidad (*rate*) que está relacionada con la cantidad de variaciones en una escala de tiempo. Dichos parámetros han de ser retocados cuidadosamente por el intérprete de la guitarra eléctrica con el fin de lograr emular el timbre de la gaita hembra. Sumado a lo anterior, el efecto quizá más importante aquí es el *noise generator*, ya que éste brinda ese particular “ruido de aire” presente en la gaita hembra. El parámetro en este efecto es el *threshold* que significa la cantidad o umbral de ruido que se quiere añadir.

En el mercado existen diversos pedales digitales, usualmente de tecnología MIDI (*musical instrument digital interface*), que permiten una cercanía sorprendente al sonido de varios instrumentos de viento que, de alguna u otra manera, cobijan a la gaita como parte de esa familia.

Claro ejemplo de ello es el pedal “*Electro Harmonix Mel9 Mellotron*” que entre sus funciones posee una simulación de varios instrumentos de viento como el clarinete, la flauta y el saxofón. A través de ellos es posible acercarse al timbre de la gaita hembra modificando un poco sus parámetros.

Otro recurso aún más completo es el sintetizador de guitarra “Roland GR-20”, el cual ostenta poderosas simulaciones de varios efectos con un nivel de fidelidad bastante alto. Este sistema necesita de un micrófono GK-3 que se ajusta a cualquier guitarra con cuerdas metálicas, que a través de las vibraciones convierten la señal análoga en digital antes de que llegue al pedal.

Se recomienda también una ligera desafinación de las cuerdas en la guitarra eléctrica, esto es, desfasar los intervalos entre cuerda y cuerda con el fin de asemejar la falta de temperación de gaita. No obstante, por obvias razones, una simulación, por más certera que sea, jamás va a reemplazar a cabalidad el sonido particular de la gaita.

### 4.3 Retos y limitaciones

Este trabajo ha dejado una serie de retos y limitaciones propias de la intención de llevar el lenguaje interpretativo de un instrumento, a otro con el cual no comparte mucho en común. Aquí se proponen también ideas que pueden ser desarrolladas *a posteriori* con el fin de encaminar estos ejercicios de investigación, donde se busca rescatar y reconocer las músicas tradicionales del país, hacia dimensiones mucho más interdisciplinarias y holísticas.

Retos	Limitaciones
<p>Es posible que una continuación de este trabajo trate la traducción bidireccional, es decir, una propuesta donde la gaita también aprenda del lenguaje de la guitarra eléctrica. Para ello se llevaría a cabo un ejercicio</p>	<p>Debido al registro agudo de la gaita, muchas de las melodías interpretadas en este instrumento resultan complejas si se piensan en función de la traducción a la guitarra eléctrica ya que, para conservar el registro, se</p>

<p>similar a la de esta investigación con el fin de generar diálogos entre estos dos instrumentos que den cuenta, entre otras cosas, de las implicaciones culturales que ello supone.</p>	<p>deben tocar las melodías en los trastes más pequeños donde la ejecución resulta un tanto incomoda.</p>
<p>El acercamiento aún más contundente al timbre de la gaita hembra por parte de la guitarra eléctrica se dará seguramente a través de la práctica y búsqueda constantes de dicho sonido. Lo anterior tendrá desarrollo por medio de pedales de efectos, <i>software</i> más especializado u otras herramientas tecnológicas que se encarguen del tratamiento de la señal en la guitarra eléctrica.</p>	<p>La no temperación de la gaita hembra supone una dificultad en el deseo de evocar las melodías en instrumentos con afinación temperada. Así se desafine entre cuerdas la guitarra eléctrica, hay intervalos como los de segunda menor, segunda mayor, tercera menor y tercera mayor que son tocados en la misma cuerda que permanecerán temperados entre sí.</p>
<p>Esta traducción bien podría pensarse también para la gaita macho ya que usualmente estas músicas son tocadas en pares. Esto supondría pensar además en el uso del maracón o simulación del mismo ya que es el “machero” quien interpreta los dos instrumentos en simultáneo.</p>	<p>La necesidad de la guitarra eléctrica de usar un amplificador resulta inconveniente si se desea tocar en conjunto, con los demás instrumentos que componen el formato de la música de gaitas, cuando se piense hacer en espacios abiertos sin fluido eléctrico.</p>

#### 4.4 Modelos/frases para improvisación

Aquí llegamos al punto donde, después de recolectada la información producto del análisis y la traducción, se proponen frases o “*licks*” (para adentrarnos en el argot de la guitarra eléctrica) que recogen precisamente esa experiencia analítica y traductora con el fin de dar vida a la música de gaitas a través de la guitarra eléctrica. Se plantearon entonces algunas frases que, si bien no

pretenden construir una pieza como tal, si marcan pautas ritmo-melódicas y técnico-tímbricas para ser usadas en el lenguaje improvisativo de la guitarra eléctrica.

1.

Chords: G $\flat$ , B $\flat$ m, E $\flat$ m

Notes: G $\flat$  (18), A $\flat$  (21-19), B $\flat$  (20-18), C $\flat$  (20), D $\flat$  (18), E $\flat$  (18), F $\flat$  (21-18), G $\flat$  (18), A $\flat$  (22-20), B $\flat$  (21), C $\flat$  (20)

Picking:  $\square$  V  $\square$  V  $\square$  V  $\square$  V  $\square$  V  $\square$  V V V  $\square$  V  $\square$

2.

Chords: Bm, A7, Bm

Notes: B (16), C# (15), D# (14-17), E# (14-19), F# (14), G# (15), A# (16), B (15), C# (14), D# (14-17), E# (15), F# (17), G# (17), A# (14), B (14), C# (16)

Picking:  $\square$   $\square$   $\square$  V  $\square$  V  $\square$  V V  $\square$   $\square$   $\square$  V  $\square$  V  $\square$  V  $\square$  V  $\square$  V  $\square$

3.

Chords: C#7, F#, F#

Notes: C# (14), D# (16), E# (14), F# (12), G# (14), A# (14), B# (14-13), C# (14), D# (14), E# (14), F# (14), G# (14-16), A# (12), B# (14), C# (14), D# (13-14), E# (14), F# (14)

Picking:  $\square$  V  $\square$  V  $\square$   $\square$  V  $\square$   $\square$   $\square$  V  $\square$   $\square$  V  $\square$  V  $\square$   $\square$  V  $\square$

4.

Musical notation for exercise 4, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Chords B7 and E are indicated above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers and techniques like bends and vibrato. Rhythmic notation is provided below the tablature.

5.

Musical notation for exercise 5, featuring a treble clef, key signature of two flats (Bb and Eb), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Chords Bb7 and Cm are indicated above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers and techniques like bends and vibrato. Rhythmic notation is provided below the tablature.

6.

Musical notation for exercise 6, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Chords B and G#m are indicated above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers and techniques like bends and vibrato. Rhythmic notation is provided below the tablature.

7.

Musical notation for exercise 7, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Chords Am and D7 are indicated above the staff. The guitar tablature below shows fret numbers and techniques like bends and vibrato. Rhythmic notation is provided below the tablature.

8.

G7

TAB

15 17 16 15 15 18 15 16 17 16

□ ▽ □ □ □ □ ▽ □ ▽ ▽ ▽ ▽

9.

B7 E B7 E

TAB

16 17 16 19 17 17 (17)19 16 17 16 18 (14)16 17 16 19 17 17 19 16 17 16 18

□ ▽ □ ▽ □ ▽ □ ▽ ▽ ▽ ▽ ▽ □ ▽ □ ▽ □ ▽ ▽ □ ▽ ▽ ▽ ▽

## 5. Conclusiones

Finalmente se logró lo pretendido en cuanto a la traducción que se propuso al principio de este documento. Esto trajo una serie de aprendizajes que, transversales al ejercicio de traducción, derivaron en un resultado analítico con profundidad, sobre un lenguaje que, antes de emprender esta tarea, resultaba desconocido para el investigador-intérprete.

Así mismo, como redundancia en el modelo interpretativo de la gaita hembra se encontró, entre otras cosas, que dentro de su conjunto instrumental hay una tendencia hacia la aceleración gradual del pulso, es decir, siempre se termina en un *tempo* mayor al que se propone al comienzo de las obras. De igual forma fue posible entender que, cómo la enseñanza de esta música, aborigen y naturalmente transmitida a través de la tradición oral, no ha sido sistematizada, no existe una única forma correcta de tocar el instrumento ya que varios gaiteros tienen su forma y técnica particular de interpretación que se soporta más en la experiencia de ejecución del instrumento que en cualquier manual o instrucción estandarizada.

También se entendió que la falta de temperación es una condición inherente a la gaita hembra. Esto, entre otras cosas, brinda de particularidad y originalidad a sus músicas, ya que siempre será notorio un desfase de frecuencias en el caso de la incursión de un instrumento temperado en un formato tradicional de música de gaitas, o si bien cuando la gaita hembra enlista un formato de instrumentos con afinación temperada.

Aunque en este trabajo se usó notación musical estándar, se debe reconocer que muchas músicas de tradición oral no acuden a academicismos ya sea para describir su interpretación o en el ejercicio pedagógico. El uso de términos populares y coloquiales para describir comportamientos técnicos, expresivos o melódicos es válidos en cuanto hacen parte de un contexto cultural que envuelve a las músicas populares.

Los aspectos hasta ahora mencionados hacen parte de elementos que lograron identificar la noción de modelo aplicada al entendimiento de la música de gaitas. Ahora bien, los modelos de análisis de las músicas populares soportados por Lambuley y Arom, sirvieron como utilísima referencia para dar pie a una propuesta sólida de abordaje de dichas músicas desde el encuentro y convergencia de elementos como lo rítmico, melódico, técnico, tímbrico, expresivo, etc.

Por otra parte, en el ejercicio de transcripción de las obras fue evidente el proceso de agudización y adaptación del oído del investigador al timbre de la gaita, ya que con el tiempo la

tarea de aislar dicho instrumento de la gaita macho fue tornándose cada vez más natural en relación a las primeras audiciones. Con esto, la habilidad para encontrar articulaciones y mecanismos fue mejorando notablemente. De igual forma, en un comienzo la traducción generó ciertas dificultades a la hora de ajustar el posicionamiento de los dedos en el diapasón de la guitarra eléctrica. Dicho problema se debió a la radicalmente distintiva naturaleza misma de interpretación de cada instrumento. Por fortuna, a través de la aplicación de diversas técnicas que posee la guitarra, estos obstáculos fueron superados. Con ello, los “*licks*” presentados al final del documento dieron cuenta de la apropiación del lenguaje de la gaita hembra, gracias al detallado análisis de su interpretación en el aire de gaita, a través de la propuesta de traducción en la guitarra eléctrica.

Luego de todo el trabajo analítico, de sistematización y de traducción a la guitarra eléctrica desde la gaita hembra, se propone plantear posteriormente una investigación similar que dé cuenta del papel de la gaita macho como instrumento complementario a su discurso melódico en la música de gaitas. Así pues, sentadas las bases analíticas en la gaita hembra, en lo tímbrico y lo ritmo-melódico, el abordaje, traducción y aplicación de la gaita macho desencadena en la idea de incluir una segunda guitarra eléctrica que complemente la investigación actual.

Así mismo, este documento también deja preparados los cimientos para su aplicación práctica en contextos pedagógicos tales como cursos o talleres de improvisación en los que, intérpretes de la guitarra eléctrica, encuentren caminos en la búsqueda de sonoridades como las que ofrece la gaita hembra. Allí, una intervención que delimite cronotopos, población y metodología, quizá en un ámbito más de corte experimental, sería el camino más apropiado para confrontar los resultados obtenidos en este documento con los resultantes de dicha intervención. De esta manera, se lograría aprovechar al máximo el esfuerzo analítico consignado en esta investigación. Es innegable el inmenso valor cultural que rodea a la música de gaitas, no solo en la dimensión sonora sino también en lo mítico, ancestral e incluso espiritual. Si bien la traducción propuesta solo logra abarcar el aspecto musical como tal, se consigue también reconocer la importancia de los demás ejes culturales al intervenir, desde el respeto y desafiando los purismos, una música perteneciente a nuestro territorio con un instrumento que reconfigura el formato tradicional y que se empeña, desde la labor interpretativa del investigador, a aprender de las costumbres y creencias que acompañan a estas músicas para finalmente entender y mostrar que no son menos importante que las originadas fuera del país.

## 6. Bibliografía

AROM, S. (Ed. Cruces). (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología. Editorial Trotta. Madrid, España.

ARTUZ, A. (2017). Con música y teatro, Carlos Vives explicó el origen de su sonido. El tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/colombia/barranquilla/carlos-vives-presento-el-rock-de-mi-pueblo-94166>

BALLINA, F. (s.f.). Paradigmas y perspectivas teórico-metodológicas en el estudio de la administración. Universidad Nacional Autónoma de México.

BEJARANO, L. (2010). Implementación en la guitarra eléctrica de la forma rítmica melódica utilizada en la gaita en un contexto jazzístico. Bogotá, Colombia.

BRIONES, G. (1988). Métodos y técnicas avanzadas de investigaciones aplicadas a la educación y a las ciencias sociales. Módulo 1. Epistemología y metodología de la investigación social. Curso a distancia. ICFES. PIIE. Bogotá, Colombia.

BROWN, C. (2001): "Articulation marks". New Grove Dictionary of Music and Musicians. Revisión de Stanley Sadie. Editorial Macmillan. New York, USA.

CAÍN, T en DIAZ, M *et al.* (2013). Investigación cualitativa en educación musical. Investigación-Acción en educación musical. Barcelona, España. Editorial Graó.

CARACOLA CONSULTORES. (s.f.). Los Montes de María. Museo Itinerante de la Memoria. Recuperado de: <http://www.caracolaconsultores.com/MIM/node/2>.

CEBALLOS, C. (2013). Guitarra eléctrica en la música latinoamericana. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.

CERDA, H. (1993). Los elementos de la investigación. Editorial El Búho. Bogotá, Colombia.

DAZA, C. (septiembre, 2009). Investigación-creación, un acercamiento a la investigación en artes. Horizontes pedagógicos, (11), p.87-92. Institución universitaria Iberoamericana

DeSANTIS, D. (2015). Making Music. 74 Creative Strategies for Electronic Music Producers. Ableton AG.

ESCALANTE, A. (1993). El festival Nacional de Gaita Francisco Llirene, Ovejas, e identidad cultural. Recuperado de: <http://revistadelfestivaldeovejas.blogspot.com/co/>

ESCOBAR, L. (s.f.). Las gaitas macho y hembra. La música en Cartagena de Indias. Biblioteca Virtual Luís Ángel Arango. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/gaitas.htm>

FERNÁNDEZ, C. (2009). Guía de iniciación a la gaita hembra. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, Colombia.

GREEN, D. (1965). Form in Tonal Music. Chapter 4: Development of the phrase.

GUALDRÓN, A. (2016). Curupirá: Maestros de la nueva música colombiana. Noisy. Recuperado de [https://noisy.vice.com/es\\_co/article/rj84ab/curupira-maestros-de-la-nueva-musica-colombiana](https://noisy.vice.com/es_co/article/rj84ab/curupira-maestros-de-la-nueva-musica-colombiana).

GRIJALBA, J. (2011). Semblanza del guitarrista colombiano Gabriel Rondón [http://herencialatina.com/Gabriel\\_Rondon/Obituario\\_Gabriel\\_Rondon.htm](http://herencialatina.com/Gabriel_Rondon/Obituario_Gabriel_Rondon.htm).

HUERTAS, M. (2009) Chuana, la gaita de la América indígena. Citado en: Festigaitiando, una oportunidad para conocer más sobre Ovejas “La universidad de la gaita”. Recuperado de: <http://festigaitiando.blogspot.com.co/2009/09/chuana-la-gaita-de-america.html>

JERRY. (2013). Los inmigrantes. ¡Rock colombiano de los 60's, 70's y algo más! Recuperado de: <https://inthewonderfulworldofingeson.wordpress.com/tag/arturo-astudillo/>

KOETTING, J. (1984). Critical theory, cultural analysis and the ethics of Educational Technology as social responsibility.

LAMBULEY, N. (s.f.). Análisis y sistematización de musicales populares colombianas. Herramientas para la investigación, construcción de espacios académicos y procesos de creación e interpretación, fundamentados en el trabajo con músicas populares regionales. Bogotá, Colombia.

LLANES, H. (2014). Mayte Montero, el embrujo de la gaita. El universal. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/viernes/mayte-montero-el-embrujo-de-la-gaita-152237>

LÓPEZ, C. & SAN CRISTOBAL, U. (2014). Investigación artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Escola superior de música de Catalunya "ESMUC". Barcelona, España.

MIÑANA, C. (1988). Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis. Revista A contratiempo, música y danza. Bogotá, D.C.

MOJICA, G. (2013). Análisis de los rasgos musicales de carácter organológico y de fraseo melódico en la música de gaita, y su aporte en la construcción de identidad en la región de los Montes de María.

MOTOA, F. (2015). Fredys Arrieta, el 'luthier' que forja sus gaitas en Bogotá. El Tiempo Casa Editorial. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16269618>

NIETO, G. (2013). Análisis de los patrones de improvisación melódica basados en la propuesta musical de la interpretación del porro de Ramón Benítez como contribución a la formación musical.

NOISEY. (2015). Las 15 bandas colombianas del nuevo milenio 2000-2015. Recuperado de [https://noisey.vice.com/es\\_co/article/r3qej5/las-15-mejores-bandas-colombianas-2000-20015](https://noisey.vice.com/es_co/article/r3qej5/las-15-mejores-bandas-colombianas-2000-20015)

OCHOA, S. (2007). Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar.

RODRÍGUEZ, A. (1999). El a.b.c. de la gaita. Recuperado de <http://revistadelfestivaldeovejas.blogspot.com.co/2007/07/el-abc-de-la-gaita-1999.html>

ROJAS, J. (2016). ¿Por qué hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto? Una historia de cómo los cachacos y los costeños crearon una nueva cultura musical en la capital. Recuperado de [https://noisey.vice.com/es\\_co/article/9bkbd7/por-que-hay-mas-gaiteros-en-bogota-que-en-san-jacinto](https://noisey.vice.com/es_co/article/9bkbd7/por-que-hay-mas-gaiteros-en-bogota-que-en-san-jacinto)

ROBERTS, J. (1978). La música negra afro-americana. Editorial Víctor Leru. Buenos Aires

SINIC. (s.f.). Colombia cultural. Ritmos – Sucre. Recuperado de <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=70&COLTEM=222>

VALENCIA, V. (2004). Pitos y tamboras. Cartilla de iniciación musical. Ministerio de cultura, Republica de Colombia.

## **7. Anexos**

Los anexos se adjuntan en medio magnético mediante CD

ANEXO 1 Audios de la muestra

ANEXO 2 Transcripciones

ANEXO 3 Comparación de frases

ANEXO 4 Entrevistas