

KASMER: Vol. 4. N°. 4. 1973.
Universidad del Zulia. Maracaibo. Venezuela.

**Descripción y Análisis de la Música de los
Indios Guajiros en Venezuela y Colombia.**

Catherine Cameron
Junio, 1971

PARTE I

INTRODUCCION

En el verano de 1970, me inscribí como estudiante en el Colegio Hunter, para un viaje de campo a la Península de La Guajira en Venezuela y Colombia. El Dr. Helmuth Fuchs dirigió el programa y la Fundación Nacional de Ciencias lo financió. Mi primer contacto con la música guajira fue gentilmente provisto por el Dr. Fuchs en Toronto, al permitirme el acceso a su colección de grabaciones musicales e información general. En Nueva York, el profesor Alan Loamax, en su Laboratorio Cantométrico en la Universidad de Columbia, me permitió el uso de grabaciones de ensayos e instrucciones sobre su método cantométrico para analizar tipos de canciones¹. Esta preparación, así como mi interés y estudios² en el campo de la etno-musicología, me suministraron un plan general para el estudio de la música guajira.

ANTECEDENTES Y FUNDAMENTO ECONOMICO

Los guajiros, de origen "Arawak", en número de cincuenta a sesenta mil, viven en campamentos dispersos y aislados a lo largo del Norte de la Península de la Guajira en Colombia y Venezuela. El ambiente físico es en extremo inhóspito; los meses del verano son secos, cálidos y venteados; la tierra es desértica y produce sobre todos cactus³. En los meses de octubre y noviembre

ocurren generalmente las lluvias, dificultándose grandemente el transporte de vehículos, lo que sólo es posible sobre las vías pavimentadas; sin embargo, durante esta época los guajiros pueden sembrar áreas de su territorio. Las cosechas incluyen: granos, maíz, patillas y otros productos básicos que sirven solamente de suplemento alimenticio a esta sociedad que se dedica fundamentalmente a la cría. Las cabras, ovejas, ganado y caballos fueron introducidos por los españoles en el siglo XVI⁴. Las cabras y las ovejas se han adaptado admirablemente al inclemente clima y se encuentran en todas partes de la Península, alimentándose de pastos que crecen aún en las zonas más áridas. El ganado y los caballos, particularmente estos últimos, son menos abundantes, ya que necesitan áreas más fértiles en las cuales pastar. Estos dos tipos de animales, sin embargo, han sido víctimas de enfermedades epidémicas que ocurren periódicamente en la región, en especial en el ganado caballar, que ha sido diezmado. También la cría de caballos ha sido reducida por su menor requerimiento como medio de transporte, siendo sustituido por vehículo de motor.

Otros animales, por ejemplo: las gallinas y los cerdos, sobreviven bien en pequeños números alrededor de los hogares y áreas domésticas. El cerdo es comido ocasionalmente y se cría para la venta; son sumamente útiles para la limpieza de los campamentos, librándolos de los desperdicios. Las gallinas, son mantenidas para obtener sus huevos.

Los asnos y los mulos son imprescindibles, ya que se usan para llevar cargas y transportar el agua de consumo desde los pozos de abastecimiento que generalmente quedan distantes. Los mulos, valorados por su mayor fuerza y su resistencia son sumamente caros, estimándose su valor entre 600 y 1.000.00 bolívars. Quedé sorprendida al saber que estos animales son más caros que los caballos, debido a las cualidades arriba mencionadas. Ciertamente, los guajiros forman una sociedad orientada hacia la cría de animales, dependiendo de ellos para su alimentación, el transporte, la carga y el trueque de sus ventas en el mercado. El dinero obtenido les permite adquirir los comestibles, vestimentas y baratijas ordinariamente disponibles.

La falta de irrigación para el cultivo hace que la agricultura sea solamente una faceta suplementaria de su economía. Recientemente la gente guajira ha pasado a realizar trabajos asalariados, particularmente en los sitios y asentamientos más parecidos a centros urbanos, donde los trabajos se encuentran en proyecto de Obras Públicas, en servicios profesionales tales como: La Enfermería, Fuerzas Policiales, medio de transporte y a veces en pequeñas empresas comerciales. Algunos se mudan a centros urbanos importantes como Maracaibo y tanto en la ciudad como en sus alrededores trabajan como obreros. Pude encontrarme con varias familias en las cuales el marido se dedicaba a labores manuales y las hijas trabajan en servicios domésticos, etc. Sin embargo, no parece ser que ellos hubieran experimentado la transculturación y mestizaje que otros grupos indígenas tienen.

NEXOS FAMILIARES Y EL SISTEMA SOCIAL

Desde el inicio de los días colombinos en el siglo XVI hasta el presente, los guajiros han estado expuestos a sociedades tecnológicamente más sofisticadas; numerosos contactos tanto en el sentido social como el genético⁵, se han efectuado y algunas de las características físicas de la gente indican elementos del presente y del pasado mestizaje; sin embargo, no pueden ser llamados mestizos en el sentido social debido al mantenimiento y la adhesión a sus estructuras sociales básicas. El Dr. Fuchs sugiere que esto ha sido primordialmente el resultado del sistema matrilocal. Este sistema inhibe idealmente la posibilidad de una mujer, que se ha casado con un no-guajiro, para unirse al grupo social de su marido y de levantar sus hijos en un ambiente unifamiliar.

Esto parece ser debido a que el núcleo familiar, madre-hijo se encuentra unido a su propio linaje que ha evolucionado hacia la unidad familiar autosuficiente en la cual el esposo de la raza guajira u otro linaje tiene importancia social y económica secundaria, lo cual no quiere decir que las mujeres guajiras sean dominantes o descuidadas con sus esposos. Con frecuencia he observado atención solícita prestada por las mujeres a sus esposos cuando

estos últimos les hacen una visita. Generalmente el linaje de la mujer, particularmente su madre y hermanas es económicamente bastante estable, pues disponen de animales y posesiones, aun cuando el marido raramente esté presente. Este principio de autosuficiencia matriarcal no es un patrón único, rígido, ni fuerte; se encuentran casos en que la mujer ha establecido vínculos menos cercanos a su propio linaje, conviviendo con su esposo asalariado y dependiendo de él y su linaje. En caso de que la mujer haya tenido un hijo de padre extranjero o "Arijuna", como lo llaman los guajiros, o de un hombre con quien no se haya casado, el hijo recibirá el parentesco tanto social como familiar a través del linaje materno. He encontrado pruebas de esta práctica en pocas familias.

El aspecto más pronunciado de la sociedad guajira, que considero como una cualidad incongruente, es su perseverancia en un tradicional sistema de vida con cierta flexibilidad cultural. Esta flexibilidad les permite la selección de artículos y estilos de otros grupos culturales con los cuales los indios han tenido contacto; por ejemplo: en los que parece ser un asentamiento aislado uno puede encontrar radios, transmitiendo música venezolana o colombiana, una gran variedad de objetos de vestir, alimentos, equipos domésticos y otros artículos de sociedades mucho más avanzadas tecnológicamente. La educación de los niños, aún en aquellos que viven en áreas remotas, tiene un gran valor para esta gente.

Aunque se observa la introducción y aceptación de culturas extrañas, parecen ser resistentes al abandono de muchas de sus costumbres tradicionales, aun entre los guajiros más adinerados. Sin embargo, esto no implica que en el cambio hayan sido descuidados o indiferentes porque en realidad se lamentan de la desaparición de tradiciones pasadas. Sólo deseo sugerir que parece existir en ellos una sorprendente facultad en la selectividad cultural.

Los tres asentamientos rurales que visité parecían consistir de 10 a 20 hogares, cada hogar era mantenido por una mujer generalmente acompañada de una o más hermanas e hijos. Tres de las cuatro familias con las que permanecí no tenían un esposo presente, aunque estas mujeres estaban casadas, los hijos varones y los otros familiares cuidaban de los animales y hacían el traba-

jo pesado. Entiendo que cada mujer sólo pueden tener un esposo a la vez, siempre que la mantenga. Del otro lado el hombre podría tener varias esposas siempre y cuando las mantenga hasta cierto límite. Al dejar de hacerlo y después de llenar las disposiciones legales, la mujer queda en libertad de escoger otro marido.

LA DIVISION DEL TRABAJO

El tiempo de la mujer está totalmente copado con la crianza del hijo, la cocina, el lavado, el cargar el agua del pozo y la costura incluyendo el tejido y el hilado de mano. Algunas de las entradas familiares provienen de la venta de sus bellísimas hamacas tejidas y bolsos.

La ocupación principal del hombre, especialmente en las áreas rurales es cuidar de los animales, muy a menudo cabras, ovejas y ganado vacuno y en la época de lluvia atender el conuco; algunos de ellos se dedican a los trabajos asalariados, bien sea a tiempo completo o parcial. El resto de las entradas familiares provienen de la venta del ganado y de las cosechas estacionarias en el mercado Los Filúos, en Paraguaipoa y en menor escala en Maicao, Colombia.

Entre los niños observé la división del trabajo con relación al sexo; los niños ayudan en la atención de los animales, los más pequeños a menudo ayudan en la obtención del agua y las niñas cuando no están en la escuela, aprenden de sus familiares tareas propias de su sexo: atención de los niños, bordados, tejidos, cocina y recolección de frutos.

En Paraguaipoa, donde está el mercado, y su vecindad, encontré más gente realizando actividades de obreros que las tradicionales definidas para ambos sexos. Tanto el hombre como la mujer se dedican a actividades comerciales: mercado ambulante o abierto, tienda, sastrería y modistería, venta de comidas, en ocupaciones profesionales como: la enfermería y en trabajos públicos y privados que no requieren grandes conocimientos.

EDUCACION

Como ya mencioné, observé un alto valor dispensado a la educación. Fue interesante observar cómo las niñas eran más es-

timuladas para asistir a la escuela y aprender oficios y manualidades que los varones, lo que tal vez refeja la influencia matriarcal central. Al indagar sobre el particular se nos dijo que ellas demostraban más interés y aptitudes en sus estudios que los varones, quienes prefieren aprender las actividades tradicionales de los hombres adultos. Es más, entre las muchachas tanto la enfermería como la docencia tenían gran estimación; estas posiciones les daban cierto grado de representación en la comunidad. En dos de cuatro familias guajiras con quienes conviví había entre ellas mujeres jóvenes: una que estudiaba secretariado médico, una enfermera, una estudiante de enfermería y otra que aspiraba a ser maestra.

RELIGION

Tengo poca información específica sobre la religión tradicional guajira, por lo cual discutiré lo referente a ella, la magia y la mitología bajo un solo título.

Pude observar algunos ejemplos y demostraciones de actividades religiosas en la ceremonia Shamanística⁶ (Budista) y vagamente rituales cuyo estilo consiste en festivales danzantes "Younaha"⁷ y "La Cabrita"; el primero de los nombrados puede o no tener significado religioso. Observé algunos "Younaha" que se celebraban para dar la bienvenida y a beneficio de los antropólogos presentes, y uno de carácter serio con el propósito de disfrutar bebidas alcohólicas (chirrinche) para evitar la realización del sueño maligno de una mujer acerca de las amenazas de desgracias que caerían sobre sus hijos. El baile "La Cabrita" no pude observarlo, pero se me informó que se efectuaba para celebrar una buena cosecha y para dar gracias a los dioses o divinidades por la misma, a veces tiene características de orgía.

La ceremonia "Shamanística" realizada generalmente para curar enfermedades y padecimientos, envuelve la intervención de los espíritus por medio de un medium espiritual que a menudo es una mujer. Algunas referencias sutiles de creencias religiosas encontramos en los textos de canciones concernientes a las características mitológicas de buenas y diabólicas intenciones, poseyen-

do a veces cualidades sobrenaturales. Informaciones adicionales fueron obtenidas en conversaciones casuales, por ejemplo: un fenómeno natural como el arco iris, se interpretaba como una guerra entre los dioses del cielo.

A pesar de que esta información agrupa creencias religiosas, actividades mágicas y mitológicas dentro de una categoría groseramente generalizada, puede observarse, que la religión tradicional guajira envuelve un sistema de creencias panteístas y una dependencia en la conducta mágica y ritualista, sistema que no es único en este tipo de sociedad.

Las sectas religiosas católica y protestante, especialmente la evangélica (metodistas y pentecostales) se encuentran presentes entre los guajiros, particularmente en las regiones urbanas más pobladas. En áreas más remotas, observé aptitudes de apatía y antipatía ante estas creencias no tradicionales. Es difícil estimar la extensión de internacionalización de estas religiones occidentales dentro del sistema de creencias guajiras, ya que ha sido observado por otros autores⁸, que dos sistemas de creencias religiosas, (tradicionales y no tradicionales en que una usualmente se impone por su mayor poder cultural), pueden coexistir sin incompatibilidad. Cada una de ellas puede ser destinada por el individuo a diferentes esferas del sentimiento, cuyas fronteras no parecen sobreponerse. Observé esta situación entre algunos guajiros cristianos, devotos practicantes, que sin embargo, creían en supersticiones tradicionales, teología y astrología.

Las nuevas creencias religiosas occidentales adoptadas, han alterado algunas prácticas sociales incluyendo el estilo del matrimonio y en mi opinión el estatus del hombre, esto último en parte debido al cambio en las costumbres matrimoniales. La monogamia, que es una norma cristiana da una mayor responsabilidad al esposo para que permanezca con su esposa y llegue a ser la cabeza o jefe autoritario de la casa (jefe de familia). En las áreas urbanas, el estilo tradicional del matrimonio guajiro, incluyendo el precio de la novia, parece ir perdiendo terreno ante la práctica de las ceremonias religiosas cristianas. Durante mi estadía allí, observé varios matrimonios eclesiásticos con novias en traje nupcial y con damas de honor, etc. Hubo una ceremonia

matrimonial católica para una vieja pareja, quienes se habían casado hacía 50 años según las costumbres guajiras y quienes tenían muchos hijos, nietos y biznietos.

La religión occidental ha cambiado también la apariencia de la música eclesiástica y han sido introducidos instrumentos como el banjo, la clavija de metal y el tamborín, todos ellos utilizados para acompañar a los himnos espirituales. Las corales o grupos de cantantes se destacaban generalmente en la secta evangélica siendo un canto completamente nuevo, versus el estilo de cantante único. Una armonía tonal muy pobre caracterizaba al sonido de la Coral Guajira que no está acostumbrada a esta práctica.

PARTE II

METODOLOGIA:

Realmente, la Metodología es probablemente el aspecto más importante de cualquier estudio, ya que determina la calidad y la cantidad de la información coleccionada y también da colorido a las perspectivas de la investigación. Es posible emprender un estudio con un plan de trabajo minuciosamente elaborado, "Científicamente válido", etc. y sin embargo, terminar con resultados contradictorios, y una visión fragmentada de los trabajos de una cultura. Esto parecería ser el resultado del observador al seleccionar solamente aquellos factores que encajan dentro de su molde, y su percepción selectiva descuidando factores importantes que pueden viciar o alterar sus hipótesis. Por esta razón, yo creo que un estudio debería abarcar muchas consideraciones metodológicas, incluyendo las observaciones de los participantes, entrevistas con informantes y mediante formatos de cuestionarios debidamente estructurados cuando y donde sean adecuados.

Para este estudio musical, siguiendo la sugerencia del Dr. Fuchs, Director del Proyecto, inicié mi preparación en Toronto, escuchando sus grabaciones de canciones guajiras y música instrumental. Antes de esto, había recopilado información sobre las técnicas y resultados de notables investigadores en el campo de la Etnomusicología, tales como: Alan Merriam, Alan Lomax, Bruno Nettl, Curt Sachs, y otros, quienes han escrito abundantemen-

te sobre el "Folklore" y la música primitiva⁹. En Nueva York, estudié brevemente en el Laboratorio Cantométrico del Profesor Lomax, escuchando las cintas de instrucciones sobre la técnica de analizar estilos diferentes de música con un método no limitado o estorbados por prejuicios musicales de Occidente. Originalmente intenté realizar algo de este análisis en el campo con el propósito de tener un perfil preliminar de la música guajira. Más tarde me vi forzada a abandonar este proyecto, puesto que a menudo me era difícil obtener el tiempo y el interés requeridos para escuchar y codificar las canciones de acuerdo a los treinta y siete puntos del esquema Cantométrico. Preferí usar el tiempo libre para traducir poemas del guajiro al español.

Así, mi objetivo primordial fue grabar tanta música como fuese posible. Quería grabar canciones tradicionales de ambos sexos y diferentes edades y música instrumental. Para que la muestra fuese representativa del todo, esperaba obtener música de diferentes áreas con la idea de comparar y contrastar el estilo de la música y textos de las canciones. El Dr. Fuchs propuso que los estudiantes vivieran con varias familias guajiras en diferentes partes de la Península. Yo estuve en cuatro lugares. "La Gloria", un pequeño asentamiento cerca del centro mercantil Paraguaipoa, Gualantalao y Palumao (estos tres están en Venezuela); y Borchina, un área rodeada de montañas en Colombia.

También viajamos por toda la Península con el Dr. Fuchs parando en varias localidades.

Después de un corto tiempo en el campo, realicé el bosquejo de un modelo de estudio, esquematizando los puntos y las preguntas que quería cubrir. La base de este modelo que será presentado luego, fue sacada de los trabajos publicados por los escritores previamente mencionados. El libro de Alan Merriam, "La Antropología de la Música", fue particularmente útil para el establecimiento de categorías del tipo de canción y su clasificación, el cantante y el músico, y la relación de la música con la cultura. "La Historia de los Institutos Musicales" de Curt Sachs, fue de gran uso en la clasificación de los tipos de instrumentos y naturalmente "El Estilo de Canciones Folklóricas y la Cultura" de Alan Lomax, además de suministrar una guía para el análisis

musical, ofreció información valiosa sobre la relación entre la música y la cultura para la investigación. Yo también añadí mis propias apreciaciones y preguntas de carácter específico.

Con el modelo en mente, empecé a recopilar la música y a inquirir por información musical. Con frecuencia, en forma sorpresiva, visité a la gente por la tarde para cantar sus canciones, tocar sus instrumentos y escuchar a otros ejecutantes. Esto lo hice en cada área que visité. Nadie fue tímido en el momento de actuar; en realidad, parecía que muchos se sentían felices de grabar canciones y posiblemente eclipsar al cantante anterior. Pronto se hizo evidente que era más fácil grabar que recoger información sobre la música. El problema parecía partir del hecho, que durante la sesión vespertina el grupo prefería entretener y ser entretenido más que participar en una discusión determinada. Para remediar esto empecé a visitar hogares durante el día, grabando y discutiendo la música; generalmente me acompañaba una joven muchacha guajira quien era indispensable cuando los informantes hablaban solamente guajiro. La discusión informal y espontánea con informantes interesados también producía buena información general y musical.

Al mismo tiempo comencé mi investigación y colección de instrumentos, intentando tocar los instrumentos, me suministró de talles sobre la técnica de ejecución, modo de instrucción para tocar estos instrumentos y el entretenimiento en general para los espectadores. El mismo método se empleó para la técnica y la ejecución de los bailes tradicionales llamados "Younaha" y "La Cabrita". La participación parece ser que lleva al investigador más cerca del objetivo que se persigue descubrir.

En los momentos más tranquilos, con mayor frecuencia en las mañanas, registraba en mis cuadernos cualquiera y toda la información obtenida. Esto resultó ser un método valioso de recolección de datos, puesto que aún la información que parecía insignificante, fácilmente olvidada, podía más tarde hacerse importante.

Decidí formular y plantear una lista de preguntas, citadas luego, para obtener datos específicos sobre cada canción y descubrir el conocimiento general de los cantantes de su ambiente

musical. Las preguntas, con mayor frecuencia eran suministradas por mi informante primario quien me acompañaba en mis visitas. Estas preguntas eran formuladas tan simplemente y en forma tan general como para obtener cualquier información extra que podrían no haber considerado. Esta técnica funcionó bastante bien, sin embargo, dependiendo de la situación y el tamaño del grupo, la calidad de los resultados variaba.

MUESTRA DE PREGUNTAS HECHAS A LOS CANTANTES:

1. ¿De dónde vino esta canción?

Esta es una pregunta abierta para descubrir el área de origen y/o el compositor; también para determinar si hay una creencia de que las canciones se pueden originar de fuerza sobrenatural.

2. ¿Cuánto tiempo tiene la canción?

No solamente para encontrar lo obvio, sino también para descubrir el número de canciones viejas relacionadas con hechos históricos, trabajando con la idea de que en áreas analfabetas, la canción es el medio principal de transmitir tradiciones pasadas. También para indicar la popularidad de la canción.

3. ¿Quién fue el primero en cantar la canción?

Se pregunta para ir al origen de la canción, su compositor y el área, etc., y posiblemente la razón por la cual la canción fue compuesta.

4. ¿Cuántas canciones conoce el cantante?

Para indicar lo obvio y para descubrir si algunas personas muestran más interés y aptitudes para cantar que otros. También, si algunos son populares por ciertas canciones e indirectamente si hay reconocimiento social para aquellos que muestran talento musical.

5. ¿El cantante compone y canta sus propias canciones y las de otros?

Para investigar el grado de reconocimiento y la formalidad de la propiedad de la canción, y si hay alguna forma de patente para la canción.

6. ¿Toca la persona instrumentos?; si es así, ¿cuáles?

Para determinar si los cantantes tienen mayor inclinación que personas que no cantan a tocar instrumentos y si el talento musical comprende ambas habilidades para cantar y tocar.

7. ¿Con qué frecuencia, dónde y cuándo el cantante ejecuta y actúa?

Una pregunta para encontrar si hay ciertas horas del día donde más probablemente se puede escuchar música. También, si las canciones son ejecutadas en ocasiones específicas, por ejemplo, rituales, fiestas. (La formalización de la ocurrencia de la música).

8. ¿Qué variedad/tipos de canciones conoce el cantante?

Una indagación en la preferencia de los cantantes por ciertos tipos de canciones por ejemplo: canciones de amor, canciones de disputas. Esta pregunta no fue bien comprendida puesto que los cantantes no pensaban en su repertorio de canciones como tipos.

9. ¿Sabe el cantante quién cantó el primer "Jayeechi" (Eirraja)?

Esta pregunta se hizo para encontrar si alguien tenía idea sobre el origen del estilo de las canciones guajiras, y/o si existió un mito, como origen de la canción o la música en general.

10. ¿Qué aptitud o talento es necesario para ser un buen cantante?

Para descubrir si hay reconocimiento social por el talento musical o si se piensa que la habilidad musical es igualmente distribuida entre toda la gente, también, que cualidades son necesarias para hacerse un buen cantante.

11. ¿Puede el cantante dar información sobre la canción que acaba de cantar?

Con el propósito de añadir cualquier otra información, estos es, un resumen, detalles de personas, lugares nombrados.

Como se mencionó, lo relativo a los individuos y colocación de los resultados de las preguntas variaban. Con frecuencia me fue imposible apartar lo suficiente a un cantante de sus actividades rutinarias para completar la entrevista, o por el deseo de cantar y escuchar las grabaciones, era difícil conducirlo a una situación de entrevista. El grabador, para mi pesar, era fuente inagotable de entretenimiento, ciertamente una valiosa ayuda para coleccionar muestras de la música, pero algo inconveniente cuando se deseaba la discusión y hacer preguntas.

Generalmente, encontré que las preguntas no eran tan valiosas como originalmente lo había anticipado y no me inclino por su uso en el campo, ya que usualmente son magnificadas y no naturales. Sin embargo, algunas respuestas clarificaron y suplementaron los datos previamente coleccionados. Algunos puntos interesantes se mencionarán luego.

Habiendo vivido por un tiempo en cuatro comunidades diferentes con algunas variantes como en aspecto físico, población y riqueza, grado de exposición a tradiciones mayores incluyendo la Sociedad Venezolana y la Colombiana, las religiones occidentales, etc., yo siento que las muestras obtenidas de estas áreas debieran ser representativas de la música guajira.

La fase metodológica final en el campo fue la traducción de textos y canciones del guajiro al español. Sin tener tiempo suficiente para traducir todas ellas, escogí ejemplos de cada área con la idea de que la proporción traducida debiera generalmente reflejar cualquier énfasis sobre los tipos de canciones preferidas. Las treinta y cinco traducciones incluyen canciones de tamaño épico, hasta treinta y cuatro versos y canciones cortas algunas de las cuales son fragmentadas.

En total unas dieciséis horas de música fueron coleccionadas, relativas a doscientas canciones y música instrumental.

PARTE III

A) DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA MÚSICA GUAJIRA:

La música guajira tradicional se puede dividir en dos categorías: 1) La Canción 2) La Música Instrumental. Nunca observé las dos formas juntas, excepto en una situación que no puede ser llamada estrictamente musical, la ceremonia Shamanística, en la cual la maraca acompaña el canto espiritual del medium.

En guajiro la palabra que significa canción es "Erraja", sin embargo, este término no fue empleado. Invariablemente, la palabra "Jayeechi" se usaba para referirse a la canción; una palabra que se acerca al significado de cuento más que a la palabra canción. Ocasionalmente, durante una sesión de grabaciones me decían que alguien deseaba cantar un cuento. Esto no es en absoluto incongruente cuando uno considera que muchas de las tradiciones de canciones son narrativas en su naturaleza, relatando cuentos de hechos pasados y presentes. Es algo parecido a la balada tradicional folklórica de la gente del Oeste. Las canciones no tradicionales jamás se referían como "Jayeechi", sino de acuerdo a su tipo, esto es: un himno, una canción de amor española. La discusión de este tipo de música se reserva para la categoría, Música de Transculturación.

"Jayeechikan" (plural) parecen ser cantadas dentro de un marco de estilo riguroso. Las canciones tradicionales que no podían ser descritas como "Jayeechikan" eran pocas. Ejemplos indicadores de desviaciones del estilo eran limitados a canciones no verbales, principalmente al tarareo de los niños y las canciones de palabras sin sentido. Cuando el trabajo se refiere a las canciones guajiras, quiere decir "Jayeechikan", a menos que se especifique de otra manera. De inmediato presentamos un modelo del estudio y un esquema de la investigación.

MODELO DE ESTUDIO

A. CANCIONES:

1. Etimología de las canciones a) Especulación sobre el origen del estilo

- b) Existencia de un mito de origen
- 2. Tipología de las canciones
 - a) Descripción de los tipos de canciones.
 - b) Frecuencia proporcional y ocurrencia.
- 3. Discusión de los textos de las canciones
 - a) Examen de los textos de la canción de acuerdo a los tipos.
 - b) Estructura física de los textos de las canciones.
- 4. El uso y la función de las canciones
 - a) Actividad social
 - b) Formas de transmisión de la historia
 - c) Formas de afirmar valores sociales
 - d) Forma de afirmar la calidad de los miembros de la sociedad.
 - e) Música sagrada
 - f) Música fúnebre
- 5. Propiedad de la canción y composición
- 6. El aprendizaje y la transmisión de las canciones.

B. INSTRUMENTOS:

1. Tipología de los instrumentos y descripción de acuerdo a la clasificación de Sachs.

- a) Origen del Instrumento
- b) Construcción
- c) Especialización del uso
- d) Técnica de ejecución
- e) Simbolismo de los Instrumentos
- f) Ocurrencia de acuerdo al área

2. Significado económico y social de los instrumentos.
3. Predominio de los instrumentos aerofónicos.

C. EL CANTANTE Y EL MUSICO

1. Diferenciación sexual en la ejecución de instrumentos
2. Grado de formalización de la composición
3. Entrenamiento del ejecutante
4. Rol y status del ejecutante
5. Concepto del talento musical

D. LA MUSICA EN RELACION CON LA CULTURA

1. Reflejo de la cultura.
2. Funcional
3. Relativo

E. MUSICA DE ACULTURACION. INFLUJO E IMPACTO DE LA MUSICA NO TRADICIONAL

1. La introducción de nuevas ideologías:
 - a) Religiosa
 - b) Tecnológica
2. Efecto de ideologías foráneas sobre la música
3. Nuevos instrumentos
4. Cambios de estilo

1. Etimología de la canción guajira

No es materia fácil de especular sobre el origen de la canción guajira. En verdad, tanto la canción como la música instrumental son bastante diferentes de las poblaciones que las rodean, considerando el énfasis rítmico excitante, la música coral melódicamente compleja de los Motilones del Sur-Este o las tristes luctuosas canciones corales de los Kogí del Sur-Oeste.

El autor Alan Lomax, discute una unidad musical general en Norte América y ultimadamente en Asia Septentrional. Considerando a Sur América él dice: "La región muestra su unidad histórica en un estilo general, que aunque algo heterogéneo en sus

componentes, está ligado claramente con los de Norte América y Asia Septentrional"... y refiriéndose al Mapa Mundial de culturas regionales dice: "Establece la unidad de Amerindia como una región mundial diferente, cuyas huellas han persistido por más de 10.000 años de asentamiento en una vasta área. Indica a Siberia como un punto de contacto entre el nuevo y el viejo mundo y más difusamente implica la existencia de un antiguo y generalizado nexo histórico circum-Pacífico"¹⁰. Dando mayor soporte a este juicio él describe ciertas características de canciones tradicionales que reflejan una semejanza de tipo general en el estilo. Ellas incluyen: "Unisonancia acéfala" como el principal modo de ejecución, "Pobremente mezclado en su aspecto tonal y rítmico"..., "Un ataque glotal irritante, aspero y sonoro", textos de las canciones. "que consisten grandemente en la repetición y en sílabas sin sentido, con consonantes vagamente articuladas"... "Poco o ningún ornato" y "Escalas en las cuales predominan amplios intervalos de un tercio o más"¹¹. El considera que estas características son similares a los estilos de canciones norteamericanas y otras culturas primitivas.

Es entonces posible, considerar la canción guajira, un estilo muy viejo mantenido en su medio relativamente aislado durante años incontables. Muchas características del estilo unirían la música vocal al contorno general que Lomax discute, particularmente la conducta vocal chillona y altamente glotalizada, la gran repetición del texto de la canción, articulación floja, poco ornato, medidas simples y breves, motivos melódicos sencillos. Por otra parte, ciertas características de la música vocal guajira la hace única en la descripción anterior; por ejemplo, entre los guajiros el canto coral es casi inexistente; puedo pensar solamente en una situación semi-musical que comprende a un grupo de mujeres en el ritual de lamentos cuando se produce una muerte. El canto del solista permanece como el modo exclusivo de ejecución. Esta es una situación de mayor interés cuando se considera que en muchas culturas de tecnología simple, la coral es el medio predominante de música cantada.

No me sorprendió que los guajiros a quienes hablé no tenían idea sobre el origen o la edad del estilo "Jayeechi". Empecé a investigar la posibilidad de un mito de origen para la canción,

preguntando quién cantó el primer "Jayeechi" en épocas pre-téritas. Tres fuentes en una misma área narraron historias idénticas. Ellas dijeron que un hombre muy poderoso llamado tanto "Zawayuna" como "Casuray", quien vivió en la alta Guajira (Norte de la Península) introdujo el estilo "Jayeechi". Antes, aquella gente supuestamente no usaba palabras en las canciones solamente tarareaban las tonadas. "Zawayuna" murió aparentemente hace 40 años solamente, lo que fue ratificado por una vieja mujer quien dijo tener 12 años cuando él murió. Naturalmente la autenticidad de esta historia es dudosa cuando uno considera que algunas canciones y referencias a canciones van más allá de la vida de Zawayuna; sin embargo, es una historia interesante que merece más investigación.

En otra sección haré una discusión más completa de la función de la canción guajira; sin embargo, algunas consideraciones introductorias se harán aquí. Una razón obvia pero muy importante de la persistencia del "Jayeechi" como forma de canto es su utilidad como medio de información histórica. El Dr. Fuchs reporta, que descubrió un "Jayeechi" que se refiere a la llegada de los españoles a la península hace siglos. Algunas de las canciones que traduje que no datan de tanto tiempo, narran eventos de guerras entre viejos clanes y personas importantes muertas hace tiempo, etc.

Idealmente un "Jayeechi" cubre todo un espacio físico de un hecho, tal como la vida de un miembro de la sociedad, mencionando su nacimiento, eventos importantes de su vida, contribuciones, status y finalmente su muerte. Este tipo de canción, si es completamente agotada puede durar más de un día. Para el desarrollo de una tradición cultural, la canción es un vehículo valioso puesto que el material no es solamente más interesante y entretenido para la audiencia en forma de canción, sino también más fácil de recordar con las múltiples repeticiones de la lírica por el cantante.

Podríamos especular aquí sobre la persistencia de un riguroso y al parecer técnicamente difícil estilo de canción.

Un punto importante de tener en mente es que la música es tan funcional como cualquier otro aspecto de la cultura: sis-

tema de vínculo familiar, gobierno, religión o las costumbres sociales. Una forma de conducta, de actitud o actividad no persisten cuando no responden a la necesidad de la cultura de la cual emergen. Naturalmente, este principio se aplica a la música de una sociedad y nuestra tarea es examinar cómo la música de la gente guajira refleja y mantiene los mandamientos de la sociedad. Esta tarea es tan difícil como especulativa; uno intenta descubrir el porqué una materia tan oscura como el estilo de la canción, persiste. Obviamente el estilo de una canción llena una necesidad con múltiples facetas, o propósito, o sería modificada y cambiada. Basándonos en esta premisa intentaremos algunas especulaciones.

Empezaremos con el modo del canto de solista, que según observé es una actividad competitiva. Por ejemplo, durante una sesión de grabación no fue raro ver un número de hombres que virtualmente intentan exceder cantando uno al otro, variando de acuerdo a la atención y la aprobación de la audiencia. Quizás esto hace menos severo el carácter competitivo de un hombre contra la naturaleza para sobrevivir en tan áspero ambiente. Eventos como las frecuentes guerras entre clanes ocurren por una acumulación de resentimientos entre aquellos que tienen y los que no tienen, gran sensibilidad a la posición social y a la discriminación, el robo, los insultos, etc., ejemplificando una competencia de muertes. Uno encuentra en los textos de las canciones referencias a estos eventos de violencia social, malevolencia individual, etc. Estas guerras entre clanes intentan restaurar y mantener el equilibrio social en las comunidades y en los textos de las canciones se observan referencias a estas luchas y a los eventos que les precedieron.

En relación a la cualidad física de la voz en la canción, se observa en ambos sexos una relevante semejanza a una norma vocal, esto es, una voz nasal, áspera, de tono reducido y a menudo chillón, que suena al oyente no familiarizado como una voz sin entrenamiento. El sonido puede ser comparable con la clase de voz de alcance de medio octavo que los occidentales usan para cantar obscenamente, en canciones de bares o para animar a su club en los juegos de "football" americano; pero esto es una comparación imprecisa. Escuché especialmente cuan-

do las mujeres jóvenes ejecutaban, una calidad de voz de sonido suave, de tono abierto, pero estas mujeres no eran consideradas buenas cantantes. Pareciera que este tipo de canto áspero y ronco es un estilo de canto de valor. Otra vez, con referencia a Alan Lomax¹², quien ha realizado considerable investigación sobre como las cualidades físicas de la voz reflejan factores de personalidad de grupo, relaciona la voz raspante a un alto grado de entrenamiento de autoafirmación durante la infancia, particularmente entre los miembros de sociedades cazadoras. La escofina se considera como un medio de individualización vocálica, basado en la hipótesis de Lomax de que "siempre que la escofina aparece como una característica prominente del estilo de canto, es el sonido universal de la autoafirmación"¹³. Entre los guajiros la voz raspante o escofinada es lo suficientemente frecuente, especialmente entre los cantantes más viejos, para considerarla una norma vocal. Es mi opinión, que la ocurrencia del canto de voz raspante en los hombres guajiros es en verdad un método de autoafirmación. Además observé y grabé el sonido provocado por escupitajos, realizados con vehemencia, otra indicación segura de autoafirmación.

Lomax también discute otros factores de la cualidad de la voz, tales como cantos nasales y de tonalidad limitada, indicadores de pena, depresión y tristeza. Estas cualidades, aun más que sonidos estridentes, prevalecen en las voces, tanto de hombres como de mujeres¹⁴.

En la colección grabada tengo un número limitado de cantos no nasalizados y ejemplos de amplio tono, que conducirían a inquirir el tipo de pena y depresión que el pueblo guajiro experimenta y manifiesta en su comportamiento a través del canto, ya que Lomax establece, que: "la voz cantada parece ser un indicador seguro del nivel cultural de esta tensión"¹⁵. Esto incluye también la tensión sexual.

Por mis observaciones, considero el medio físico como influyente en alto grado de la pena y depresión para el pueblo, que podría manifestarse en el canto.

Las situaciones tales como la represión y corrupción sexual, son un poco difíciles de discutir, ya que lo sexual está generalmen-

te vedado. Me atrevería a decir que hay limitada libertad sexual, aunque los niños, fruto de relaciones sexuales, no son rechazados y tanto los hombres como las mujeres exhiben limitada conducta sensual.

No recuerdo haber observado a hombres y mujeres que se abrazan y besan públicamente, aunque sí entre mujeres y éstas con niños.

Consideremos otras presiones y tensiones sociales que se relacionan con la situación sexual del guajiro. Parecía que los hombres tenían la posición menos envidiable de los dos sexos. En esta sociedad matriarcal ellos parecen estar en una posición periférica en relación con el complejo linaje de mujeres y niños. Tal vez a causa de esto, durante los días y las noches cuando las mujeres están ocupadas en los quehaceres de la casa y el cuidado de los niños, los hombres se reúnen para charlar, beber y visitarse. En estas ocasiones se observa un cambio en el comportamiento del varón, son más agresivos y confiados en sus relaciones entre sí y con las mujeres. Las referencias en los textos de canciones indican un valor masculino sobre algo que se aproxima al machismo latinoamericano, estereotipo de extrema bravura y coraje en situaciones peligrosas, de revelación de fortaleza física y habilidad para la bebida. Una canción enfatizaba la importancia que tiene para un hombre beberse un litro de chirrinche (bebida fuerte preparada por ellos), para que no se le considere como una mujer. Otras canciones revelaban la jactancia, empezando con la afirmación del narrador de ser muy rico, poseedor de un gran número de animales y otros bienes que eran la medida de su riqueza, y otra canción mencionaba que un hombre no podía ir de paseo con su primo, porque éste era mucho más rico que él. De esta manera nosotros tenemos alguna idea del tipo de ansiedad y presión que siente el guajiro lo cual podría configurar la forma en que ellos cantan.

En esta sección me he propuesto explicar la persistencia del estilo de la canción como un ítem cultural, funcional y útil y justificar también, el mantenimiento del actual estilo de canto como una reflexión psicológica, igualmente funcional, de actitudes y comportamiento colectivo. En verdad, algunos puntos son

cuestionables, algunos inadvertidamente subjetivos; sin embargo, la idea global de etimología es muy a menudo, especulativa en naturaleza.

2. Tipología de la canción

Mientras grababa algunas canciones, a menudo pregunté al cantante o a los oyentes acerca de la naturaleza de la canción, por ejemplo: dónde se originó, nombre de las personas mencionadas y acontecimientos que ocurrieron. A menudo no entendían mi propósito, que era el de lograr el tipo de canción y también si ellos sabían que las canciones podían agruparse de acuerdo a los tipos. Mi impresión fue que ellos no consideraban una determinada canción como un tipo particular. Después de reflexionar, encontré que esto no era sorprendente, ya que si un antropólogo me pidiera que cantara algunas canciones y le dijera el tipo de canción que acababa de cantar, tendría que meditarlo mucho; y decidí que esta pregunta tendría mejor respuesta después de examinar la traducción del texto guajiro.

He tipado las 35 traducciones; así como 3 de los discos del Dr. Fuchs y 13 resúmenes muy cortos. Las categorías han sido escogidas de manera arbitraria y los títulos indican de manera superficial el contenido de las canciones. También, es importante recordar que una canción tal vez tenga elementos que podrían ser incluidos en varias categorías. Estas son:

- a) Canciones de descripción personal.
- b) Canciones de amor.
- c) Canciones de control social.
- d) Canciones históricas que incluyen el mito, eventos y guerras entre clanes.
- e) Canciones de sueños y fantasías.
- f) Canciones de niños.
- g) Canciones espontáneas (improvisaciones).
- h) Canciones de hechizos.
- i) Música de lamento para el acto del enterramiento.

2b.— Frecuencia y ocurrencia proporcionales

Las canciones de los tres primeros tipos ocurrieron en la proporción más alta, entre las 35 traducciones:

- | | |
|--------------------------------|--------|
| 1. De descripción personal | 51.4 % |
| 2. Canciones de amor | 14.2 % |
| 3. Canciones de control social | 14.2 % |

Cada tipo y ejemplo de las traducciones serán ampliamente discutidos en la sección referente a los textos de la canción.

No poseo una muestra igual de canciones traducidas de cada área que permita comparar áreas cruzadas.

En las cuatro áreas rurales hay 20 traducciones de Borchina, en Colombia, 11 de Gualatalao y Cojoro y 3 de Palumao; las últimas 3 áreas están en Venezuela. Pa.umaó está semirrepresentada, y otra área cerca de Paraguaipca, llamada La Gloria, lamentablemente no está representada, ya que la cinta de los casetes se torció y no funcionó bien durante el período de traducción.

Por los datos que poseo me atrevo a decir que ninguna área manifestó tendencia hacia uno o dos tipos de canciones, aunque sí encontré esta tendencia entre cantantes; por ejemplo, un hombre cantaba canciones autodescriptivas, mientras otro prefería canciones que condenaban la mala conducta.

La mayoría de estas canciones se cantaban en lo que yo llamo estilo "Jayeechi", sin gran diferencia física o melódica. En otras palabras, una no podía decidir, luego de oír una canción, si ésta era del género amoroso, opuesto al género de canciones de visión o fantasía, como si pudiéramos decidir al escuchar una canción en forma de balada o de himno. Sin embargo, es posible reconocer dos o tres estilos de canciones de ocurrencia poca frecuente, por ejemplo, las canciones de hechizo, lamentos y de niños.

La ceremonia Shamanística es acompañada de maracas y coro de voces, incluyendo gritos, sonidos raros y gran actividad glotal. No estoy segura que el hechicero cante palabras reconocibles, ya que según se me informó su cuerpo es solamente un medio a través del cual los espíritus entran con propósitos de curación y los sonidos que él hace son manifestaciones vocales de estos espíritus.

Una segunda desviación del estilo calificada como música vocal y no como canción es la ceremonia de la lamentación que ocurre a la muerte de una persona. Aunque no he escuchado el lamento de las mujeres irlandesas y españolas después de ocurrir una muerte, pienso que no se diferencia mucho del de la mujer guajira; por otra parte, no hay palabras cantadas (canto en palabras). La cualidad física de la lamentación no es estrictamente un grito alto, sino un lamento que empieza con una nota y se extiende a una extrema actividad glotal que se aproxima a un "Yodel" (tono que pasa del natural al falsete y viceversa) convirtiéndose al final en un grito. No es aventurado suponer que los guajiros tomaron este viejo hábito de los españoles. Una tercera forma de desviación son las canciones de los niños, de las cuales escuché unas pocas. Una que no pude grabar fue una melodía tarareada por un niño mientras se mecía en una hamaca, no tenía límites melódicos o sonidos de voz estrecha como el tipo "Jayeechi". Otra canción infantil estaba compuesta de sílabas sin sentido, y era muy breve. Hay otras que no son de estos tres tipos diferentes de estilo, de las cuales dos no se clasifican como canciones, ya que no creo que varios estilos acompañen diferentes tipos de canciones.

En relación a una división del sexo en el canto de ciertos tipos de canciones, no parece que existan tabúes o restricciones para un sexo cantar un tipo de canción, por ejemplo: una mujer cantando una canción de ensueño y fantasía. Al contrario hay ejemplos de que ambos sexos cantan todo tipo de canciones.

Al comienzo de la investigación estuve interesada en la existencia de cierto tipo de canciones que a menudo se mencionan en los estudios étnicos-musicales. Ellos incluyen elementos de los ocho tipos antes mencionados, y también otros como canciones al trabajo para acompañar la actividad diaria, canciones para festejar la cosecha anual y su recolección, canciones de arrullo para los niños y canciones en coro para conmemorar acontecimientos religiosos y eventos seculares. No encontré algunos de los últimos tipos anteriores, a menos que se consideren las lamentaciones y la ansiedad como cantos corales. Sin embargo, falta la unisonancia necesaria o cantos polifónicos y cualquier semblanza de expresión oral para calificarla como una actividad de canción coral.

No encontré canciones al trabajo y sería muy difícil para un hombre cantar mientras realiza un trabajo manual. Tampoco encontré cantos de cosecha, aunque fui informada de que hay una danza llamada "La Cabrita" para dar gracias por una buena cosecha.

3a. Textos de las canciones

Antes de emprender la traducción de algunos temas (textos) de canciones, estaba ansiosa de obtener información sobre la naturaleza de su contenido. Sólo tenía conocimientos generales de cortos resúmenes dados por informantes sobre rasgos básicos anecdóticos. A medida que las traducciones de los textos de estas canciones eran estudiados, se vio claramente que el "Jayeechi", parece sufrir de lo que yo denomino una falta de acción y resolución. No estoy segura si esto es una característica del tema de la canción, un fracaso para obtener el "Jayeechi" completo, insuficiente traducción o el resultado de varias de estas cosas. Invariablemente, aquellas canciones que empezaban con una situación ficticia terminaba sin ninguna determinación de los hechos. Esto es aplicable particularmente a las canciones que involucran una acción, por ejemplo: canciones de amor, de control social, históricas, de sueños y fantasías. Recuerdo el comentario de que el "Jayeechi" puede durar de una hora hasta más de un día, siendo posible que muchas de las canciones recogidas fueran fragmentos de un total mayor, cuyo propósito surgió mucho después del agotamiento del cantante. También se considera el "Jayeechi" como medio vocal ideal para un recuento de la vida propia y de la historia de la vida de otro, en la cual se presenta una realidad no siempre llena con momentos de actividades o resoluciones.

A. Canciones personalmente descriptivas

Este tipo de canción abunda entre las traducciones (ocurre en un 51.4%). Generalmente consisten en descripciones de la vida del cantante o de otra persona, y a menudo menciona el rango social, el clan a que pertenecen, parientes, posición económica y estado mental.

Casete. 7, B-23. Cantante masculino

1. Yo soy un indio.
Yo amo a una muchacha,
muy simpática.
Razón por la que canto.
Mi novia es...
Ella vive en la Alta Guajira.
Ella también tiene muchas ovejas.

2. Yo soy un indio, Apshana (clan)
Yo soy feliz porque tengo
muchas vacas.
Yo tengo un tío rico
Ven Suibia, mi novia
Yo digo muchas cosas
para ti.
Por esto yo digo que soy feliz.

A menudo, una canción como esta se adapta a varias categorías, es descriptiva del narrador y además es apropiada para ser llamada una canción de amor.

Casete. 10, B-10. Cantante masculino

- Yo soy un hombre, un indio.
Y nosotros somos ricos
Katanera dice que él
es rico.
Porque él posee dos tiendas grandes.
2. Pero yo soy rico.
Yo tengo muchas vacas blancas.
Y otras vacas grandes.
Mi tío llamado Jacinto, del Clan Sanso,
es rico.
Mi tío a quien llaman Jacinto
Todo el mundo lo conoce
porque él tiene
muchas vacas.

Lo anterior es típico, porque el cantante menciona su condición de miembro de una sociedad, su situación económica, sus parientes y otros puntos de información.

Cualquiera de estas canciones podría ser el principio de un "Jayeechi" que detalla la vida de un cantante incluyendo su descripción personal interpretada como una demanda no solo de su condición de miembro sino también su distinguida posición social, por el hecho de ser rico.

Algunas veces, las canciones de descripción personal destacan un incidente en la vida del cantante, agregando así un elemento de acción a la naturaleza básicamente descriptiva de la canción. Por ejemplo:

Casete. 7, A-13 - Cantante masculino

1. Yo tengo muchos animales
Yo también tenía una parcela de tierra
Pero se la di a un hombre.
También yo tenía un caballo
llamado Negro.
Lo entregué para una muchacha forastera
la hija de mi amigo Venancio.
2. ¡Pobrecito! Mi caballo.
Porque yo lo di a mi amigo
para su hija
La hija de mi amigo Venancio,
allá está mi caballo.
Debajo de la enramada
para la hija de mi amigo.
3. Ojalá, la hija del forastero
llamado Venancio
Pobre pequeño caballo llamado Negro.
Antes, mi caballo estaba en Uribia.

La canción anterior es descriptiva del cantante, que es bastante rico porque tiene muchos animales, tierra, que también

tenía un caballo como indicación de riqueza, ya que éstos son pocos y caros para comprar, equiparlos y él está casado. También, a juzgar por cierta referencia, un tanto sutil, el oyente es llevado a creer que el precio pagado por la novia es hoy lamentado. Aparentemente, la muchacha no vale su caballo fino y una parcela de tierra y probablemente hay un alerta para los que escuchan su canción, de que se corre un doble riesgo al escoger para matrimonio una muchacha forastera puesto que tanto ella como su padre se les consideran extranjeros.

B. Canciones de amor:

Estas ocurren con bastante frecuencia, había 5 entre las 35 traducciones y 4 entre los 13 resúmenes. Las traducciones eran generalmente cortas y comprendían pequeñas descripciones y poca acción. Como lo había anticipado, no comprendían características elogiosas de los amantes. Muchas canciones describían casos de amor frustrado, experimentados por uno de los amantes: en dos casos un hombre y en otro una mujer.

Casete. 11, B-7. Cantante femenina

1. Allá en Colombia, había una muchacha.
2. Un hombre decía que él tenía coraje
Había una joven doncella
El joven decía a la joven...
yo te quiero.
¿Dónde vives?
¿Cómo llamas el sitio donde vives?
3. La muchacha dijo al muchacho
¡Yo no lo querré jamás!
4. ¡Ven!, acércate señorita
acércate para que me digas
esas palabras.
La muchacha dijo: Yo no tengo palabras para Ud.

Otro resumen interesante corresponde a un hombre que quería casarse con una muchacha llamada Victoria; sin embargo, ella no quería, a causa de la afición del pretendiente a beber aguardiente. El admitió que esto era verdad. Escuché varias versiones de esta canción en lugares diferentes y cantada por distintas personas.

De manera invariable, las canciones de amor mencionan el precio de la novia y algunas veces, lo pagado por el novio de mutuo acuerdo con la familia de la muchacha. Por ejemplo: vacas, caballos, chivos, carneros, tierra y pequeños regalos. La cantidad y calidad del precio de la novia varía en las canciones, como lo es en la realidad. Una canción expresa que el novio dará ovejas para su amada; otra, que el marido ha pagado demasiado al entregar su valioso caballo y una parcela de tierra.

A través de las canciones, se obtuvo poco referente a la práctica del cortejo y problemas amorosos. Este aspecto merece una completa investigación.

C. Canciones de control social:

Como lo expresa su nombre, son críticas directas e indirectas de un comportamiento social inaceptable, en los individuos. Las referencias encontradas en el texto incluyen: críticas al chisme, pillaje, robo, sostén inadecuado para su esposa y familia y otro comportamiento impropio.

Algunas canciones no sólo destacan los defectos personales, sino que de una manera indirecta indican el comportamiento ideal de otro individuo. Una canción no especifica necesariamente la crítica contra un pariente del cantante, pero establece que no es estimado y que debe retornar a su anterior hogar.

Naturalmente, este tipo de canción es muy funcional en cuanto a que hace la crítica e indica el comportamiento apropiado, volviéndose un vehículo para promover actitudes y acciones socialmente aceptables para todos aquellos que la escuchan. Es bien conocido que la presión ejercida por un grupo es un medio efectivo para controlar y enseñar valores sociales. Supongo que el "Jayeechi" es un medio excelente para aplicar la presión de

grupo, ya que la canción, con su gran repetición, destaca claramente la censura y además el murmullo de aprobación de la audiencia para ciertas partes de la canción, enfatiza y soporta la idea vocal representada en la canción.

Algunos de los textos que siguen aparecen fragmentados debido a la pobre calidad de la traducción.

Casete. 11, B-15. Cantante femenina

1. Aléjese de aquí, de mi tierra
 Cuñado Maiwo-co, de mi tierra
 Después que ud. mismo se ensució
 Ud. es de la Alta Guajira
 Cuñado Maiwo-co.

2. Aléjese de aquí, cuñado
 de mi tierra.
 Ud. no es de aquí
 Ud. es de la Alta Guajira
 Cuñado Maiwo-co.

Lo anterior implica una censura al cuñado de la cantante. La línea (verso) "después que ud. mismo se ensució" indica poco al que escucha en cuanto a la exacta naturaleza del delito del cuñado de la cantante; sin embargo, es claro que él debe regresar a su lugar de origen.

Casete. 11, B-16. Cantante femenina (fragmento)

3. El era jactancioso,
 mi cuñado Chiflín.
 Lo cual calificaba
 mi cuñado.
 Yo tengo varios cuñados Ramírez.

Esta canción es también una crítica a los cuñados de la cantante. No se sabe si ella se refiere al mismo cuñado o a dos diferentes. Si esto último es cierto, podría suponerse que la cantante tiene una aversión general para los cuñados. Supongo que

ambos nombres, Chiflín y Ramírez se refieren a la misma persona, ya que la cantante usa ambos nombres en el primer verso; el segundo nombre Ramírez es un apellido. Es posible que Chiflín sea un apodo guajiro, los cuales abundan allí.

Casete. 10, B-17. Cantante masculino

1. Aquí estoy, mi amigo.
Yo soy del Clan Ipuana
Mi amigo, me parece
que Ud. tiene mis animales
porque Ud. también tiene muchos animales.
Nunca los animales se esconden.

En esta canción el cantante no acusa directamente a su amigo de robarle sus animales, pero lo infiere al referirse a sus muchos animales.

Casete. 10, B-17. Cantante masculino

6. Muchas personas que hablan de mi mujer,
dicen que ella no tiene nada.
Pero yo le compré objetos
que cuestan tanto como los de mi amiga,
María de Rosa.
Yo recuerdo todo
lo que mi mujercita necesita
Yo soy un buen partido.

Aquí el cantante contesta la crítica de que él no ha provisto apropiadamente a su mujer y trata de justificarse diciendo que él ha gastado mucho dinero en materiales para ella, como lo hizo María de Rosa para sí misma.

Uno no pensaría que la poca atención que da este cantante a las necesidades de su mujer es una acción censurable; sin embargo, esto sirve para demostrar la sensibilidad del guajiro a la crítica.

En la canción, de la cual los dos versos anteriores son una parte, hay falta de continuidad en el contexto. Hay referencias

al robo de animales a la incapacidad del cantante para manejar un vehículo, a la pobre provisión para la esposa y otras referencias vagas, todas dentro de seis versos, que podrían conducir a hacernos pensar que algunas canciones son sobre todo variedades de cargo de conciencia.

Casete. 11, B-22. Cantante masculino

1. Mi madre, Perxesidia es buena
Makuntasia gusta de murmurar a mi madre Perxesidia
que mis pensamientos son malos.
2. Ahora es mi responsabilidad para con mi madre,
que Makunta no murmure a mi madre
6. Porque Makunta gusta contar chismes a mi mujer.
Mi tía Rosa Cruz,
Ella es una mujer muy buena.
10. Primo Talefo, oí un rumor
que procede de Makunta
ahora quiero formar una riña
contra el hermano del difunto Chirito.

La murmuración entre los guajiros, como en otras sociedades, es una acción fuertemente criticada. En esta canción, Makunta es la mujer mala que lleva chismes a la madre y a la mujer del cantante. Obsérvese la referencia del cantante a su tía Rosa Cruz, una buena mujer, quien presumiblemente no gusta de la murmuración. Posterior evidencia de lo destructivo de la murmuración ocurre en el último verso, en el cual el cantante iniciará una riña debido a los chismes de Makunta.

Casete. 11, B-23. Cantante masculino (fragmento).

2. El amigo Fernando es un buen hombre,
El no pelea con los hombres,
pero Román es bastante peleador,
mi sobrino José Tomás decía:
"Yo soy un hombre valiente".

Aunque el significado de este verso es ambiguo, una idea está clara, que la bondad puede identificarse con una naturaleza

pacífica. A pesar de esta declaración, me inclino a pensar que hay un valor alternativo guajiro sobre la conducta agresiva puesto que otras canciones e historias a menudo celebran la bravura y coraje del hombre en la pelea.

D. Canciones históricas.

Aunque me fue imposible encontrar muchas canciones dentro de esta categoría (dos traducciones), pienso que ocurren con mayor frecuencia que lo representado aquí. Las canciones históricas son una tradición folklórica extremadamente importante, puesto que ellas constituyen los medios principales de transmisión de temas con importancia histórica. Las carreras de caballos, por ejemplo, eran en el pasado un evento muy importante, pero han desaparecido debido a la gran reducción del número de caballos por enfermedades. La gente recuerda las carreras de caballos como un evento social excitante, en que muchas personas incluyendo a los miembros prominentes de la sociedad, se reunían, festejaban y competían. Ahora que todo esto se ha ido, ¿debe también perecer en la tradición guajira? Claro que no, porque los tiempos pueden ser revividos por medio de la canción. La siguiente traducción de la colección del Dr. Fuchs es casi un lamento, por la pérdida de esta actividad y da una idea de las carreras de caballos.

Casete. 3, lado 1. Cantante masculino

1. Mi sobrina,
ha muerto en nuestra tierra
el juego que teníamos.
¿Tú tienes quizás mucha gente?
¿Por qué necesita tanta?
Sobrina, sobrina, no es barato.
lo que quieres tener.
¿Tienes ganado?
¿Estás en capacidad para recibir un guajiro rico?
La carrera de caballos es muy cara.

Debe observarse cuidadosamente el texto, puesto que facilita mucha información. Inferimos que la sobrina del cantante,

aparentemente queriendo organizar la vieja tradición de las carreras de caballos, no está consciente de todas las preparaciones necesarias. Descubrimos que la preparación de una carrera implica gran cantidad de gente y recursos financieros suficientes como para recibir debidamente, aun al guajiro más poderoso económicamente. Obviamente, la sobrina conoce poco acerca de toda la tradición, sin embargo, esta canción le ha enseñado indudablemente, las implicaciones sociales de la carrera de caballos.

Otros tipos de canciones históricas incluyen mitos referentes a seres y fuerzas sobrenaturales, descripción de las guerras entre clanes, que ocurre con frecuencia, relaciones de sucesos eventuales, como un accidente de aviación, el primer desembarco español en las costas del Norte de Suramérica, el contacto con otros grupos indígenas, etc.

La mayoría de estas canciones tienen una cosa en común, con frecuencia, comienzan con algo aproximado a nuestro "había una vez", un guajiro "eshi wanee".

E. Canciones de visión de ensueño.

Lamentablemente, hay sólo dos ejemplos de estas canciones en las traducciones recogidas; una es extremadamente larga, el período de grabación duró cerca de una hora, y la otra es muy corta. En ambas canciones, el cantante se dirige a una mujer, describiendo el sueño, aparentemente en un esfuerzo por ahondar en su significado.

Conocí por primera vez la existencia de visiones de ensueño en un asentamiento cerca de Paraguaipoa, nuestro primer lugar de residencia. Un día muy temprano, el "Kaashi", tambor usado para acompañar el baile, empezó a sonar. El tamboreo que duró todo el día, era una invitación a un baile "Younaha" a llevarse a efecto esa noche. Este tipo de fiesta, la delicia de un antropólogo, había sido solicitada por una mujer, quien en un sueño la noche anterior, vio a todos con trajes morados y lo había interpretado como una advertencia de que algún daño caería sobre sus dos hijos. Para evitar este infortunio, la fiesta se llevaría a efecto desde el anochecer hasta cerca de la 2 a. m., hora en la cual sus hijos serían desvestidos y sumergidos en un barril

con agua. El baile y el tamboreo eran continuos. Los dos hijos de la mujer bailaron con casi todas las mujeres presentes de la gran multitud reunida, incluyendo las niñas. Muchas de las personas presentes, a pedido de la mujer, habían llevado trajes de color morado y la familia de la mujer proporcionó cerveza en abundancia para los asistentes.

Lamentablemente, nunca más fuimos testigos de otra "you-naha" ritualizado, aunque hubo otros que se llevaron a efecto con el simple objeto de tener una reunión social. Es interesante que en la traducción larga hay una referencia al "younaha".

Casete. 10, B-19. Cantante masculino.

1. Abuela (cuatro repeticiones)
Yo estoy aquí con ud.
porque yo estaba soñando, abuela
que un hombre estaba hablando
2. Hubo un baile, un chichamaya
en mi sueño,
y me fui.
Abuela, por eso dejé
el baile, la chichamaya en mi sueño
y mi amigo estaba tocando el tambor
cuando el baile empezó
y mi amigo me saludó.

El sentido de la canción es oscuro en muchas de sus partes debido a mi propia dificultad en aclarar sus ambigüedades mientras traducía y a la falta de orden seguido en la naturaleza de los textos de las canciones. Sin embargo, una referencia importante se hace en el verso cinco, donde el cantante va a tomar y a bañarse, posiblemente relacionado con el baño ritualizado mencionado anteriormente.

El verso siete proporciona la interpretación de la abueia sobre el sueño:

"Este sueño significa riqueza, mi hijo,
y es necesario beber mucho".

Sería mejor que yo (el cantante)
vaya y encuentre la riqueza
donde ella quiere encontrarme.

El resto de la canción se refiere a sus preparativos para marcharse en su caballo, una referencia sutil a una contienda por venir, un extraño quien se mantiene reapareciendo, una borrachera y la mención de sus familiares y sus animales.

Si hubiese conocido la naturaleza de la canción anterior durante el proceso de grabación, hubiese esperado la completa atención por parte de la audiencia, debido a la naturaleza seria de la visión del ensueño. Realmente, este no era el caso, porque la cantidad de gente que se había reunido para escuchar y cantar esa noche, no estaba interesada en lo más mínimo, en la canción de este hombre. Ellos hablaban y reían completamente olvidados del gran esfuerzo vocal del cantante, un evento poco usual, puesto que generalmente la audiencia escucha las canciones tranquilamente.

La segunda canción, sin detallar la naturaleza del sueño, solo sugiere que una contienda está por venir. Quizás, el sueño ha hecho a Capiana más sensible a la urgencia de restaurar su propio balance psicológico y social arreglando las diferencias con su cuñado Mane.

Casete, 9. B-15. Cantante masculino.

1. Mujer, Julita.
Voy a preguntarte,
anoche yo estaba soñando,
soy un hombre bueno,
no soy un hombre malo.
2. Mi cuñado, llamado Mane
el es muy malo.
Capiana es buena.
Capiana dijo: "Mujer, Julita,
soy bueno. Pobre de mí.
Yo voy a perder.
(Pero) tengo hijos con coraje"
Dijo Capiana.

F. Las canciones de los niños.

Los niños, claro está, aprenden el estilo "Jayeechi" escuchando e imitando a los adultos. Muchas veces, especialmente en los asentamientos rurales, escuché a los niños intentar imitar a un ejecutante, cantando fragmentos repetidos de una canción. Esencialmente no creo que hay un estilo diferente para las canciones de los niños, pero las he considerado como un tipo, ya que merecen alguna discusión.

Una canción a ser presentada luego, tiene un texto que parecería apropiado solo para un niño, pero es cantada en un estilo melódico y voz "Jayeechi". Otra canción (compuesta de palabras sin sentido, cantada en un estilo "Jayeechi" en desarrollo) fue cantada por un niño de ocho años.

Una experiencia fascinante para mí, fue el grabar varios "Jayeechi" y canciones colombianas en español, cantadas por un niño de 10 años.

El era igualmente competente usando ambos estilos de canción; cantando el "Jayeechi" en el modo tradicional de amplitud vocal estrecha, voz áspera intermitente y frases melódicas repetidas y las canciones de amor en español en el tono semiabierto, con tiempo rápido que caracteriza este estilo.

Lamentablemente, muchos niños del pueblo de Paraguaipoa y cerca de él, no estaban en capacidad para cantar o tocar ningún instrumento en la forma tradicional. Ellos estaban, sin embargo, capacitados para cantar canciones no tradicionales, con frecuencia, himnos religiosos o canciones modernas de la radio.

Para una canción de niño, solo tengo un resumen que la tipifica como una canción descriptiva personal, un género común de jayeechi. Este indica el clan al cual pertenecen y alaba su coraje y su valentía diciendo que es igual a su papá.

La segunda canción es única en su texto, se refiere a un árbol para jugar al cual el niño le da un alto valor.

Casete, 11, B-17: Cantante infantil (niño).

1. No voy a dejar mi árbol,
porque lo necesito para jugar,

yo no voy muy lejos.
Si no me dejan cerca del árbol.
Estaba jugando en el árbol
con una muchacha que vive en Hátura.

G. Canciones espontáneas.

Estas canciones, como el título lo sugiere, son compuestas en el momento de actuar. Recogí solamente dos, una de las cuales presentaré posteriormente y otra cantada en castellano por una mujer quien expresaba su simpatía por mí y su curiosidad por mi "tierra".

Casete, 11. B-18. Cantante femenina de aproximadamente 90 años.

1. Hermano, ud. es bueno,
Ud. me ayudó a remendar mi ropa.
Ojalá, ud. me diga que yo soy pobre
porque soy vieja.
2. Se dice que no tengo alimentos para comer,
yo estoy cantando.
No importa que yo sea una mujer vieja.
3. (Resumen del informante) La gente la ridiculiza
porque su voz suena como la de un burro.
4. Yo tengo un hombre viejo
o mejor dicho,
es mi esposo llamado Morocao (nombre guajiro
para un animal de mar parecido a un cerdo)
Se dice que soy una india (se refiere a la
gente del sur, quienes usan poca o ninguna ropa).
5. Yo soy una Wayuu (una india guajira)
No soy india.
6. Yo tengo un burro llamado Mola
7. ¡Ven acá!
Yo no voy a hacer nada
porque Ud. tiene miedo.

Es obvio que la cantante no ha seguido ninguna idea a través de la canción. Cada verso parece ser el resultado de lo

que parece venir a su mente (ella interrumpía el canto frecuentemente durante el proceso de grabación para hablar o pensar). Como se indica en el verso tres, la gente había estado burlándose de su voz y ridiculizándola por los sonidos que emitía, parecidos a los de un burro. Su voz, era ciertamente única, ella poseía un alcance alto octavo que casi rompe los oídos, ocasionalmente mezclada con voz media octava.

Al inicio del estudio, el Dr. Fuchs me pidió buscar canciones espontáneas, puesto que él las había anotado alternativamente. Más investigación en este tipo de canción podría producir mayor información sobre la ubicación y cómo son compuestas estas canciones.

La música incisiva o de lamento con su naturaleza no textual y las canciones shamanísticas con sus textos cuestionables no serán discutidas aquí puesto que no caben en la categoría verbal.

3. B. Estructura física de los textos de las canciones.

En muchos casos, el cantante empezaba cada verso con una nota extendida "mmm" o "ahh". Este susurrar previo, cuyo tiempo de duración varía, parece dar al cantante tiempo para recordar el texto, y quizás, la melodía.

Usualmente, se identificaba el "verso" como el motivo melódico repetitivo entre el susurro introductorio y una parada bien definida, a pesar de que, con mucha frecuencia, los versos eran de duración desapareja.

La duración del verso parece depender de 1) la energía del cantante. Gran control de la respiración se requería, puesto que con frecuencia, el ejecutante cantaba hasta un minuto sin pausa respiratoria, y 2) su recuerdo de la idea textual.

Había intentado obtener, junto con la traducción una composición, línea por línea de la canción en guajiro para describir la naturaleza y el número de palabras repetibles en una fase melódica. Esta idea me tomó tanto tiempo que no la seguí, sin embargo, lo que logré me enseñó que palabras sin sentido y de relleno, se usan para completar una fase.

(Por ejemplo, en esta línea escrita en mi propia fonética guajira).

1. Eshi Wa'ne, wa'ne wayuu mai'nra
Wa'ne wayuu mai'nra
Wa'ne wayuu mai'nra
Wayuu mai'nra
Wayuu mai'nra

La palabra "mai'nra" parece ser que no tiene significado en guajiro, se usaba como una doble sílaba de relleno textual para completar la configuración rítmica de la línea melódica. Nótese que se repite sucesivamente en cada línea. Las palabras "eshi wa'ne wayuu" traducida como "una vez había un indio", y las palabras "una" e "indio" se repiten tres y cuatro veces. Esto podría explicar la razón por la cual las traducciones de un verso podrían consistir de una línea solamente. Esta repetición es una parte inherente a los textos de las canciones, y algunas palabras tales como nombre personales, nombre de clanes, términos de parentesco, nombres de lugares, etc., parecen ser las que más se repiten por razones de énfasis.

4. El uso y la función de la canción.

Básicamente, en esta sección nos preguntamos por qué la gente canta y más importante aún, por qué la gente canta lo que canta. La primera pregunta es algo absurda, puesto que cantar es una extensión natural del hablar, como bailar es del movimiento físico.

Toda cultura canta y baila, pero diferentes formas significativas, y esto nos lleva a la segunda pregunta, la cual implica una investigación de diferencias de estilo y la razón de por qué ellas existen.

Ya he discutido en la sección de etimología que la música de una cultura es funcional porque refleja y mantiene los elementos básicos de esa sociedad, y en el caso guajiro, intenté describir el estilo de la canción y especular sobre las razones para la evolución y mantenimiento de aquel estilo. En la sección so-

bre tipos de textos de canciones hubo otra vez, conjeturas sobre los usos de varios textos. Esta sección es esencialmente una recapitulación y clarificación de lo anterior.

a) **Actividad social.**

Para los guajiros, la música, especialmente la cantada, es una actividad de entretenimiento en la cual mucha gente está implicada.

El canto de solistas invita a una audiencia. Invariablemente, cuando poca gente se reunía, muchos de ellos deseaban cantar y ser grabados, sin embargo, no negaría que la presencia del grabador, con frecuencia, incitó para actos musicales. Durante la sesión de grabación, raramente tuve que estimularlos para que actuaran, porque uno tras otro manifestaban su deseo de cantar. Aquellos que no cantaban parecían gozar escuchando las canciones, a veces, hablando acerca de los textos y afirmando con susurros o movimientos de la cabeza los eventos mencionados en las canciones.

En ciertas ocasiones pude notar un aura de la competencia entre los hombres por cantar bien y por largo tiempo, llamar la atención de la audiencia. Este elemento de competencia, arranca, estoy seguro, del establecimiento tradicional de la canción particularmente para hombres, quienes tienden a cantar, con mayor frecuencia, tarde en la noche y bebiendo juntos en grupos de hombres solamente. Me informaron que las mujeres también cantan en la compañía de los miembros de su propio sexo, mientras hacen tareas, tales como tejer, labores de crochet, etc.

b) **Medio de transmisión histórica.**

En una sociedad sin una tradición escrita, para realmente acumular una tradición, detalles de información histórica deben mantenerse vivos. Como en el caso de otras sociedades sencillas, los guajiros usan el vehículo de la canción para vitalizar y transmitir eventos importantes del pasado. La carrera de caballos citada anteriormente es un buen ejemplo de este valor sobre transmisión cultural. Más aun, las canciones descriptivas que indican

valores y costumbres sociales comúnmente mantenidos, son extremadamente útiles para instruir al joven y recordar al adulto las normas para las actitudes y las acciones. Por ejemplo, responsabilidades de parentesco, ritual del cortejo, conceptos sociales definidos del bien y del mal, el coraje, etc., y el conocimiento de la diferencia de los clanes y las sociedades son algunas de estas cosas.

c) Medios de afirmar valores sociales.

Las canciones que afirman los valores sociales, en la categoría de las canciones del control social, no solamente instruyen al iniciado, sino que inhiben la conducta impropia y las actividades de transgresores sociales con protestas públicas. Promoviendo la conducta apropiada y conforme, la canción con su mensaje intenta crear la armonía dentro de la sociedad. La idea de un balance o equilibrio entre los miembros del grupo social no es rara y con frecuencia, se busca a través de la canción.

d) Medios de afirmar la calidad de miembro en la sociedad.

Una necesidad, aparentemente común a los miembros de todos los grupos sociales, es el deseo de identificarse uno mismo con una entidad inmortal para lograr un sentido de propósito, comunidad y quizás un matiz de inmortalidad. Esta identificación incluye la creencia de origen totémico de los clanes y las tribus. En las canciones guajiras encontramos esta misma necesidad manifestada, particularmente, en canciones personalmente descriptivas, las cuales establecen la calidad de miembro del clan del cantante, y su condición social (guajiro, indio o wayuu) y con frecuencia indica los miembros de su grupo familiar. Uno no puede ignorar este énfasis en la canción intencional, puesto que, con frecuencia el nombre del clan y la sociedad se repiten muchas veces, y porque las canciones personalmente descriptivas se dan más frecuentemente que las de otros tipos.

e) Música sagrada.

La música shamanística u "ouutshi", de identificación dudosa como canción, es la única música sagrada tradicional que ob-

servé. La vocalización del hechicero en todas sus formas, incluyendo boqueadas, gritos agudos y el canto, representan el sonido de los espíritus que han sido invocados por el medium. La música ouutshi, una manifestación física de los espíritus, es un medio de curar la enfermedad por exorcismo. Sin embargo, latentemente, esta "música" sirve a muchos propósitos incluyendo el sutil de verificar el poder del medium. No todos pueden practicar este arte.

También, el ritual parecía traer la dimensión etérea del mundo del espíritu cerca de los individuos que forman parte en la ceremonia, sirviendo así de puente de comunicación entre mortales y dioses.

f) Música fúnebre.

La música incisiva o de lamento, no es propiamente una canción sino más bien una vocalización y es usada naturalmente en el momento de la muerte como un rito fúnebre.

Yo creo que solamente las mujeres ejecutan este largo testamento por el difunto. Lo incisivo no solo parecería ser una elaboración del rito fúnebre, sino también una extrema sensibilidad cultural, válvula de seguridad para dejar escapar el pesar del afligido.

5. Propiedad de la canción y composición.

La propiedad de la canción es informal. Aunque a menudo el compositor era reconocido, no parece haber ninguna restricción para el cantante. En otras palabras, este último no necesitaba permiso ni pagar por el derecho para cantar la canción de otra persona. Esto, claro está, no es siempre el caso, puesto que en algunas sociedades de Africa y Nueva Guinea, por ejemplo, el ejecutante debe pagar la canción antes de usarla y entre los indios cabeza-aplastada de norteamérica, algunas canciones de búsqueda de visión se consideran tan sagradas que solamente el receptor de Don-Divino puede cantar la canción. En nuestra propia cultura, el compositor de una canción está bien protegido de los usuarios indiscriminados de canciones por leyes de propiedad intelectual.

En muchas ocasiones, algunos ejecutantes, me manifestaron que ellos en realidad no compusieron sus canciones, pero que conocían y cantaban canciones ejecutadas por otros. Algunos cantaban solamente canciones aprendidas de otros porque no poseían el deseo o quizás la habilidad para escribir las suyas propias. Pocas personas tenían el crédito de estar esencialmente dotadas para componer canciones. En la zona de Borchina en Colombia, encontré dos de estas personas, un hombre rico y una mujer de servicio, que poseían un repertorio considerable de canciones. En este asentamiento muchas de las canciones grabadas ejecutadas por varias personas habían sido prestadas por estos dos compositores.

6. El aprendizaje y la transmisión de las canciones.

De nuevo, esta es una actividad informal. Los niños, como se mencionó antes, aprenden las canciones por imitación y por práctica. Yo espero que los adultos aprendan en la misma forma.

Las canciones son tan móviles como la gente. Con relación a algunas canciones que grabé, los ejecutantes dijeron que ellas se habían originado en sitios distantes. En la colección hay ejemplos de una misma canción grabada en áreas distantes, una de otras. Otra cosa interesante que noté, fue que la misma canción, no solamente era igual en dos lugares diferentes, sino que sufría poca modificación en su grabación a través de los años.

B. Los instrumentos.

1.— Tipología y descripción.

Curt Sachs pasó tiempo considerable estudiando todas las formas de los instrumentos usados en el mundo. El resultado de su esfuerzo fue una gran publicación describiendo y clasificando casi todos los instrumentos conocidos. Emplearemos la tipología de Sachs.

Hay cuatro categorías de instrumentos, estos son:

a) "Membranófonos"; membranas vibrantes de cuero de animal, por ejemplo: tambores, usados para proveer ritmo.

b) "Idiófonos": también instrumentos de percusión para dar acompañamiento rítmico, incluyendo maracas, xilófono, gongo, campanas, tambor de madera con ranura y tubos. Ellos son golpeados con un pedazo de palo o agitados.

c) "Aerófonos": como su nombre lo indica son instrumentos de viento, a menudo hechos de madera, bambú, cuernos, colmillos y caracoles con perforaciones o huecos, estos son flautas, pitos, cornetas y silbatos.

d) "Cordófonos": son instrumentos de cuerdas que son golpeados, templados o movidos con las manos o por medio de un arco. Estos incluyen prototipos de arpas, laúdes cítaras y otras, variantes. Los guajiros no tienen muchos instrumentos, pero sí poseen los cuatro tipos representativos. También puede observarse que estos son primordialmente instrumentos tradicionales.

Instrumentos de cuero: "Membranófonos".

Descripción: Sólo hay un instrumento de membrana, llamado el "Kaashi", que es una tambora hecha de un tronco de un árbol hueco recubierto con una piel de animal tensa. Sus dimensiones comúnmente son de 75 cms. de largo por 45 cms. de diámetro, en su extremo más ancho. Es suspendido del cuello y hombros por una cuerda de cuero y asido a un lado del cuerpo. Se toca con dos palitos de tambora.

Origen del instrumento: No parece ser cierto, pero no es imposible que se conociera cualquier tipo de tambora membranosa antes del año 1500, la época en que los españoles llegaron a la América del Sur, ya que para la necesidad de una membrana vibrante de piel de un animal apropiado, requería la existencia de tales como vacas, chivos y ovejas. Estos animales al igual que otros fueron traídos en 1500 por los españoles. Sin embargo había venados, los cuales pudieron haber suministrado la piel adecuada para tal fin.

Construcción: Observe el diagrama 1A. Debido a su construcción compleja, no todas las personas tenían la destreza para hacer el "Kaashi". Además, los troncos de los árboles (los anchos) utilizados para la construcción del "Kaashi" no se encontra-

ban en ninguna de las áreas que visité. Como sólo encontré un hombre experto en la construcción de tamboras, sospeché que el "Kaashi" se fabricaba donde existe el material necesario y donde se encuentran los expertos, posiblemente en Puerto López, cerca de Nazareth en Colombia, donde también se fabrican otros instrumentos.

Especialización en el uso: Primordialmente el "Kaashi" se utiliza para acompañar al baile, (Younaha) y para invitar a la gente a la fiesta. Los ritmos simples del "Kaashi" son flexibles y suficientemente apropiados para el baile poco complicado. El "Kaashi" también se utiliza para el baile de la cosecha (La Cabrita), el cual no tuve oportunidad de observar. A pesar de no tener información, parece razonable que la tambora fuera utilizada en tiempos pasados para invitar a la gente a las carreras de caballos.

Técnica del manejo. El "Kaashi" se toca invariablemente con palitos de aproximadamente un pie de largo y similares a los usados por las bandas militares occidentales. La similitud no concluye aquí, ya que la métrica y las configuraciones rítmicas son también iguales. Esto constituye otra mayor evidencia de que los guajiros adoptaron la tambora de los españoles.

Los palitos son sostenidos suavemente entre el pulgar y el dedo índice de cada mano, uno sobre el otro, la mano inferior parece que tocara un ritmo rápido, mientras que la superior toca cualquier variante. Dentro de lo que yo llamo el estilo del tamborileo, generalmente las variaciones simples ocurren en un tiempo de $2/4$ concluyendo con una secuencia parecida al redoble de tambor. Escuché el tamborileo en tres de los cuatro lugares que visité. Había poca o casi ninguna variación en la técnica de ejecución y métrica.

Frecuencia de los instrumentos: Considerando que el "Kaashi" es uno de los instrumentos más complejos en la técnica de su construcción y probablemente muy caros para ser adquiridos, es curioso que es el que prevalece entre todos los instrumentos. En cada caserío, generalmente había dos, tres o más, todos en condiciones para su uso. Esto puede darnos una idea de su popularidad sobre cualquier otro tipo de instrumento, y ya que el

"Kaashi" es usado para el baile, el predominio de la tambora también indica la popularidad y la necesidad social del Younaha para el entrenamiento y para visión de sueño de exorcismo. Es interesante observar que en un área cerca de Paraguaipoa la tambora que se utilizó en una fiesta era de una variedad metálica comercial y no del tipo de cuero y madera que se encontró en áreas más remotas. Esta diferencia en la construcción no altera significativamente el sonido o la autenticidad del ritual de la danza.

Los instrumentos "idiofónicos": Sólo hay un ejemplo de este tipo, la maraca, que es hecha con una tapara seca y se denomina "Isira" en guajiro. La maraca ovalada se usa solamente en ceremonias shamanísticas, para acompañar la vocalización o canto del Shaman. El sonido combinado de la maraca y el canto crea un estado de temor aun para el auditorio más cínico.

Bien sea por accidente o preferencia por los instrumentos isofónicos en la música religiosa, observé otros dos tipos de idiófonos, la pandereta y la clavija de metal, en una situación musical —no tradicional—. Ellos fueron usados para acompañar el canto de un himno en una iglesia evangélica.

Origen del instrumento: No existen datos, excepto para decir que la tapara usada para hacer la maraca es muy abundante y que ella es popular entre las sociedades tribales. La maraca es el único instrumento musical guajiro usado para acompañar la voz humana.

Construcción: ver diagrama 2A. La tapara utilizada para hacer el instrumento es del mismo tamaño que el de un puño cerrado. Semillas o material similar son colocadas en su interior y un mango sobresale desde un extremo. Los encontré lisos, labrados o pintados. También había la variedad de tipo comercial que se observa en todas partes.

Especialización de su uso: Como la tambora, la maraca es usada solamente en una ocasión, la ceremonia shamanística.

Simbolismo del instrumento: El sonido de la maraca tiene una connotación de sexo femenino casi universal, debido a la idea de semillas dentro de una forma esférica, y se usa muy a menu-

do para los ritos femeninos en otras sociedades. Entre los guajiros, yo creo que las mujeres son más frecuentemente medium que los hombres (**Ouutshi**). Las dos ceremonias shamanísticas que presencié fueron dirigidas por mujeres. Uno puede considerar el ritual curandero de naturaleza más femenina y el uso de las maracas adecuadas para tales situaciones.

Técnicas de ejecución: La ceremonia del Shaman puede durar toda la noche. El canto y el sonido de las maracas (sólo se utiliza una) ocurre simultáneamente y el sonido resultante probablemente ayuda al medium a entrar en trance. No existen ritmos complicados en el tocar de las maracas. Cuando comienza la ceremonia el Shaman lentamente comienza a agitar la maraca y continuamente sigue aumentando la velocidad hasta que no haya interrupción en el sonido, en este instante ella comenzará a cantar. Cuando ella se encuentra fatigada disminuye su ritmo nuevamente.

Ocurrencia: Siendo la maraca un instrumento fácil de obtener y requerido para la ceremonia shamanística, se encuentra con gran facilidad especialmente en las áreas rurales, donde las ceremonias prevalecen más.

Los instrumentos "de viento".

Este es el tipo de instrumento predominante, lo cual no es sorprendente en una sociedad de pastores. Esta categoría incluye flautas de varillas huecas y totumas de diferentes tamaños. Existe también un instrumento no-tradicional, el arpa judía, llamada trompa, que forma parte inherente de la escena musical, siendo muy popular y frecuente. Hay dos tipos de flautas: el "**Maasi**" y el "**Jootoroyoy**", llamado también "tootoroyoy" y "tootoy". El nombre varía según la región.

Construcción: (Ver diagrama 3A).

El "Maasi", de 8 pulgadas de largo aproximadamente y de $\frac{1}{2}$ a 1 pulgada de diámetro, es hecha de varilla seca cerrada en la parte de la boca por un nudo natural y abierta en su extremo inferior. Una ranura rectangular invertida de la varilla se hace a la altura de la boca y se mantiene libre para vibrar

colocando un cabello grueso en la parte superior de la ranura. Usualmente tienen cinco huecos, pero pueden reducirse a cuatro, tres o ninguno.

El aspecto más curioso acerca de la música del "Maasi", algo que merece una investigación más considerable es el sonido intermitente o "piar" que acompaña la melodía y establece el acento rítmico. Para una comparación vaga, consideramos, "la flauta escocesa" que es de origen musulmán e hindú, cuya melodía es tocada sobre un tubo, el **cantante**, mientras que los tres tubos restantes, **los bajos**, producen literalmente un sonido sordo continuo. Mientras que el "piar" del "Maasi" y el sonido sordo de las flautas escocesas difieren en el valor tiempo, ellos tienen dos cosas en común. Ambos son consistentemente un mono-sonido y acompaña la melodía. Otro escritor, Luis Felipe Ramón y Rivera en su artículo sobre el "Maasi" y el "Jootoroy" discute la relación posible entre el "Maasi" guajiro y el antiguo instrumento egipcio, un clarinete marroquí y una flauta búlgara llamada "Gaida", instrumento que todavía se usa. Su argumento para un principio de difusión al trabajo es basado en la semejanza en la construcción, la varilla invertida y la distancia del intervalo, especialmente en la "Gaida", donde ocurre el aumento de un cuarto intervalo. El pregunta cuándo y quién fue responsable para esta transferencia, europeos o africanos, siendo ambas posibilidades factibles. Mi conocimiento de las flautas escocesas se refiere a la variedad británica; sin embargo, ellas son semejantes a la flauta búlgara "Gaida". Naturalmente, es posible que exista una conexión entre esta última y el "Maasi", al ser consideradas a la luz de lo antes expuesto.

Uso especializado: No creo que existan restricciones en cuanto a la ocasión o tiempo para tocar el "Maasi", eran tocados en cualquier tiempo y lugar posible. Parece ser costumbre que solamente los hombres tocaban ambas flautas. Sin embargo, no existe ningún tabú para que las mujeres no puedan tocar tales instrumentos. Actualmente, esto parece ser el caso para cada instrumento. Las mujeres intentaron tocar ante la presencia de una audiencia; pero los resultados fueron inevitablemente muy de aficionados.

Aunque yo no encontré datos sobre el temario musical del instrumento "Maasi", grabaciones del Dr. Fuchs demuestran que a algunas canciones de flautas se les había dado nombres tal vez para indicar alguna formalidad o especialización. Por ejemplo, algunas fueron descritas como: "Una canción de culebra", "Canción a una muchacha joven", "Canción de una pelea de caballos".

Simbolismo: Nuevamente basándome en información de confianza, el "Maasi" es considerado como la flauta masculina debido a su sonido chillón y agresivo. Esto coincide con los datos de Curt-Sachs sobre el simbolismo sexual de las flautas, que son generalmente consideradas masculinas por la forma de la varilla y silbato, y el sonido estridente que produce.

Técnica en su ejecución:

El ejecutante introduce toda la sección del pito (aproximadamente 8 cms.) dentro de la boca, después de lubricarlo. En este momento el instrumento aún no responde y se necesitan preparaciones adicionales. El rodará el instrumento entre sus manos, para qué fin nunca pude descubrir, y arrancándose un pelo de su cabeza, el ejecutor lo coloca en el extremo de la ranura rectangular para que así el pito vibre mejor. En esta forma el instrumento suena.

Para producir los sonidos se requiere una presión oral considerable y generalmente esto produce enrojecimiento de la cara y un aspecto de gran concentración.

Frecuencia con que se encuentra el instrumento.

El "Maasi" era un instrumento de amplia distribución, se encontraban dos o tres en cada campamento, a excepción de una localidad en Colombia donde no se encontró ninguno de este tipo, a pesar de que había algunas personas que podían tocar el "Jootoroyoy" y el "Maasi". Aunque era fácil adquirir un "Maasi", lo curioso fue que en esta área nadie lo poseía.

El "Jootoroyoy": (también tootoroyoy y totoy).

El segundo tipo de flauta, el "Jootoroyoy", es dos veces más

largo que el "Maasi". También su sonido elevado es casi un octavo por debajo de este último.

Su construcción: (ver diagrama 3B).

El "Jootoroyoy", de 40 a 50 cms. de largo está compuesto de tres secciones. La sección de la lengüeta invertida tapada en la parte superior por un nudo natural, es insertada dentro de las otras dos secciones, siendo la inferior ligeramente de mayor diámetro. También puede encontrarse una cáscara de totuma decorada unida al extremo de la sección inferior y fuertemente apretada al tubo. Esta parece impedir que la madera se raje en un clima seco. Generalmente posee cuatro agujeros.

La madera utilizada para hacer el tubo es llamada "Maapa", la parte blanda de la madera es taladrada por un insecto descrito en guajiro como "Jenuna". Esta madera se parece al bambú con la excepción de que no es anudada y es ligeramente de un color más oscuro. La mayor parte del material bruto viene de Puerto López, situado al Norte de la Península. En cierta oportunidad observé un "Jootoroyoy" hecho de un pedazo de varilla de cobre con cuatro huecos de una sola sección, y el pito de madera corriente. No parecía existir ninguna alteración significativa en el sonido.

Técnica, ejecución y frecuencia del instrumento (ver Maasi) . . .

Terminología: Ocasionalmente, tanto el "Maasi" como el "Jootoroyoy" eran referidos como un "Sawawa". Un informante me dijo que el término era aplicado tanto al "Maasi" como al "Jootoroyoy" con solamente el pito y dos secciones del cuerpo (faltándole la totuma). Se me ocurre que el término puede ser del tipo general refiriéndose al aspecto tubular y/o al sonido que produce, así como nosotros utilizamos la palabra "flauta" para describir varios instrumentos aerofónicos tubulares. Esta idea puede ser sustanciada luego en la discusión acerca del "Wa'Wai".

El Wa'Wai: (Ver diagrama 3C).

Tercer tipo de instrumento aerofónico, el Wa'Wai es hecho de una pequeña calabaza ovalada, completamente seca con dos

aberturas cerca de la boca. Su tamaño varía desde el más pequeño del tamaño de la uña del pulgar, hasta considerablemente más grande. Naturalmente, la variedad más pequeña tiene un tono agudo muy elevado.

Yo creo que el "Wa'Wai" es considerado más bien como un juguete; ocasionalmente fue mencionado en discusiones acerca de los tipos de instrumentos musicales, y generalmente eran tocados por niños y algunas veces por adolescentes. Pude grabar a un ejecutor adulto muy experto quien brindó a su audiencia con algunos sonidos melódicos muy difíciles de ejecutar. El mismo hombre también amplió el término ("Wa'Wai") para describir una melodía no-instrumental producida solamente por las manos. El soplo en dirección descendente entre los dos primeros dedos de una mano dentro de la cámara formada, al colocar la segunda mano alrededor de la primera. El sonido era idéntico al de la calabaza "Wa'Wai", en la grabación es prácticamente imposible determinar la diferencia entre el instrumento y lo que yo denomino por razones de conveniencia el "Wa'Wai" de mano. Esto indica que el nombre se aplica al sonido producido por el instrumento más que su forma o tamaño.

Marta Hildebrandt en su diccionario guajiro, refiere que el nombre dado a la flauta femenina, El "Jootroyoy", previamente discutido es onomatopéyico, del sonido natural, evidenciando aún más la idea de que los instrumentos son denominados por el sonido que ellos producen.

Otro tipo de música producida por la mano se denominó "Schirri wajap o Schi'irri wajap" (según el área), un ruido sordo producido al soplar a través de los labios unidos dentro de una cámara de eco formada por el puño semicerrado. En guajiro la palabra "Shirri" se refiere a un pequeño insecto. El sonido producido por este ruido sordo fue considerado como representativo de una tambora o de un insecto. He aquí que nuevamente tenemos un caso de nombre que es representativo del sonido, así como el del "Wa'Wai" y el "Jootroyoy". El resultado musical era bastante agradable y requirió considerable control y sostenimiento de la respiración por parte del ejecutante.

Cordófonos:

Existe solamente un instrumento de cuerda, el **"Taaliray"** que no se toca y es poco recordado ahora. Personas jóvenes a quienes mostré el instrumento no lo conocían y mucho menos sabían cómo era tocado. Sus intentos para tocar el "Taaliray", el cual había sido hecho especialmente por un hombre mayor, humorísticamente confirmó esta idea.

Ellos soplaban sobre las cuerdas en vez de tirar de ellas. Según me informó el hombre mencionado anteriormente algunos "Taaliray" eran tocados cuando él era un niño, hace aproximadamente unos cincuenta años, pero que su popularidad había disminuido a tal punto que nadie lo tocaba. El instrumento es casi imperceptible; la escala de notas es pequeña y la melodía es de una progresión muy lenta de una nota por cuerda. Podría obtenerse más de una nota por cuerda al cambiar su longitud, de manera que puedan ser comprimidas por los dedos en distintas posiciones, tal como una guitarra.

En mi opinión la extinción de este instrumento se debe a su sustitución por el arpa judía llamada **"Trompa"**, que naturalmente produce una melodía más interesante.

Origen: No hay información acerca del origen o edad de este instrumento, excepto para decir que la cuerda del arco es hecha de cerda de caballo, el cual fue introducido en la región por los españoles en el siglo XVI. Es posible que antes de esto, utilizaran otro material como fibras de una planta fuerte para hacer las cuerdas del arco.

Construcción: (Ver diagrama 4A).

Tanto el arco como la varilla, de aproximadamente 45 cms. de largo, son hechos de la misma madera de naturaleza fibrosa, que la hace suficientemente flexible para permitir que el arco sea fácilmente curvado. Cerdas de caballo con un grosor de 1 cm. son fijadas y estiradas de un extremo al otro del arco.

Simbolismo: Los instrumentos de cuerda son considerados simbólicamente femeninos en su género debido a su suave, sub-

yugante sonido y forma, especialmente cuando se le agrega una calabaza como cámara resonante. En el caso del "Taaliray" no se utiliza la calabaza, en su lugar la cavidad oral actúa como un resonante ya que uno de los extremos es colocado dentro de la boca contra los dientes. Generalmente se creía que los instrumentos de cuerda favorecen el contacto con los buenos espíritus, igual el mugido del buey sagrado, cuyo sonido se piensa que representa las voces espirituales. Aunque esto puede o no puede ser el caso de los "Taaliray", es un hecho que el sonido es representativo de las voces de los animales. Es más, aunque Hildebrandt no incluye esta palabra en su diccionario, ella sí incluye la palabra "Taali" que es un sinónimo de "Tuwoli", una palabra onomatopéyica del canto del búho. Esta es también una evidencia más que los nombres de los instrumentos representan los sonidos que ellos producen.

Técnicas de ejecución: Un extremo del arco es sostenido contra los dientes en la boca semi abierta. Tres dedos son colocados sobre la cuerda en el otro extremo del arco. La varilla se roza hacia delante y hacia atrás, contra las cuerdas y las notas cambian (1) modificando la dimensión de la cavidad bucal, y (2) la longitud de la cuerda determinada por la colocación de los dedos; por ejemplo: los tres dedos sobre la cuerda producen una nota más elevada, y dos, una o ninguna nota baja.

2.— Significación económica y social de los instrumentos:

Pude obtener, estimaciones de costo para la compra de algunos instrumentos, con relación al bolívar. El "Maasi" costaría dos bolívars, el "Jootoroyoy" más, alrededor de 12 bolívars y la "trompa", dos bolívars en el mercado. El "Wa'Wai" no cuesta nada, ya que se hace de calabazas que se obtienen fácilmente. No tengo ninguna información sobre el costo del "Kaashi".

La gente puede o bien comprar materiales para hacer el instrumento o adquirirlo ya confeccionado. La factoría estaba en Puerto López en Colombia. La demanda de instrumentos o material para su construcción no parece ser suficiente para garantizar una especialidad en este trabajo o una factoría. Los instru-

mentos de algún valor material, como el "Kaassi", "Maasi" y "Jootoroyoy" eran colocados en sitios seguros fuera del alcance de los niños, etc.

Como ya mencioné, el "Kaashi" pareció ser el de mayor valor, (debido a su diseño muy complejo y la dificultad de encontrar los materiales para su construcción), sin embargo, era bastante predominante, y se encontraba en cada campamento. Ya que es suficientemente importante para que muchas personas se tomen la molestia y gasten lo necesario para su obtención, esto podría indicar algo acerca del significado social de la tambora y de los eventos con los cuales se acompaña¹⁹. Aun en áreas donde pocos instrumentos se encontraron, el "Kaashi", sin embargo, apareció con la frecuencia habitual. Cuando pregunté acerca de qué instrumentos se encontraban en una área, la gente señalaba marcadamente que fulano y mengano tenían una tambora.

3.— Predominio de los instrumentos aerofónicos:

Ciertamente, los instrumentos aerofónicos están mejor representados en términos de variedad para determinar su popularidad.

Tradicionalmente, los pastores han sido tipificados como flautistas felices sentados tranquilamente entre sus animales tocando sus melodías. Debemos recordar que las flautas, pitos y maracas son funcionales en varios sentidos; ellos son transportables; de simple construcción y fáciles de ejecutar. No puede esperarse que instrumentos sofisticados y de técnicas difíciles para ser tocados sean utilizados por sociedades sencillas como los guajiros²⁰. Debe tomarse en cuenta que debido a la dependencia del guajiro a su ambiente para su subsistencia, y que su tecnología relativamente simple que no crea una barrera entre ellos y las fuerzas naturales, los hace muy extremadamente sensibles a estas.

El constante soplar del viento tiene un sonido que puede ser fácilmente imitado por los instrumentos de viento. Lo mismo se aplica a los animales e insectos cuyas voces son representadas por instrumentos tales como el "Wa'Wai" de mano, el "shirri wajap" y el "Taaliray". Esta imitación de los objetos y fuerzas na-

turales por instrumentos pudiera interpretarse como una manifestación de la sensibilidad hacia el medio ambiente y naturalmente un producto de su proximidad y dependencia de la tierra.

El músico y el cantante:

1) Distinción del sexo:

Por regla general observé dos veces más cantantes masculinos que femeninos, a pesar del especial interés por encontrar estos últimos. Pude observar que los hombres se dedican más a la música que las mujeres. Sin embargo, esto no se debe a que haya más interés y aptitud entre los hombres; más bien, es una cuestión de tiempo y ocasión para desarrollar el talento musical. Generalmente las mujeres les queda poco tiempo y energía para otras actividades que no sean los deberes diarios de cuidar niños, cocinar, lavar y recoger agua. Ellas están ocupadas en estos menesteres desde el amanecer hasta la puesta del sol, y todas participan en las mismas, hasta las muchachas jóvenes. Por el contrario, los hombres tradicionalmente tienen más tiempo libre; su primera obligación es atender a los animales, llevarlos en la mañana a sitios de pastoreo y en la noche reunirlos en los corrales, lo cual, naturalmente, les deja gran parte del tiempo libre durante el día para hacer lo que ellos quieran. Es obvio que esto les dé ocasiones para aprender canciones y las técnicas de tocar instrumentos. Esto no quiere decir que las mujeres no tomen parte en la composición musical, sino que disponen de menos tiempo para ello. En realidad, algunas de las mujeres tienen un repertorio considerable de canciones; no obstante, les resulta difícil escaparse de sus deberes familiares y hallar el tiempo para las sesiones de grabación. Por el contrario, los hombres no confrontan este problema; ellos disponen de suficiente tiempo, y pueden sentarse por horas para cantar y grabar.

El panorama cambia cuando se trata de tocar instrumentos. Se nos dijo que simplemente no era norma el que las mujeres aprendieran a tocar instrumentos musicales, aunque algunas lo habían intentado. No encontré una mujer que hubiese aprendido a dominar un instrumento.

2) **Grado de dedicación:**

A diferencia de otras sociedades, no hay ni músicos ni cantantes que se ganen la vida dedicándose exclusivamente a su arte, tal como se puede encontrar entre los Yoruba de Nigeria, entre quienes se da el cantante bardo y errante que canta por dinero (Trovador). La gente podía nombrar a aquellos que eran considerados buenos cantantes o músicos, lo cual indica un reconocimiento social para los individuos con talento; sin embargo, estos individuos no eran señalados como "Fulano de tal", el cantante sino como "Fulano de tal que canta bien". Hay una distinción o deferencia y era conocido por ejemplo, a quién se debía llamar para tocar la tambora en una fiesta "Younaha" pero esto debe interpretarse como una distracción más bien que una vocación (profesión) ya que él no recibe pago alguno por sus servicios. A pesar de ello, hay una pequeña excepción, como es el caso del hechicero que es pagado para prestar un servicio, como curar una persona enferma, aunque se entiende que no es el hechicero a quien se reembolsa sino a los espíritus que han sido seleccionados por el medium. Se me informó con toda seriedad que si el pago por la ceremonia no era suficiente, los espíritus se enfadarían y no efectuarían una buena cura de la persona enferma. Es obvio que el pago al hechicero es meramente una excepción, puesto que no es solamente reembolso a los espíritus, sino a toda la ceremonia de la cual la música significa una parte para el fin que se persigue.

Otro punto importante acerca de la dedicación a la música es que realmente no hay suficiente demanda para las actividades musicales, como para justificar la dedicación exclusiva de un individuo a tal actividad.

3) **La preparación del músico:**

Como se informara previamente, el aprender a cantar y tocar instrumentos es una actividad informal que depende del interés del individuo. Los niños aprenden principalmente por imitación y la práctica: tanto el estilo como la técnica. Su propio interés y talento determinan el grado de destreza que pueden

alcanzar. Algunas personas eran muy buenas en la composición, su repertorio de canciones era grande y era cantado por mucha gente; otros preferían cantar solamente aquellas canciones compuestas por otros.

El aprender a tocar la tambora es el único ejemplo de aprendizaje formal. El informante me explicó que se requerían personas que tocaran la tambora en las fiestas, y que a algunos muchachos que mostraban interés, se les animaba a practicar con el tambor todos los días en preparación para las fiestas "Younaha". Yo encontré un muchacho de 10 años de edad que practicaba una hora diaria, y por supuesto tocaba bien.

Ellos consideran que "la práctica hace la perfección" y aunque el aprendizaje es informal, los ejecutantes consumados son reconocidos. Cuando mostré interés en la "Trompa", aquellos que podían tocarla me enseñaron pacientemente la técnica. Un hombre me dijo que si yo practicaba todos los días durante tres meses, podría llegar a ser un buen ejecutante.

4) Papel y posición del ejecutante:

Muchos de estos aspectos han sido ya considerados. El ejecutante no tiene un papel muy importante. A pesar de su talento y habilidad, actúa poco, por falta de demanda para la música.

Una palabra de alerta, no debemos suponer que el ejecutante tiene una posición especial. Este problema parece surgir del uso de cierta terminología, tales como ejecutante y cantante, una terminología conveniente para nosotros, pero que no se usa entre los guajiros. Más bien, ellos podrían simplemente indicar que alguien canta o toca bien. Aunque algunas personas podrían ser consideradas de más talento, mucha gente, de hecho, participa en la actividad musical. Basta decir que eran reconocidos los buenos ejecutantes, pero no gozaban de ninguna posición especialmente significativa.

5) Concepto del talento musical:

Hay sorprendentes variaciones en el concepto sobre el talento musical entre las diferentes culturas. Algunos creen que toda

persona está igualmente dotada de habilidad musical y que dado el mismo entrenamiento todos podrían producir una buena música. Otros creen en el concepto del talento como factor de superación en la actitud y habilidad.

Los guajiros comparten este último concepto, sin embargo, no solo el talento es necesario sino también la práctica. Si uno escucha a un guajiro cantando comprende inmediatamente el porqué la práctica tiene un papel tan importante, ello se debe a que la calidad física de la voz en un buen cantante requiere una fidelidad rigurosa a las normas vocales. Además, el talento del cantante se mide también tomando en cuenta el contenido del contexto de la canción; es decir, el interés que las palabras despiertan en los oyentes. Después de escuchar a dos cantantes que cantaron canciones distintas, un guajiro comentó que el primero tenía una voz excelente, mientras que el segundo aunque no tenía una voz muy buena como la del primero cantó una historia más interesante.

Se requieren varias cosas para tener una buena voz, ellas son: la habilidad para sostener la voz en forma continua, es decir, sin visibles pausas respiratorias; lo cual requiere un buen control de la respiración. (Algunos cantantes pueden actuar hasta un minuto sin respirar). Esto es también necesario para cubrir una amplia gama dentro de la escala musical. Una anciana se extendió por tres octavas, ella usó en un verso tanto una octava media como una muy alta, suficiente para romper el tímpano sin esfuerzo aparente. Se utilizan dos términos para calificar una buena voz, y son: "Una voz activa" (La cual parece ser más descriptiva de una palabra tensa que de una cualidad vocal). Y "Una voz delgada, fina", lo cual es una descripción apropiada, ya que muchos cantantes al actuar pareciera como si hicieran que los sonidos se forzaran a través de la garganta. En gran parte no se aprecia el embellecimiento del canto, incluyendo el trémolo y la adición de notas de adorno a la línea básica de la melodía.

El talento para tocar instrumentos no se refiere solamente al grado de maestría de la técnica, sino más bien al control y desarrollo de la respiración para extender la melodía sin pausas respiratorias.

Estos son yo creo, los conceptos básicos del talento musical. El área sin embargo, podría ser investigada más a fondo.

D— La música con relación a la cultura:

Esto comprende un análisis como la Música es: 1) Reflejo de Cultura, 2) Funcional, y 3) Relación con otras artes.

1).— Reflejo de Cultura.

Hemos hablado acerca de los textos de la canción, de los diferentes tipos de instrumentos y su descripción y de las características físicas de estilo de la canción, de la voz y la manera de ejecutarlos. Todos estos aspectos indican algo acerca de la estructura social y económica de la sociedad.

El mismo contenido de los temas de las canciones hace referencia de los detalles de información cultural. Los animales que frecuentemente son mencionados indican una sociedad fuertemente atada a la cría más bien que al trabajo laboral o la agricultura. La riqueza y la posición social de un hombre se determina por la clase y número de animales que posee. Las referencias acerca de los tipos de parentesco y de las tribus revelan información sobre la organización social y política, en el sentido de que uno debe primero lealtad y afiliación a su clan antes que al jefe o al estado. Descubrimos en el texto ciertas reglas y costumbres peculiares que gobiernan la sociedad, ejemplos: las costumbres del amor y del matrimonio, festivales religiosos, contiendas tribales, normas de comportamiento, etc., lo que habla de una organización social. El hecho de que las canciones sean el medio principal de conservar y transmitir los hechos históricos y de que no haya tradición escrita, hace que la sociedad guajira tradicional esté a un nivel poco letrado.

Estos aspectos de información sobre la organización económica, social y política contenidos en el texto de las canciones, no solamente dan al lector un panorama general de la sociedad, sino también indican algo sobre el grado de su complejidad social. Varios escritores²¹ han analizado áreas culturales en términos de escalas y tipos y han creado modelos musicales para

referirse a ellos. Este análisis es naturalmente el resultado de la comparación de varias sociedades y su música y puesto que nosotros estamos considerando una sola cultura aquí, nos remitiremos a la clasificación de Alan Lomax. En su escala de cinco puntos²², que se extiende desde 1) simples recolectores, a 5) agricultura con riego y cría de animales, nosotros podríamos colocar a la sociedad guajira tradicional en el nivel (3), la cría con agricultura simple, sin arado ni riego, puesto que, como se mencionó anteriormente ellos están orientados hacia la cría de animales con un poco de agricultura durante la estación de las lluvias.

En términos de organización política, podríamos describirlos principalmente como una población tribal, aunque, en un mismo asentamiento pueden existir dos o tres clanes al máximo.

Las diferentes canciones que se relacionan con esta escala de complejidad social, incluye "Contenido del Texto", "Precisión en la pronunciación", "Duración de intervalos", "Grado de embellecimiento", y el "Número de los tipos instrumentales"²³; para señalar algunos. De estas variables Lomax sostiene: "El más potente indicador de la complejidad... es el parámetro, el cual se clasifica como muy cargado de palabras (Verborrea) a... completamente redundante (lleno de tonterías)"²⁴. "En general, los estilos de las canciones de las culturas complejas están llenas de información mientras que las canciones de economía simples llevan menos información"²⁵. Como se ha dicho anteriormente, los temas de las canciones guajiras son extremadamente redundantes, más de la mitad del texto se repite. Aun sin conocer nada respecto a la sociedad, sería posible determinar el grado de complejidad al examinar la frecuencia de la repetición. La sociedad guajira por lo tanto, puede considerarse un ejemplo de una economía simple. También el número y las clases de instrumentos apoyarían esta afirmación, ya que hemos concluido en que no hay muchos instrumentos tradicionales y que los tipos aerofónicos y cordofónicos son ejemplos prototípicos muy antiguos, simples flautas de la variedad del medio y lejano oriente y un instrumento básico de cuerda. Además ninguno de los instrumentos es complejo en lo que a su diseño y construcción se refiere.

(2) **Lo funcional:**

Como la mayoría de los grupos culturales, la sociedad guajira ha concebido mecanismos para asegurar la supervivencia y la transmisión de los valores sociales. La música, y en especial, la canción, es uno de estos mecanismos extremadamente efectivos creados por la sociedad. Al observar los temas de las canciones, vimos como éstos inconscientemente mantienen la estructura social que los creó. (Ciertas canciones de control social), restringen el comportamiento no convencional que socava la estructura básica de la sociedad, criticando a los desviados y definiendo el comportamiento ideal. También, las canciones enfatizan el balance y el equilibrio en la sociedad. Cuando el balance se trastorna, puede sobrevenir una contienda tribal o una ceremonia ritual como el "Younaha" puede seguir a un sueño de mal presagio. Ambas situaciones han sido representadas en canciones.

Las canciones instruyen a los jóvenes o a aquellos no familiarizados con las tradiciones del pasado, como la que se refiere a las desaparecidas carreras de caballos. Simplemente escuchando las canciones, se les recuerda a los oyentes las costumbres, el comportamiento ideal, sucesos históricos, la calidad del miembro de la sociedad, las emociones apropiadas, y generalmente, los límites culturales de actitudes y comportamiento.

(3) **La relación:**

La música no es solamente el reflejo de la cultura y algo funcional en la sociedad, también representa algo relativo a otras artes. Por ejemplo, ciertos tipos de música están relacionados con la religión, recuerdan la ceremonia de hechicería "Shamanística" y los ritos de los entierros, el baile y las reuniones sociales. Aun cuando no ocurre evidentemente en la sociedad guajira, la música en otras culturas puede señalar ciertos aspectos de la vida, o ceremonias relativas a ella, como: el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte por medio de la realización musical comunal en el momento de la ceremonia. Ciertamente, es posible que la canción guajira señale estos eventos, pero no en el momento en que ellos ocurren. Esta idea es forta-

lecida si consideramos que idealmente el "Jayeechi" explica y comenta la vida de una persona, documentando todos los sucesos importantes dentro de ella.

La ceremonia de hechicería "Shamanística" es acompañada y animada con música: el canto y la recitación del hechicero "medium" y el repicar de las maracas. La muerte y el entierro son ritualizados por el cantar y el gemir de los dolientes. Por supuesto el baile no es posible sin el acompañamiento del tambor. Finalmente, la música forma parte importante de las reuniones sociales de los hombres en la noche y de las mujeres ocupadas en el hilado "manualidades". Tocar la música, es un proceso creativo que satisface las necesidades que tiene el individuo de expresar y manifestar sus sentimientos estéticos.

E.— **La música de transculturación:** Influencia e impacto de la música no tradicional.

(1) **Introducción de nuevas ideologías.**

(a) **Religiosas:** Actualmente existen misioneros católicos y protestantes que se esfuerzan en catequizar a los guajiros. En las áreas urbanas y algunas rurales su proceditismo ha sido más exitoso; en los poblados distantes que visité, la gente mostraba apatía o indiferencia a los que les proponían estas nuevas religiones. Es difícil determinar hasta qué punto estas nuevas ideologías han cambiado las creencias básicas del guajiro, puesto que a menudo, las convicciones religiosas tradicionales y las extranjeras pueden existir compatiblemente en un mismo individuo.

Si yo tuviera que determinar el impacto causado por una religión sobre otra, diría que el protestantismo, especialmente la secta evangélica, está ganando terreno sobre la religión católica que lleva más tiempo establecida. Esto se debe tal vez, a la poca obligatoriedad en cuanto a la naturaleza participativa de la ceremonia evangélica. Presencí algunos servicios religiosos en un poblado cerca de Paraguaipoa, fui a la iglesia con la familia con quien vivía, observando una buena asistencia. Las ceremonias se celebraban en español y en ellas participaban varios miembros de la comunidad guajira. La ceremonia se caracterizaba por oraciones en común y canto de himnos.

Estas nuevas religiones han efectuado cambios en las tradicionales instituciones sociales, por ejemplo: el sistema matrimonial y creo han definido nuevos papeles para ambos sexos.

En las áreas urbanas donde hay más contacto con las "grandes tradiciones", las familias guajiras viven menos en su forma tradicional y están más inclinadas a adoptar nuevas costumbres, por ejemplo: hombres y mujeres trabajan por sueldos, los niños permanecen más tiempo en la escuela, existen nuevas orientaciones, etc. Ha disminuído la importancia del linaje materno dentro de la familia al igual que el de la tribu. La transculturación del hombre guajiro principalmente en lo que se refiere al pago de jornales, ha cambiado su posición e importancia.

Las religiones cristianas parecen haberles ayudado en el sentido de valorar y desempeñar mejor su papel como jefe responsable de su mujer y su familia. Tradicionalmente la posición del esposo envolvía menos responsabilidad.

(b) **Las grandes tradiciones.— Tecnología.**

Por siglos, los guajiros han estado expuestos a otras culturas, generalmente más avanzadas en tecnología. Ellos han adaptado costumbres y aspectos culturales de las grandes tradiciones. Ya hemos observado esto al discutir sobre ciertos instrumentos, como la tambora y algunos estilos de canciones, por ejemplo como la del velorio. Sin embargo, los pequeños cambios prestados a otras culturas no pueden ser vistos como un mestizaje cuando ellos han mantenido su identidad y afiliación al linaje, tribu y a la sociedad a que pertenecen.

Por otra parte, siempre existe aquella gente que se ausenta de su grupo cultural ante la promesa de mayores ventajas sociales y económicas en otras áreas. Obviamente, el número de emigrantes aumenta cuando disminuyen las ventajas económicas en su tierra. Estos son los factores que influyen en la migración.

En el caso del guajiro, hallamos un número considerable de ellos en centros urbanos de trabajo, tales como: Maracaibo, Paraguaipoa, en el área del mercado, y otros sitios industriales. Se debe pensar que vinieron a estos centros en busca de trabajo y

con la esperanza de encontrar mejores condiciones de vida. Un porcentaje de ellos se queda, y es absorbido por la nueva cultura, mientras que otros se quedan temporalmente para regresar más tarde a su lugar de origen.

Estamos considerando principalmente la extensión de transculturación entre los guajiros y cómo esta ha afectado su tradicional sistema de vida. Como dijimos anteriormente yo creo que en los asentamientos no urbanos los guajiros son más resistentes a abandonar su identidad social y forma de vida más que sus hermanos de raza en áreas urbanas. Sin embargo, la presión de "las grandes tradiciones" el gobierno venezolano y de los inversionistas americanos, etc., pueden influir en el ritmo del cambio. Hay grandes oportunidades para la educación y trabajo, para aquellos que están interesados y naturalmente muchos van a las escuelas.

Aun en las más remotas áreas de la guajira, hay niños que asisten a las escuelas, aun cuando estas están distantes de sus viviendas. En los poblados menos remotos, frecuentemente se observa que adolescentes principalmente muchachas, buscan educación superior en los centros urbanos.

Posiblemente, esta ambición por adquirir destreza y educación indica una creencia consciente o inconsciente de parte de los guajiros, de que su cultura está amenazada por fuerzas externas. Hasta hace poco, toda la tierra de la península era de los indios, puesto que ésta no ofrecía nada en cuanto a recursos naturales. Sin embargo, hoy día se piensa que hay reservas de petróleo en la región y ya se ha comenzado con las operaciones de perforación. Obviamente, si han de comenzar las operaciones de perforación en gran escala, habrá muchos cambios que alterarán la fisonomía de la tierra y su gente. Las promesas de trabajo remunerado apartará a la gente guajira de su forma tradicional de vida. Históricamente, este cambio siempre ha sido negativo, porque una vez que un pueblo ha abandonado su cultura, aquellos explotados sufren mucho. Aunque el cambio sea bienvenido o no, es inevitable, dadas las condiciones presentes.

Antes de concluir esta sección, es recomendable describir algunas de las indicaciones de adaptación extra-cultural. Si viaja-

mos por los poblados cercanos a Paraguaipoa, tales como: Uichepe, La Gloria y el Campamento, veríamos casas construidas con cemento en vez de barro y paja, aunque generalmente conservan el plano tradicional que consiste en una amplia habitación hecha de barro o cemento, con medias paredes y techadas para protegerse del sol, donde la familia permanece la mayor parte de su tiempo para estar, conversar, bordar, dormir, etc. y su cuarto bien ventilado que sirve de cocina. En algunas de las casas pueden verse artículos manufacturados tales como: neveras, máquina de coser o radios hechos en el Japón. Si la familia es adinerada, también tendrá un automóvil o un camión. Uno no encontrará pozos o casimbas en las cercanías, pero sí molinos de viento con tuberías hasta las casas, o tuberías grandes que vienen del abastecimiento del acueducto.

Las mujeres generalmente usan las "mantas tradicionales", aunque muchas de las muchachas jóvenes usan ropa al estilo occidental. La mayoría de los hombres usan camisas y pantalones en vez de "el guayuco" tradicional, sostenido de un cinturón de color.

La mayoría de la gente era bilingüe, es decir, hablaban español y guajiro. En las ciudades, algunos de los niños guajiros solamente hablan español, y no entienden el idioma de sus padres. El español es enseñado en las escuelas y necesario para sus actividades comerciales.

La descripción dada anteriormente es menos evidente en las áreas rurales, donde existe un estilo de vida más tradicional. Uno encuentra menos personas que hablen español; persiste la forma tradicional en el vestir, las construcciones y los equipos domésticos y el suministro de agua es en definitiva más escaso.

No es infrecuente para la gente tener que caminar más de una milla para encontrar un depósito de agua, un pozo o una casimba. Si visitáramos un poblado rural, nos impresionaría por lo solitario y originalidad. Sin embargo, durante la estación seca, la gente se moviliza a menudo visitando el mercado una vez a la semana. En las casas pueden encontrarse aspectos discordantes como: comida enlatada, radios y hasta nevera de gas. En la parte de afuera se puede encontrar un camión pero obser-

varemos que estos poblados están tan aislados e intactos como habíamos pensado.

En líneas generales la apreciación personal del nivel de desarrollo de los guajiros debe hacerse con mucho cuidado, si consideramos las incongruencias descritas arriba.

2) Efecto de las ideologías extranjeras sobre la música:

La alteración del estilo de la música tradicional por fuerzas extrañas era medible o fácilmente observable durante el estudio. La música tradicional y no tradicional fueron vistas como categorías separadas y distintas una de la otra. Parecería que la música no tradicional especialmente la de tipo religiosa no ha alterado el estilo sino más bien la frecuencia y la ocasión de la música tradicional. En otras palabras, en áreas como Paraguiipoa cercanas a las religiones extranjeras o influencias tecnológicas, uno puede descubrir en contadas ocasiones la música tradicional, tal como yo lo hice y la falta de interés y habilidad por parte de los niños y adolescentes para ejecutarla en la forma acostumbrada.

Estos jóvenes a menudo miembros de la Iglesia local, cantaban en el coro y algunos tocaban instrumentos de cultura occidental, tales como la guitarra y el banjo. También pude observar muchachos y muchachas cantando baladas de amor al estilo occidental en español y canciones calientes colombianas.

Los aparatos de radios que se encuentran en casi todos los hogares son también responsables de introducir los estilos de la música moderna, pues captan estaciones de las ciudades de Colombia y Venezuela, Las Indias Occidentales y algunas veces de Estados Unidos. Se puede oír todo tipo de música, incluyendo los himnos religiosos, baladas folklóricas, música del Caribe, Rock and Roll etc.

Los niños son los más inclinados a imitar esos estilos. Por dondequiera en la península encontré jóvenes quienes podían cantar estos estilos y algunos habían adoptado tipos de danzas occidentales.

3. Nuevos instrumentos.

La introducción de nuevos instrumentos ha sido principalmente observada en las áreas más urbanas donde la transculturación es más evidente. Observé y grabé la ejecución de instrumentos tales como: el banjo, la tambarina y **clavijero**. Aunque no la he visto, se me informó que un hombre quien residía cerca de Paraguaipoa tenía una guitarra y se había perfeccionado en la técnica de tocarla. A diferencia de la trompa, que es perfectamente adaptable dentro del campo de la música tradicional, el banjo, la guitarra y otros instrumento ideofónicos no lo son, y en consecuencia son considerados como parte del influjo de la nueva música.

4. Cambios de estilo.

Con la adquisición de nuevos estilos de canciones y nuevos instrumentos, hemos descubierto cambios interesantes en la manera de ejecución, la armonía tonal y el ritmo de la música.

Como ya había señalado con anterioridad, el canto tradicional era siempre solo y sin acompañamiento de instrumentos. Tanto en la música religiosa como la música seglar, de "las grandes tradiciones" encontramos cantos corales y su acompañamiento por medio de instrumentos. Observé que la coral de cantos evangélicos estaba caracterizada por una armonía tonal pobre al igual que el ritmo armónico entre los cantantes, especialmente los viejos. Esto, yo creo, es debido a su falta de familiaridad y contacto con estas normas vocales occidentales, que no son ciertamente propias de la música tradicional.

Inevitablemente, a medida que la deculturización y transculturación se llevan a cabo, todas las costumbres sociales tradicionales, incluyendo la música, tienden a declinar en la práctica, hasta que son solamente los antropólogos quienes recuerden las instituciones tradicionales y las costumbres de una cultura.

Parece ser que esta declinación es evidente entre los guajiros quienes no parecen aceptar las nuevas formas jovial e ingenuamente, sino más bien como una manera de sobrevivir.

Diagrama 1A

MEMBRANOFONO: TAMBORA (KAASHI)

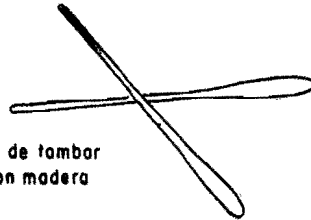
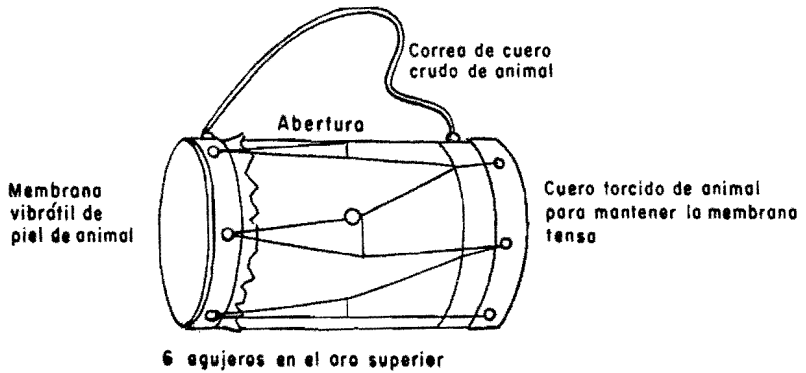


Diagrama 2A

IDIÓFONO: MARACA (ISIRA)

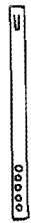


DIAGRAMA 3 B

JOOTOROYOI

AEROFONOS: FLAUTA (MAASI)

DIAGRAMA 3 A



Lengüeta invertida

5 agujeras

Longitud: 20 cms.

DIAGRAMA 3 c

WA'WAI (2 tamaños)*



2 agujeras

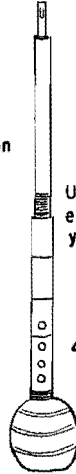


Ambas hechas con una calabasa seca

Boquilla con lengüeta invertida

Unión encordado y apretada

4 Agujeros

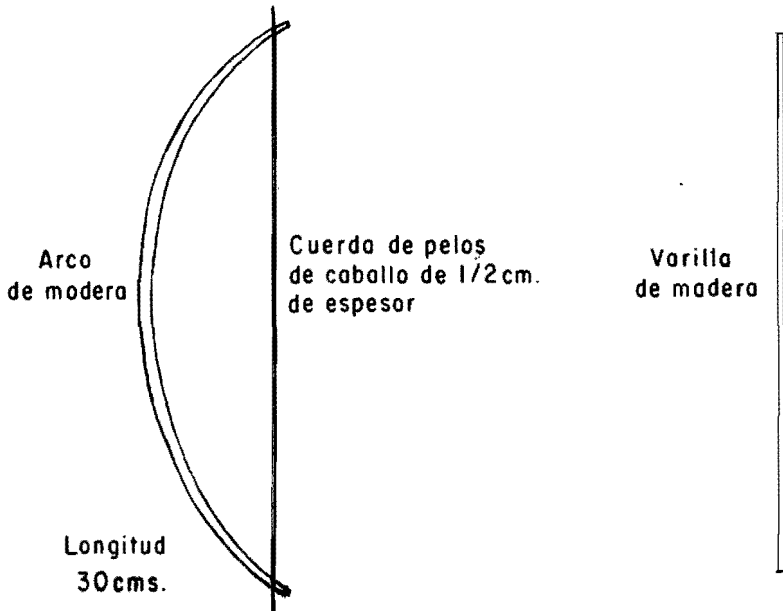


Calabasa (tapara) escabada

(TAMBIEN TOOTOROYOI O TOTOTI)

Diagrama 4A

CORDOFONO: TALIRAI



ANOTACIONES REFERENTES AL TEXTO

1. Descrito en publicación de Alan Lomax, *FOLK SONG STYLE AND CULTURE*, (Washington, D. C.: American Association for the advancement of Science, N° 88, 1968).

2. C. Cameron, *AFRICAN MUSIC: TRADITIONAL MUSIC OF THE YORUBA OF NIGERIA* (Unpublished. York University, 1970).

3. A. I. Staffe. "Recursos Naturales" in *LINO RAMPON, INDIOS Y BLANCOS EN LA GUAJIRA*. (Bogotá, 1963).

4. Ver Homer Aschmann, *THE CULTURAL VITALITY OF THE GUAJIRO INDIANS OF COLOMBIA AND VENEZUELA* in *AKTEN DES 34 INTERNATIONAL AMERIKAN. KONGRESSES*. (Wien, 1960; Horn/Vienna) pp. 592-596, and Helmuth Fuchs. "Some aspects of Guajiro Economy" in *38th INTERNATIONAL AMERICANISTS*. (Stuttgart-Munchen, 1968).

5. H. Fuchs, "La Guajira" in *ROTUNDA*. (Toronto: Vol. 2. N° 4, 34-40, 1969).

6. Llamado "outshi" en Guajiro de acuerdo con Martha Hildebrandt, *DICCIONARIO GUAJIRO-ESPAÑOL, LENGUAS INDIGENAS DE VENEZUELA*. (Caracas: Publicación de la Comisión Indigenista, 1958). Una magnífica descripción de las ceremonias Shamánicas es dada por Roberto Pineda Giraldo, en "Aspectos de la Magia en la Guajira", *REVISTA DEL INSTITUTO ETNOLOGICO NACIONAL*. (Bogotá: Vol. 3 N° 1, 1-163, 1950).

7. También llamada "chicha maya", de origen español.

8. Un escritor, Leonard Plotnikov, quien estuvo un tiempo considerable con 8 informantes en el norte de la ciudad de Nigeria documentando la frecuencia de creencias religiosas dobles en individuos. *STRANGERS TO THE CITY-URBAN MAN IN JOS, NIGERIA*. (University of Pittsburgh Press, 1967).

9. Algunas de estas publicaciones incluyen: Alan Lomax, *FOLK SONG STYLE AND CULTURE*, op. cit. Alan Merriam, *THE ANTHROPOLOGY OF MUSIC*. (Illinois: North-western University Press, 1964). Bruno Nettl, *MUSIC IN PRIMITIVE CULTURE*. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956).

—————, *FOLK AND TRADITIONAL MUSIC OF THE WESTER CONTINENT*. (N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1965). Curt Sachs, *THE STORY OF MUSICAL INSTRUMENTS*. (New York: W. W. Norton & Co. 1965).

—————, *THE WELISPRINGS OF MUSIC*. Jaap Kunst, ed.. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1965).

10. Alan Lomax, op. cit., p. 82.

11. Ibid, p. 84.
12. Ibid, especialmente el capítulo 6º, "SONG AS A MEASURE OF CULTURE", que describe las semejanzas entre las cualidades físicas de la voz y rasgos de la personalidad. pp. 117-169.
13. Ibid, p. 205.
14. Ibid, p. 193.
15. Ibid, p. 194.
16. Curt Sachs, THE HISTORY OF MUSICAL INSTRUMENT, op. cit.
17. De acuerdo con Martha Ildebrand, autora del diccionario guajiro-español, los nombres de las flautas son onomatopéyicos.
18. "Riddle of Cultural Diffusion. The Existence of Inverted Reed Carinets among the Guajiro Peninsula" International Folk Music Council Journal. (19:37-41, 1967).
19. Como ya mencioné, la fiesta de la danza tiene propósitos sagrados (visión de ensueño, exorcismo) y mundano (reuniones sociales). El baile no varía, observé solamente una pareja de bailarines, describiendo un amplio círculo en la tierra. La mujer, vestida con un pañolón en la cabeza y con las faldas de la manta sostenida hacia afuera, aparece como una imagen agrandada. Los bailarines uno frente al otro, la mujer moviéndose hacia adelante en un círculo obliga al hombre a moverse rápidamente hacia atrás para evitar ser tumado por una zancadilla. El propósito fundamental del baile parece ser para la mujer hacer caer al hombre y para el hombre permanecer sobre sus pies sin que la mujer lo pueda alcanzar.
20. Un caso interesante en relación con esta idea es ilustrada por una Sociedad Africana, los cazadores y recolectores pigmeos de la foresta de Ituri, cuya música sofisticada, particularmente los ritmos parecen incongruentes con su estilo simple de vida. Se ha descubierto que anteriormente ellos poseían un sistema social y político complejo cuya música evolucionó en igual forma. Esta anomalía entre su música y la cultura ha sido explicada por el hecho de, aunque su sistema de vida ha cambiado considerablemente, su música ha permanecido como un testigo del pasado.
21. Entre estos escritores se incluyen: Alan Lomax, FOLK SONG STYLE AND CULTURE, op. cit. y Bruno Nettl, MUSIC IN PRIMITIVE CULTURE, op. cit.
22. Alan Lomax, op. cit., pp. 122-128.
23. Ibid, p. 129.
24. Ibid, p. 129.
25. Ibid, p. 128.

BIBLIOGRAFIA

Aschmann, Homer, 1960. "The Cultural Vitality of the Guajiro Indians of Colombia and Venezuela". **Akten des 34 Internationalen Amerikan-istenkongresses**. (Wien: Horn/Vienna), pp. 592-596.

Fuchs, Helmuth, 1969. "La Guajira". **Rotunda**, N° 4, Toronto, 2: 34-40. 1968. "Some Aspects of Guajiro Economy" **38th International Americanists**. (Stuttgart-Munchen).

Hildebrandt, Martha, 1958. **Diccionario Guajiro-Español: Lenguas Indígenas de Venezuela**. Vol. 2, (Caracas: Publicación de la Comisión Indigenista).

Lomax, Alan, 1968. **Folk Song Style and Culture**. (Washington D. C.: American Association for the Advancement of Science. N° 88).

Merriam, Alan, 1964. **The Anthropology of Music**. (Illinois: Northwestern University Press).

Nettl, Bruno, 1965. **Folk and Traditional Music of the Western Continent**. (N. J.: Prentice-Hall, Inc.), 1956. **Music in Primitive Culture**. (Cambridge, Mass: Harvard University Press).

Pineda-Giraldo, Roberto, 1950. "Aspectos de la Mágica en la Guajira". **Revista del Instituto Etnológico Nacional**. Bogotá, III: 1-163.

Plotnikov, Leonard, 1967. **Strangers to the city.: Urban Man in Jos, Nigeria**. (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press).

Ramón y Rivera, Luis F. 1967. "Riddle of Cultural Diffusion-The Existence of Inverted Reed Clarinets among the Indians of the Guajiro Peninsula". **International Folk Music Council Journal**. 19: 37-41.

Sachs, Curt, 1965. **The History of Musical Instruments**. (New York: W. W. Norton & Co.) 1965. **The Wellsprings of Music**. Jaap Kunst, ed., (The Hague: Martinus Nijhoff).

Staffe, A. I. 1963. "Recursos Naturales". **Lino Rampon, Indios y Blancos en la Guajira**. Bogotá.