



Las narrativas de la gaita zuliana referidas a las particularidades del lenguaje y la conformación de la identidad del maracaibero

NAVA, Ibeth

Universidad Católica Cecilio Acosta
inava@unica.edu.ve

Resumen

El presente trabajo es el resultado de una investigación en la que se abordan las narrativas de identidad expresadas en la gaita. El objetivo central de la misma fue analizar las narrativas musicales de la gaita zuliana, referidas a las particularidades del lenguaje del maracaibero que permiten conformar y reafirmar su identidad. El modelo teórico para el análisis interpretativo se construirá a partir de los aportes a la moderna antropología que han hecho Geertz (1990), Marcus y Cushman (1982) y Sperber (1991), abordando la investigación de la siguiente manera: la interpretación se construye como un elemento aislado, es decir, el etnógrafo como traductor se encuentra separado de lo que interpreta y sólo descansa marginalmente en el diálogo contextual con los informantes para otorgar forma a su análisis; o lo que es lo mismo para reafirmar el razonamiento elaborado. Los métodos utilizados fueron la etnografía de texto y el análisis de contenido. Se partió del supuesto teórico que la narrativa es la que construye la identidad del actor social al crear el argumento de su historia en las melodías y letras de la gaita zuliana y de la posibilidad que brindan sus narrativas para indagar en la misma sobre estos procesos. Se concluye que las narrativas musicales reflejan correspondencia con los elementos identitarios marcando así su cotidianidad; es decir, de sus rasgos, distintivos y propios de sus individuos o de la colectividad.

Palabras clave: Identidad, gaita zuliana, narrativas, particularidades del lenguaje.

Gaita narratives in Zulia referring to language peculiarities and the configuration of Maracaibo identity

Abstract

The present work resulted from research studying identity narratives expressed in the *gaita*. The central objective was to analyze musical narratives of the Zulian *gaita*, referring to the language peculiarities of Maracaibo residents that allow them to configure and reaffirm their identity. The theoretical model for the interpretive analysis was based on contributions that Geertz (1990), Marcus and Cushman (1982) and Sperber (1991) have made to modern anthropology, approaching the investigation as follows: interpretation is constructed as an isolated element, that is, the ethnographer as translator is separated from what he/she interprets and depends only marginally on contextual dialogue with the informants to give form to his analysis; or uses the same approach to reaffirm developed reasoning. Methods used were text ethnography and content analysis. The study was based on the theoretical supposition that narrative is what constructs the social actor's identity when he/she creates the a story's plot in the melodies and lyrics of the Zulian *gaita* and on the possibility the narratives offer for investigating the social actor's identity through these processes. The conclusion was that musical narratives reflect correspondence with identity elements, marking thereby their every-day nature; that is, their distinctive features, belonging to individuals or the collective.

Key words: Identity, Zulian *gaita*, narratives, language peculiarities.

Introducción

La identidad es el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los "otros" desarrollada en relación a las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo y el espacio. Así, narrar es mucho más que describir eventos o acciones, es también, relatarlos, organizarlos en tramas o argumentos, y atribuirlos a un personaje o espacio en particular (Reagan 1993). Es por eso que se parte del supuesto que, en definitiva, **es la narrativa la que construye la identidad** del actor social al construir el argumento de su historia. Y esto es de suma importancia, dado que la gente actúa o deja de actuar en parte de acuerdo a como entiende su lugar en las diferentes narrativas que

construye para dar sentido a su vida (Ricoeur 1992). Al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la **música** –específicamente, las **narrativas musicales**- ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de herramienta cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades culturales.

La música y sus narrativas son objeto de la antropología porque son parte de la cultura; la música conforma lo que comúnmente se conoce con el nombre de tradiciones y costumbres humanas; parte de la herencia social de un pueblo. Puede ser analizada de la misma manera que otras costumbres y tradiciones, en términos de forma y función o de interrelaciones con otros aspectos de la cultura. Presenta los mismos problemas de crecimiento y cambio, y está sujeta a los mismos procesos de difusión, invención, aceptación o rechazo e integración (Merriam; www.plazamayor.net/antropología/etnomusicología/artículos. 22/09/03). En otras palabras, la música puede ser estudiada no sólo desde la perspectiva estética o musicológica, sino también a través de las ciencias sociales –particularmente por la antropología social y cultural- como aspecto universal de las actividades humanas.

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

Por todo esto, es necesario acotar que la vida del hombre se organiza en función de un conjunto de códigos básicos que sirven

para la orientación de los sujetos y las comunidades y que hacen posible la vida individual y social. Estos códigos identificatorios son variados: entre ellos destacan especialmente espacio, tiempo, música, básicamente y éstos actúan como códigos simbólicos que agrupan, condensan, envuelven cúmulos de significados. Así lo plantea García Gavidia: “se asume el supuesto de que el hombre no sólo tiene un acceso simbólico al mundo sino que también hace una construcción simbólica del universo. Los símbolos son fundamentales para ordenar la experiencia y para la construcción de lo real, están ligados tanto a la percepción como a los conocimientos y a las creencias...(…)...incluyen, por una parte, saberes, y por la otra, normas de conducta; así como también despiertan sentimientos y emociones. Son coercitivos y cohesionadores; es decir, hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo, de la vida y del cumplimiento de las normas. También son medios para promover sentimientos de solidaridad e integración social” (García Gavidia, 1996:19).

Los símbolos y códigos simbólicos de una cultura ayudan a construir y refuerzan los sentimientos de pertenencia a la familia, la aldea, ciudad, la región, la nación, el continente, etc. Se estructuran y superponen en forma compleja, a veces conciliatoria y otras en forma contradictoria. Varían de acuerdo a las condiciones y los imperativos de cada generación. Se transforman, legitiman y deslegitiman, se negocian en una dinámica de juegos y transferencia de contenidos simbólicos.

Dentro de esos llamados códigos simbólicos destacan los códigos de espacio y tiempo. El ser humano nace, crece, vive y desarrolla sus vidas en un contexto geográfico, un hábitat (casa, hogar, ciudad, estado, país, continente, etc) y en un marco de tiempo determinado. A lo largo de su experiencia de vida construye representaciones espaciales y temporales (lago, Sierra Nevada, Maracaibo, Caracas, Venezuela, etc., siglo XIX, Siglo XX, año 2000, Venezuela Petrolera, etc) que le sirven de apoyo a la construcción de las relaciones de identidad y pertenencia; por ello, confiere a cada tiempo y espacio que discurre y habita una carga de significado que le es inherente.

2. Perspectivas teóricas

El enfoque teórico se elaborará desde la perspectiva de la antropología social y cultural, donde se abordarán las narrativas musicales como elementos de la cultura, pues los contenidos de la gaita son la expresión del maracaibero como actor social, ante un contexto con el cual se siente plenamente identificado.

2.1. La música en la cultura

La música puede definirse como práctica humana, presente en todas las culturas. De manera algo similar al lenguaje, cada sociedad posee una música, es decir, un sistema autocontenido dentro del cual tiene lugar la comunicación musical y que, al igual que el lenguaje, debe aprenderse para poder ser comprendido.

Las músicas son desde luego, al igual que las lenguas habladas, sistemas naturales configurados con una organización sistémica interna y referencial con respecto al exterior. Algunos aspectos de la estructura musical, como su construcción en forma reproductivas y las relaciones de división y adición de tonos y el ritmo, explican la gran afinidad con la música de muchos matemáticos y físicos. De aquí, la difícil cuestión de que la música sea una práctica universal pero no un 'lenguaje universal', creencia ésta inamovible de la sabiduría popular pese a que los 'lenguajes' musicales pueden ser mutuamente tan ininteligibles como el inglés y el japonés (Coplan, D. 22/09/2003, [www. plazamayor.net/antropología/etnomusicología/artículos](http://www.plazamayor.net/antropología/etnomusicología/artículos)).

Del mismo modo, Lévi-Strauss, asume la cultura como un sistema de signos utilizados para categorizar al mundo, ya que las culturas son aplicaciones distintas que se encuentran en todas las mentes humanas de todos los lugares del mundo, y que los individuos adaptan a su realidad de vida. Al hacer esta afirmación, Lévi-Strauss expresa una categoría universal del pensamiento humano que sólo va a marcar diferencia en la forma como cada individuo maneja ese pensamiento en su entorno histórico-social (Lévi-Strauss, 1968).

Para Geertz la cultura posee un carácter interpretativo cuyo estudio se aleja de las **generalizaciones** o **universalidades** del pensamiento, para buscar las significaciones que implican para la persona y sus visiones del mundo (Geertz, 1990).

Como sistema de práctica, la cultura afianza las raíces existenciales en la comprensión humana de la vida y el mundo, a través de sistemas de creencias, lenguaje, valores, sistema de parentesco, etc; relacionándose a su vez con la cultura como sistema de participación al utilizar las funciones del lenguaje como elemento de conexión con otros individuos, situaciones, actos, creencias y sentimientos. El lenguaje constituye el vehículo para la participación, y participar implica “compartir recursos existentes”. De ahí que la experiencia no sea algo que el lenguaje “refleje”, sino que, por el contrario, siempre y cuando sea una experiencia con sentido, la misma es constituida por el lenguaje. Si la experiencia es creada discursivamente, de esto se desprende que necesariamente existe una lucha entre diversos discursos o narrativas por la conformación de tal experiencia.

De esta manera se puede sostener teóricamente que la identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados. Así, la construcción social de las identidades involucra una lucha alrededor de las formas en que el sentido queda “fijado” (Vila, <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/migración.pdf> 15/04/2003)

Y al hablar de sentido, se hace referencia directa a la materia prima de la antropología: el espacio histórico, puesto que está cargado de sentido por grupos humanos, es decir, un espacio simbolizado. Esta simbolización apunta a hacer comprensible a todos aquellos que frecuentan el mismo espacio cierta cantidad de esquemas organizadores, de puntos de referencia ideológicos e intelectuales que ordenan lo social. Estos se resumen en: la identidad, la relación y la historia (Augé, 1993). Entonces, se comprende que lo que define una identidad no es sólo el lugar de origen sino también el juego de elementos culturales en movimiento, es decir, los com-

portamientos en público, el lenguaje y las maneras de expresarse, la creencia, la ley, la música, las formas de organización de la vida diaria, etc.; resultado de una gran diversidad de roles.

2.2. Identidad y códigos simbólicos

En antropología hablar de producción de sentido, se habla de símbolos, y lo simbólico es una condición esencialmente humana detrás de la cual se encuentra el imaginario, ya que todas las sociedades han simbolizado el espacio que ocupan y esa simbolización sirve para construir la identidad y marcar las diferencias. A partir de esto, el espacio se construye, se apropia y se marca de acuerdo al sistema de representaciones que sus moradores tienen del mundo, surgiendo como reflejo de la sociedad y viceversa.

Entonces el concepto de identidad es un concepto relacional que se construye a partir de un “otro” distinto al sí mismo, la identidad se conforma de la interacción con los otros, tanto al interior como al exterior de la sociedad, no es única sino múltiple, posee una vida propia que hace que se la invente y reinvente, se cree y recree, se componga y recomponga, no es homogénea ni inmutable, y se constituye por el sentido relacional de los individuos con un grupo dentro de distintos contextos (García Gavidia, 1996).

Usualmente la gente encuentra los discursos que les permiten armar sus identidades en las diferentes construcciones culturales de una época y una sociedad determinadas. Así, es precisamente en el reino de la cultura donde se desarrolla la lucha por el sentido de las diferentes posiciones de sujeto, y la música es una fuente muy importante de tal tipo de discursos.

Por todo lo antedicho se hace posible entender que muchas veces la gente desarrolla su sentido de identidad pensándose como protagonista de diferentes historias (Ricoeur, 1992). En los textos de tales historias, lo que se hace es narrar los episodios de nuestras vidas de manera tal de hacerlos inteligibles para nosotros mismos y los demás.

En definitiva, **es la narrativa la que construye la identidad** del personaje al construir el argumento de la historia. Así, lo que

produce la identidad del personaje es la identidad del argumento y no viceversa (Ricoeur, 1992). Y esto es de suma importancia, dado que la gente actúa o deja de actuar en parte de acuerdo a como entiende su lugar en las diferentes narrativas que construye para dar sentido a su vida.

Así, si la identidad social es básicamente relacional y procesual como nosotros interpretamos que es, no hay otra forma de entenderla que no sea a través de una narrativa. Así, conferirle sentido a mi situación presente siempre requiere de una narrativa que explique mi vida, una explicación de lo que me ha acontecido para ser lo que soy que sólo puede ser lograda a través de un relato.

Se puede afirmar que si por un lado el proceso de construcción identitaria es múltiple y complejo, por otro lado los mecanismos de tal construcción son más o menos constantes. La identidad social es una relación, que siempre necesita de la presencia real o simbólica de “otros” para actualizarse. En este sentido, paradójicamente, la identidad es siempre lo que “difiere”, es decir, aquellas marcas simbólicas que una persona o grupo social construyen para delinear sus diferencias respecto de los “otros”. Pero la identidad también es aquello que “difiere” aún en otro sentido, ya que siendo el producto de una relación, y dado que la gente establece un sinnúmero de relaciones diferentes, la identidad nunca es singular sino que es múltiple. Siempre existe una larga variedad de posiciones de sujeto que la gente puede ocupar en sus vidas, y tal multiplicidad produce un yo que no es experimentado como único y completo, sino como múltiple, parcial e incompleto, formado a través de las relaciones específicas e históricas que los vínculos sociales crean a través del tiempo (Vila, 2003. Extraído el 15 de Abril, de www.cholonautas.edu.pe/pdf/migración.pdf).

Los símbolos son “fundamentales para ordenar la experiencia y para la construcción de lo real, están ligados tanto a la percepción como a los conocimientos y las creencias. Por lo tanto, incluyen, por una parte, saberes y por la otra, normas de conducta; así como también, despiertan sentimientos y emociones. Son coercitivos y cohesionadores; es decir, hacen posible el consenso sobre el

sentido del mundo, de la vida y del cumplimiento de las normas. También son medios para promover la integración social” (García Gavidia, 1996:19).

Dentro de los códigos simbólicos, utilizados para definir la identidad, se pueden mencionar el de la distinción espacial, la distinción temporal, la relación del grupo con la naturaleza, las diferenciaciones de parentesco, sexuales; la unidad de la colectividad misma, la tradición y la relación del sujeto colectivo con lo sagrado.

Para este estudio, se tomaron los códigos simbólicos referidos a la distinción espacial, para “marcar la diferencia entre lo de afuera y lo de adentro”, y el de la tradición, para relatar “los usos y costumbres de la colectividad, de la ciudadanía” (García Gavidia, 1996: 20). Es decir, la pertenencia a un espacio o territorio, señalando las diferencias entre el nacido dentro del mismo y el nacido fuera.

2.3. Las narrativas musicales

La narrativa es una categoría epistemológica que fue confundida con una forma literaria. Y no sólo esto sino que, de acuerdo con Ricoeur (1984), la narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos (Ricoeur, 1984). Así, el discurso narrativo es uno de los sistemas de entendimiento más importantes, usado para conferir sentido a la realidad, especialmente para entender la dimensión temporal de nuestra existencia.

En este sentido, por medio de su inclusión en una historia generada narrativamente, las acciones particulares cobran significado a partir de su contribución al episodio completo representado por la historia. Así, lo que la trama argumental logra es una suerte de ordenamiento de la realidad múltiple que nos rodea, extrayendo de la marea infinita de eventos que habitualmente envuelven toda actividad humana aquellos que contribuyen significativamente a la historia que está siendo construida.

Así, narrar es mucho más que describir eventos o acciones. Narrar es también relatar tales eventos y acciones, organizarlos en tramas o argumentos, y atribuirlos a un personaje en particular. En este sentido podemos afirmar que el personaje de una narrativa es, en definitiva, concomitante con sus experiencias, tal como son relatadas en la trama particular de una narrativa (Reagan, 1993).

La música, al igual que otra área de la expresión humana, pone de manifiesto aquellos sistemas simbólicos que le han servido para la integración de las personas en un grupo cultural; igualmente, en el lenguaje musical es perceptible la selección y organización de sonidos y narrativas. El discurso musical, en tanto que es expresión de una cultura, tal como lo son el idioma, las ciencias, la tecnología, las humanidades; y otras prácticas como el arte y la religión, comprende una gran variedad de aspectos en la vivencia cultural de los actores sociales de una determinada comunidad; y funciona como texto para la expresión cultural, dentro de la intertextualidad implícita en el contexto de la fiesta. De ahí que para su comprensión sea necesario ir más allá, y buscar en el sentido de la cultura de la cual es expresión su significado.

El texto musical es una expresión cultural del grupo que lo produce, lo que posibilita un acercamiento a los intercambios simbólicos que los sujetos hacen mediante los aspectos que describen y definen sus particularidades. De esta manera, así como existen dialectos y entonaciones propias de grupos determinados, y que forman parte del marco referencial de los mismos, como el uso de vocablos y formas específicas de construcciones de oraciones, también existen manifestaciones de formas musicales que particularizan a los grupos.

Las narrativas musicales comprenden entonces la canción misma (música y letra), la música como fenómeno cultural y la construcción de símbolos, que pueden estar escritos o no.

3. Metodología

Esta investigación tuvo como base el trabajo etnográfico centrado en la etnografía de texto. Sin embargo, se apoyó en la re-

copilación de datos aportados por informantes claves, y el análisis de contenido.

La argumentación de un texto puede permitir la discusión teórica y la discusión crítica en la manera que el texto persuade y comunica efectivamente sus significaciones. No sólo puede verse un texto como una parte de un corpus total, sino que pueden estar disponibles detalles biográficos, textos intermedios tales como nota de campo y quizás incluso informantes. La noción del texto más allá de las cosas escritas en el papel, es que dirige la atención sobre como se llevan a cabo la inscripción de la acción, cuales son sus vehículos y como trabajan, y que es lo que la fijación del significado a partir del flujo de sucesos implica para la interpretación sociológica (Marcus y Cushman, 1982).

El modelo teórico para el análisis interpretativo se construirá a partir de los aportes a la moderna antropología que han hecho Geertz (1990), Marcus y Cushman (1982) y Sperber (1991), abordando la investigación de la siguiente manera: 1.- Estableciendo una presencia narrativa, es decir, expresando los testimonios personales de la investigadora, como soporte a las ideas y argumentos desarrollados en el transcurso de la descripción; 2.- Definiendo una organización textual mediante una concepción holística referida a meditar, en este caso particular, sobre una práctica musical –la gaita– que se presenta como herramienta para conformar la identidad de los maracaiberos; y para tal fin, tomo parte siguiendo a los actores sociales: compositores y/o grupos gaiteros; y finalmente, 3.- Precodificando la presentación de los datos; distinguiendo dos estilos para relacionar las descripciones textuales con las interpretaciones. Lo que se interpreta se establece primariamente en las interacciones del etnógrafo con otros significativos en la cultura, tales como los informante claves (compositores). En este caso, los datos se encuentran subsumidos en diálogos entre el informante y el etnógrafo, el cual posee sus propias observaciones en las que confía a los efectos contextuales. O bien, la interpretación se construye como un elemento aislado, es decir, el etnógrafo como traductor se encuentra separado de lo que interpreta y sólo descansa marginalmente en el diálogo contextual con los informantes para

otorgar forma a su análisis; o lo que es lo mismo para reafirmar el razonamiento elaborado (Marcus y Cushman, 1982: 177).

3.1. Estrategias metodológicas

Básicamente, se realizó una revisión bibliográfica, una exploración etnográfica –partir del trabajo de campo– basada en entrevistas a los compositores, especialistas en el género, contrastado con la ejecución de una etnografía de textos del corpus seleccionado, conformado por las gaitas: “El Barbero”, “Prefiero mi Gaita” y “En casa se larga el forro”; que permitirá: a) seguir el desarrollo que la moderna antropología tiene de los temas relacionados y, b) analizar los contenidos de las narrativas de las gaitas que integrarán el “corpus” seleccionado.

La técnica a utilizar en esta segunda parte fue el análisis de Contenido¹, que permitió describir la importancia que el texto hablado o escrito tiene en la comprensión de la vida social, expresada en las narrativas de las gaitas seleccionadas. El análisis de contenido o de texto, consiste en la **interpretación** de fragmentos de lenguaje, a partir de transcripciones escritas del lenguaje verbal, ya sea oral o escrito (Padrón, 1996 citado en Martínez, 2004).

Y en este caso, derivar de las letras de dichas gaitas, los relatos que describen o precisan **las particularidades del lenguaje del maracaibero**, tramas argumentales de dichas narrativas puesto que forman parte de su cotidianidad; es decir, de sus rasgos, distintivos y propios de sus individuos o de la colectividad. Y para definir los referentes empíricos utilizados como núcleo de análisis del corpus de esta investigación se tomaran en cuenta los códigos simbólicos de: **La distinción espacial** (cotidianidad que señala la diferencia entre nosotros y ellos); y **la tradición** (usos y costumbres de la colectividad), aportando un modelo de análisis que relacione los ejes temáticos y las unidades de análisis, definidas como

1 Martínez, Miguel. 2004. *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Editorial Trillas. México.

el texto de la gaita², el texto oral³, la referencia teórica⁴ y, finalmente la interpretación de la autora-etnógrafa, para referir los elementos antes mencionados. De manera tal, que al definir cada eje temático se abordarán desde la perspectiva de cada autor, para señalar las tramas argumentales que refuerzan a través de los códigos espaciales y de tradición, el sentido de pertenencia del maracaibero a su ciudad a través del análisis de las narrativas musicales de la gaita zuliana, que permiten conformar y reafirmar la identidad del maracaibero.

De manera resumida, en las unidades de análisis se conjugarán la forma del discurso y el significado de texto de la siguiente forma: análisis de los textos de las gaitas, el sentido que los compositores y especialistas del género le confieren a dichos textos o narrativas, así como las inferencias hechas por la investigadora en este estudio.

3.2. Modelo de análisis

El resultado de este análisis implicará la contextualización del problema a través de entrevistas a los compositores de dichas gaitas para inferir los motivos que dieron lugar a estas narrativas; luego se procederá al análisis de los contenidos de las gaitas y finalmente, se contrastarán estos análisis con el contexto.

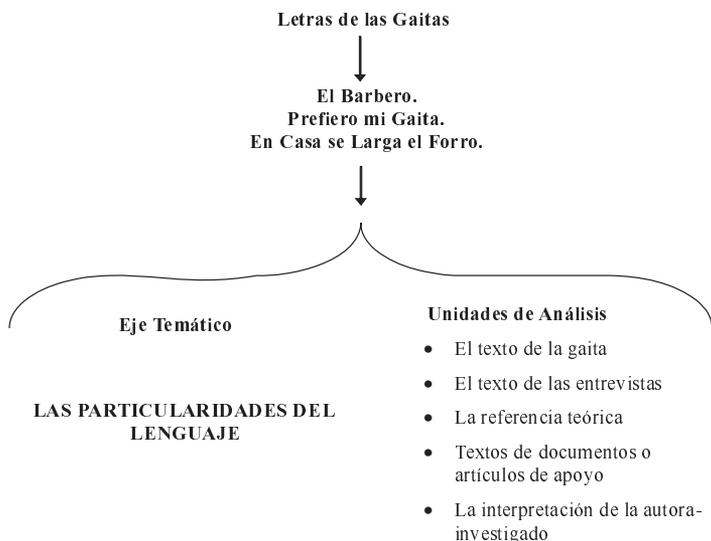
El contexto sociocultural: Maracaibo

Con la conquista el español impuso sus costumbres, leyes, lengua, tradición e inquietudes artísticas, por lo que la música, como la raza nativa, resultó a la larga un híbrido mezcla de la música española, negra e indígena. Sin embargo, este hibridismo musical no resultó sino después de imponer España durante la Colonia y primeros años de Independencia sus ritmos propios,

2 La narrativa.

3 La entrevista.

4 Marco teórico o los autores de referencia.



como las jotas, las mazurcas, los fandangos, las contradanzas, los villancicos, etc.

A raíz de la conquista de América, por los españoles y portugueses, comienza un proceso de “Etnogénesis”, no sólo en cuanto a religión, política, idioma, normas y valores, sino también, en lo que a música se refiere. La música y la danza estaban destinadas, básicamente, al culto y ritos religiosos, así como de trabajo; y en los pueblos americanos, con la llegada de los europeos, danza y música pasan a formar parte de las fiestas populares celebradas por éstos.

El auge de la música en el Zulia corre paralelo con la literatura, y justamente es a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX cuando ambas actividades adquieren las mayores dimensiones.

Es en este florecimiento cultural donde se afianza la gaita zuliana, como resultado de la fusión de los distintos cantares que acostumbraban a interpretar cada una de las razas que se fundieron durante el proceso de conquista y colonización, que tuvo lugar en nuestro país. Españoles, negros y nativos, tuvieron parte activa en este proceso cada uno aportó a la tradición sus instrumentos musi-

cales, sus costumbres, su idioma, y su religión, pero el género es un estilo complemente nuevo que resalta las prácticas maracaiberas, tanto en las letras, melodías e interpretaciones.

De manera que tanto música como las tradiciones de España, recibieron influencia del medio ambiente americano y cobraron entonces vigor y personalidad, muchos cantos religiosos, melodías y ritmos musicales alegres traídos de ultramar, influyeron, por tanto, en el origen de la gaita zuliana: “la jota española”, conjuntamente con los “villancicos”, “los motetes”, “las octavitas”, contradanzas, fandangos, rigodones, mazurkas, etc., pero no puede admitirse el hecho aislado de que la gaita zuliana tenga su origen únicamente en uno solo de estos cantos, aires o melodías, sino en la fusión de varios de ellos (Acevedo, 1966:7).

La gaita zuliana consta en su primera parte de 8 compases, de 10 ó 12, o sea el “estribillo” o “coro”. Esta forma musical se basa en estrofas cantadas por un solista con el estribillo por todos. Se sale de los temas románticos personales y paisajistas, ordinarios en cualquier parte del mundo, para ir a fondo con las vivencias y los problemas comunes (Arrieta, 1984), en donde se alaba o critica la actitud de los gobernantes de turno; la buena o mala calidad de un producto; la simpatía o repulsa que el pueblo siente hacia alguna persona, cosa o institución, a la carencia de la vida o los crecidos impuestos, etc.

Análisis de las narrativas musicales en la gaita zuliana referidas a las particularidades del lenguaje

En esta sección, se abordarán los aspectos más característicos del lenguaje o dialecto del maracaibero, reflejados en las narrativas de las gaitas que conforman el corpus, haciendo énfasis en las gaitas “En casa se larga el forro⁵”, “El Barbero⁶”, y “Prefiero mi gaita⁷”

5 En casa se larga el forro, año 1997. Autor: Heriberto Molina

6 El Barbero, año 1985. Autor: Astolfo Romero.

7 Prefiero mi Gaita, año 1989. Autor: Rafael Sánchez.

Todo idioma constituye un fenómeno único, resultado de la creación genial de un pueblo. La lengua no es solamente un sistema de signos útiles para comunicarnos, sino que también constituye una red donde están preservadas las formas más entrañables de vida y pensamiento de cada comunidad cultural individualizada, (Sanchis Guarner, 1980 citado en Ander Egg, 1983) así, las palabras que usan los maracaiberos para describir o para representar un objeto o situación, tienen sentido dentro de este grupo, aunque diste mucho, etimológicamente de su verdadera definición.

Esta premisa se pudo apreciar en la letra de la gaita “En Casa se larga el forro”, donde los versos expresan particularidades del dialecto maracaibero, que tienen sentido sólo para este grupo, pero que para otros grupos sociales no determinarían los mismos aspectos que señalan en su jerga

(...) se pone ampolletas (...)
Y mamá te echa las cartas
Si le comprais la gaceta (...)

Cigarrillos detallaos (...)
En casa pa' echar pa' lante
Todos largamos el forro

Duranti afirma que la cultura es algo distinto de la naturaleza, que es aprendida, transmitida y heredada; en ella, el lenguaje es el medio a través del cual esto se hace posible; significa compartir ciertos modos de pensamiento, modos de entender el mundo, de hacer inferencias y predicciones, por lo que implica un conocimiento y el producto final del aprendizaje (Duranti, 2000:63). Tomando en consideración esta premisa, se puede establecer la correspondencia señalada por Heriberto Molina, al afirmar: “en Casa se Larga el forro”, ya que refiere que todos los miembros de “su” familia deben participar activamente en la producción económica del hogar, y esa expresión, lo que representa es que todos deben trabajar muy duro para tal fin. En tal sentido, primeramente, el autor en esta gaita hace uso del voseo como característica en el dialecto del maracaibero, o la omisión de ciertas consonantes, cuando

manifiesta: “*mamá te echa las cartas si le **comprais** la gaceta... queso flojo y del **ralla’o** cigarrillos **detalla’os**”*, así como expresiones que sólo son entendidas dentro del contexto zuliano por ser práctica diaria: “*se pone **ampolletas**”*, “*se vende **tetas**”* lo que significa que las formas comunicativas representan prácticas culturales al establecer rasgos contextuales que pueden no estar explícitos en el mensaje y aún así se entienden.

Dentro de las expresiones coloquiales, el término ampolleta, se refiere a las inyecciones medicinales, tomando como referencia las órdenes que receta el médico, señalando que en determinado estado de enfermedad debe inyectarse una “ampolla” de un determinado medicamento para aliviar el mal.

El lenguaje constituye el vehículo para la participación, y participar implica “compartir recursos existentes”. De esta manera, al expresar que para poder prosperar, en casa de este actor social –y por consiguiente, en casa de muchos maracaiberos que están en situación semejante– todos los integrantes de la familia han tenido que colaborar; y, al afirmar que en su casa “de todo hay un poquito”, implícitamente deja ver que han sido muchas, las formas de trabajo informal que han tenido que asumir para salir adelante.

La cultura como comunicación no sólo se encamina hacia la representación de la realidad, sino también hacia la interconexión entre individuos, grupos, con otros contextos. Según esto, una palabra o signo no representa un objeto o concepto, más bien indica o conecta con algo del contexto.

En este sentido, merece la pena traer a colación una anécdota vivida por la autora de este estudio en el año 91, en el Conjunto Residencial Oeste⁸. Se encontraba de visita en casa de su tía ubicada en este núcleo residencial y sus primas estaban jugando con unos turistas de la zona andina. Uno de los niños zulianos fue a comprar en uno de los apartamentos una “teta”. Uno de los niños andinos le preguntó que comía, a lo que el maracaibero respondió: teta. El

8 Sector Curva de Molina, al oeste de la ciudad de Maracaibo.

niño foráneo preguntó donde la vendían y otro niño le indicó. La situación se tornó jocosa para todos los niños del edificio, cuando al llegar al lugar indicado el niño se dirigió a la dueña del apartamento de la siguiente forma: “Señora me vende un **seno**”.

Geertz plantea que la cultura es pública, se pregunta por su sentido, valor y significación dentro de una sociedad dada. Consiste en lo que los miembros de una sociedad conocen o creen y aceptan para identificarse y sentirse parte de la misma (Geertz, 1990).

Cabe aquí señalar, en relación con la anécdota antes mencionada, que el niño andino estaba fuera de contexto, primero porque en su tierra este helado recibe otro nombre, y segundo, porque pedirle a la señora una “teta” le parecía muy fuerte y hasta falta de respeto; tomando en consideración las normas de conducta de los andinos. Por lo tanto, no se identificaba con el entorno maracaibero ni con sus prácticas, y en este sentido, esta palabra representaba otra realidad que el no compartía.

“Creo, sería un gran aporte al español que hablamos los zulianos y del Zulía a la hispanidad, darle el calor, color y música, nuestros giros, voseos y rimas, sin quebranto de la herencia cervantina”⁹ (González, 2005).

Haciendo uso de esta premisa de González, cabe destacar que el dialecto y los giros del maracaibero siempre reflejan el sentido de pertenencia a su tierra, y las narrativas de las gaitas sirven como vehículo para transmitir dicha realidad, ya que, las mismas son hechas de una manera clara y sencilla utilizando términos cotidianos y propios de la región zuliana

Continuando con las características del dialecto maracaibero, otra gaita que expresa las particulares de la jerga zuliana, es El Barbero.

9 González, N. 2005. “De la relación entre el ingenioso hidalgo y la gaita zuliana”. Crónica: con motivo de los 400 años de la publicación de “Don Quijote”.

*Y Luis el perro pelaba
Al son de una periquera*

Cuando la narrativa relata que “Luis el perro pelaba al son de una periquera¹⁰”, hace referencia a la algarabía que se forma cuando un grupo de personas conversan al mismo tiempo diversos temas¹¹.

“Como él era famoso en el Empedrao’, le llegaban muchos clientes y mientras esperaban su turno conversaban entre ellos y la algarabía se escuchaba desde fuera. Entonces este montón de gente hablando al mismo tiempo se entiende como periquera” (Chacín, comunicación personal, marzo 06, 2006).

El texto musical es una expresión cultural del grupo que lo produce, lo que posibilita un acercamiento a los intercambios simbólicos que los sujetos hacen mediante los aspectos que describen y definen sus particularidades. De esta manera, existen dialectos y entonaciones propias de grupos determinados, y que forman parte del marco referencial de los mismos, como el uso de vocablos y formas específicas de construcciones de oraciones, que particularizan a los grupos.

*De Monte Claro y Ziruma,
venían buscando a Luis
y él les hacía feliz
un pela’o con totuma¹²*

La expresión, pela’o con totuma, refiere los cortes de forma redonda en los cabellos lacios, ya que “la totuma” serviría de molde para este tipo de corte. En este caso, la gente de estos sectores, tiene la característica de poseer “cabello lacio” por pertenecer a la

10 “El Barbero”, año 1989. Autor: Astolfo Romero.

11 La definición de periquera es un razonamiento de la autora, producto de la experiencia cotidiana, y es reafirmada por Portillo.

12 La totuma es una especie de vasija o taza, hecha de la “tapara”, fruto del taparo, para tomar café, sopa o cualquier líquido.

etnia wayuu y, obviamente una de sus costumbres es la del uso de este estilo de cortes de cabello.

Así, este fragmento de la gaita, manifiesta ciertas prácticas propias de algunos grupos de la colectividad maracaibera, agregándole el elemento humorístico, al hacer un símil consistente en comparar expresamente una cosa con otra, para dar idea viva y eficaz de una de ellas: **la forma del corte de cabello con la de la to-tuma.**

De igual forma la narrativa de “Prefiero mi gaita”, manifiesta la característica pueblerina que posee este género, y la necesidad de hacerlo prevalecer ante costumbres extranjeras o externas a esta región del país; enfatizando es uso de términos cotidianos y propios que señalen los costumbrismos y estampas del pasado, sin utilizar palabras rebuscadas.

*Prefiero cantar
Mi gaita maracaibera
Sabrosa alegre y pascuera
Sentimiento regional
Porque al escuchar
Esa música de afuera
No la entiendo ni siquiera
No la podéis comparar*

Primeramente, resalta el autor, que no comprende la música extranjera por el “simple hecho de ser foránea, lo que implica la diferencia marcada por lo de adentro y de afuera, en este caso por lo extranjero”. Es decir, la pertenencia a un espacio o territorio, señalando las diferencias entre el nacido dentro del mismo y el nacido fuera (García Gavidia, 1996: 20).

En este sentido, el gremio gaitero se lamenta y alega que “en las emisoras locales se coloca mucho la música anglosajona y como es un idioma diferente no se le entiende la letra, y el autor asegura que como buen regionalista el marabino prefiere la gaita a los temas extranjeros. Además, si hablamos de otros temas como el vallenato, aquí le han dado prioridad y lo anteponen a lo nuestro y la gaita merece el sitio que le corresponde. Es por ello que no

cabe ningún tipo de comparación” (Chacín, comunicación personal, 06 Marzo, 2006).

Y en segundo lugar, el uso del voseo como marca indeleble de la zulianidad. “Y fue escrito de puño y letra en castellano, para gloria del idioma que se sembró entre nosotros y adquirió en los lares de por aquí giros que nos identifican iguales y diferentes a la comunidad habla hispana...Creo, sería un gran aporte al español que hablamos los zulianos y del Zulia a la hispanidad, darle el calor, color y música, nuestros giros, voseos y rimas, sin quebranto de la herencia cervantina¹³” (González, 2005).

De esta manera, el idioma o lengua está marcando una relación de pertenencia a Hispanoamérica pero al mismo tiempo, González señala que el dialecto maracaibero tiene un sello diferenciador que lo caracteriza y contrasta con el resto de los hispano-parlantes.

Otro detalle en la mencionada gaita, es el hecho de respetar la calidad de otras músicas, pero sin anteponerlo a la maracaibera:

Un merengue en la mañana
Sabroso dominicano
No me hace bailar mi hermano
*Como una gaita zuliana*¹⁴

De esta manera, el maracaibero no niega la eficacia o calidad de las manifestaciones musicales extranjeras, sólo que se inclina a la difusión y a la defensa del estilo gaitero.

Tomando en consideración los versos anteriores, cabe destacar entonces, que la identidad social es una relación, que siempre necesita de la presencia real o simbólica de “otros” para actualizarse. En este sentido, paradójicamente, la identidad es siempre lo que “difiere”, es decir, aquellas marcas simbólicas que una persona o grupo social construyen para delinear sus diferencias respecto de

13 González, N. Ibidem.

14 “Prefiero mi gaita”. Ibidem.

los “otros” (Vila, 2003. Extraído el 15 de Abril, de www.cholonautas.edu.pe/pdf/migración.pdf).

Por otra parte, “Prefiero mi gaita”, acentúa la función que la gaita cumple dentro de la cultura maracaibero, exaltándola como símbolo de la zulianidad cuando menciona:

*Tantas cosas manifiesta
No sólo es algarabía
Lleva al pueblo la alegría
Y es su voz en la protesta*

Al respecto, Portillo señala que la gaita “No es sólo Alegría, porque también cumple otras funciones dentro de la colectividad maracaibera, además de estar presente en las festividades (...) es la voz del pueblo, es un sentimiento que hemos llevado como bandera de justicia” (Portillo, comunicación personal, 08 marzo, 2006).

En tal sentido, plantea García Gavidia, los símbolos son “fundamentales para ordenar la experiencia y para la construcción de lo real, están ligados tanto a la percepción como a los conocimientos y las creencias. Por lo tanto, incluyen, por una parte, saberes y por la otra, normas de conducta; así como también, despiertan sentimientos y emociones. Son coercitivos y cohesionadores; es decir, hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo, de la vida y del cumplimiento de las normas. También son medios para promover la integración social” (García Gavidia, 1996:19).

Por lo que las prácticas extranjeras, aun cuando cumplen normas dentro de sus culturas de origen, no tienen el mismo valor dentro de las manifestaciones del zuliano.

Las formas comunicativas representan prácticas culturales al establecer rasgos contextuales que pueden no estar explícitos en el mensaje y aún así se entienden.

Consideraciones finales

A partir de las narrativas musicales que en esta investigación se han seleccionado, se ha podido deducir que en ellas se articulan

los códigos simbólicos referidos a la distinción espacial y la tradición; determinando su preponderancia en la construcción de la identidad del actor social al crear el argumento de su historia, y las letras y melodías de las gaitas zuliana describen o precisan las peculiaridades en la jerga del maracaibero; estableciendo entonces, que las narrativas musicales reflejan correspondencia con los elementos identitarios marcando así su cotidianidad; es decir, sus rasgos, distintivos y propios de sus individuos o de la colectividad.

Por todo esto, se entiende a la música, específicamente a las narrativas o discursos musicales, como expresión de una forma de percepción de momentos vividos y como manifestación de un discurso sobre *el nosotros*. En este caso, las narrativas de la gaita zuliana, permitieron captar la versión o la construcción mental y detectar las formas de descripción que los maracaiberos como grupo social tienen de sí, a través del compositor. En definitiva, los sistemas musicales en distintos momentos han sido formas de describir el mundo, o modalidades de narración identitaria.

En esta parte del análisis que se ha hecho de estas narrativas musicales, en su aspecto discursivo, fue indagar aquellas figuras retóricas que le atribuyen características específicas y propias del contexto zuliano con las cuales el maracaibero se puede identificar, pues, forman parte del conjunto de representaciones presentes en este actor social. Se consideró útil para el desarrollo de esta investigación, reflexionar sobre la lógica de la identidad colectiva, para lo que fue necesario recurrir al análisis de contenido¹⁵, que permitió describir la importancia que el texto hablado o escrito tiene en la comprensión de la vida social, expresada en las narrativas de las gaitas seleccionadas.

A través de las entrevistas a los diferentes compositores, y profesionales relacionados con las temáticas analizadas y, contrastando dichas entrevistas con las declaraciones hechas en prensa

15 Martínez, Miguel. 2004. *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Editorial Trillas. México.

por algunos actores sociales: gaiteros, religiosos y estudiosos se pudo corroborar que **es la narrativa la que construye la identidad** del personaje al construir el argumento de su historia. Y en este caso, la gaita, ha servido como herramienta para expresar narrativas con las cuales la gente se puede identificar.

Finalizando, las narrativas de la gaita zuliana manifiestan la característica pueblerina que posee este género, y la necesidad de hacerlo prevalecer ante costumbres extranjeras o externas a esta región del país; enfatizando es uso de términos cotidianos y propios que señalen los costumbrismos y estampas del pasado, sin utilizar palabras rebuscadas.

Referencias bibliográficas

- ACEVEDO, A. (1966). *Ensayo sobre la Gaita Zuliana*. Revista de La Universidad del Zulia. Segunda Época. N° 34. Maracaibo-Venezuela.
- ARRIETA A., F. (1984). *Las Gaitas del Zulia*. Publicación editada por el departamento de Relaciones Públicas de Lagoven, S.A., filial de petróleos de Venezuela. Maracaibo.
- AUGÉ, M. (1996). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- BESSON, J. (1949). *Historia del Estado Zulia*. Editorial Hermanos Belloso Rossell. Maracaibo.
- BLANCO, R. Un corto repaso a la historia de la gaita. Agosto 2001. Extraído el 22 de Septiembre, 2003 de <http://gaita.deeuropa.net/?art=35>.
- BRICEÑO GUERRERO, J. M. (1998). Identidad y Cultura Popular. En *Venezuela: Tradición en la Modernidad*. Caracas, pp. 79-82
- COPLAN, D. *Músicas*. Extraído el 22 de Septiembre, 2003 de <http://www.plazamayor.net/antropología/etnomusicología/artículos>.
- DELGADO ROSALES, Y. (2002). Repercusiones de la Transformación del Barrio El Saladillo en los Discursos de la Gaita Zuliana 1970-1974. Trabajo de Grado para optar al título de Magíster Scientiarum en Antropolingüística. LUZ.
- DURANTI, A. (2000). *Antropología Lingüística*. Cambridge University Press, Madrid.

- DURKHEIM, E. *Las Reglas del Método Sociológico*. Editorial La Pléyade, Argentina.
- DIAZ VIANA, L. (1993). *Música y culturas: Una Aproximación Antropológica a la Etnomusicología*. Madrid, Eudema (ediciones de la Universidad Complutense, S.A).
- ENCICLOPEDIA MULTIMEDIA DEL ESTADO ZULIA (2003). Promozulia, Maracaibo.
- FERRER, G. (1988). *Historia cultural del Zulia*. Compendio. Editorial de la Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela.
- FIRTH, R. (1982). *Elementos de Antropología Social*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México D.F.
- GARCIA GAVIDIA, N. (1996). Consideraciones Generales sobre los Códigos utilizados en la invención, recreación y negociación de la Identidad Nacional. *Opción*, Año 12, N° 20, Maracaibo, pp. 5-38.
- GARCIA GAVIDIA, N. (2003). El uso de símbolos indígenas en la invención de la identidad nacional. En Revista *Opción*, Año 19, N° 40. Maracaibo, pp. 9-34.
- GEERTZ, C. (1990). *La Interpretación de las Culturas*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- GIMENEZ, G. (2000). Una Teoría de las Identidades Sociales. En *Decadencia y Auge de las Identidades. Cultura Nacional, Identidad Cultural y Modernización*. El Colegio de la Frontera del Norte. México.
- HERNANDEZ OQUENDO, A. (1997). *El libro de Oro de la Gaita*. M.T.M (GN) Arnoldo Hernández Oquendo. Maracaibo-Venezuela.
- HERRERA NAVARRO, R. Origen y Nacimiento de la Gaita Zuliana Conferencia en la Universidad Centro-Occidental Lisandro Alvarado. Mayo 2001. Extraído el 04 de Abril, 2003 de <http://www.mipunto.com/venezuelavirtual/trimestre01/gaita>.
- KLOR DE ALVA, J. (1987). La Invención de los Orígenes Étnicos y la Negociación de la Identidad en América Latina, 1969-1981. En *De la Palabra y La Obra en el Nuevo Mundo*, Volumen 2 Encuentros Interétnicos.
- KRIPPENDORFF, K. (1990). *Metodología de Análisis de Contenido. Teoría y Práctica*. Ediciones Paidós. Barcelona.

- LÉVI-STRAUSS, C. (1968). *Antropología Estructural*. Eudeba. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- MARCUS, G. y Dick E. CUSHMAN. *Annual Review of Anthropology*, Departamento de Antropología, Universidad de Rice, Houston, Texas. Vol. 11 p. 25-69.
- MARQUEZ, R. (2006). El corte de Luis “El Perro”. *Viejo Zulia*, marzo, 42-43.
- MARTÍNEZ M, M. (2004). *Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa*. Editorial Trillas. México.
- MATOS ROMERO, M. (1968). *Historia de la música en el Zulia*. Ensayo. Maracaibo.
- MERRIAM, A. *Ethnomusicology. Discussion and definition of the field*. Extraído el 29 de Septiembre, 2003 de <http://www.plazamayor.net/antropología/etnomusicología/artículos>.
- NADEL, S. F. (1974). *Fundamentos de Antropología Social*. Fondo de cultura Económica.
- OCANDO YAMARTE, G. (2004). *Historia del Zulia* (3° ed.). Editorial Arte. Maracaibo.
- RIBEIRO, D. (1977). *As Américas ea Civilização*. Brasil, Editoras Vozes Ltda.
- SERVIGNA ACOSTA, A. L. (1999). La Casa, un Espacio habitado por símbolos. En *Hacia la Antropología del Siglo XX*. (Tomo II). Mérida, pp. 100-111.
- SILVA SANTISTEBAN (1998). *Antropología: Conceptos y nociones generales*. Fondo de cultura Económica. Perú.
- SPERBER, D. y Deirdre Wilson (1986). *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford.
- SPERBER, D. (1991). *Alteridades. Antropología y Epistemología*. Universidad Autónoma Metropolitana. Departamento de Antropología. México.
- VALENZUELA ARCE, J. M. (2000). Identidades Culturales. En *Decadencia y Auge de las Identidades. Cultura Nacional, Identidad Cultural y Modernización*. El Colegio de la Frontera del Norte. México.
- VILA, P. Identidades narrativas y música: Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. Extraído el 15 de Abril, 2003 de <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/migración.pdf>.