



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
BIO-ANTROPOLÓGICAS Y ARQUEOLÓGICAS
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA

EL JOROPO LLANERO
MITO Y RITO

Trabajo de Grado presentado ante el Doctorado en Antropología
para optar al Título de Doctor en Antropología

Autor:

Manuel Díaz Rivas

C.I.: V-3.592.167

Tutor:

Doctor Rafael López-Sanz

Mérida, 20 de octubre de 2014



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
BIO-ANTROPOLÓGICAS Y ARQUEOLÓGICAS
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA

EL JOROPO LLANERO
MITO Y RITO

Trabajo de Grado presentado ante el Doctorado en Antropología
para optar al Título de Doctor en Antropología

Autor:

Manuel Díaz Rivas

C.I.: V-3.592.167

Tutor:

Doctor Rafael López-Sanz

Mérida, 20 de octubre de 2014

INDICE GENERAL

LISTA DE TABLAS Y FIGURAS	vi
RESUMEN	xi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. JUSTIFICACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA	10
I.1. Noción de 'joropo llanero' y su polisemia natural	10
I.1.1 <i>Los primeros estudios especializados</i>	<i>10</i>
I.1.2 <i>Otras valoraciones semánticas</i>	<i>16</i>
I.1.3 <i>El desafío metodológico</i>	<i>20</i>
I.2. Objetivo general y Objetivos específicos	22
I.3. La metodología empleada	22
I.3.1 <i>El enfoque antropológico. La metodología del 'complejo mito/rito'</i>	<i>23</i>
I.3.2 <i>Los aportes de la antropología filosófica y la semiótica</i>	<i>33</i>
I.3.3 <i>Enfoque interdisciplinario: antropología; antropología y música</i>	<i>39</i>
I.3.4 <i>El método hermenéutico</i>	<i>41</i>
I.3.5 <i>El método histórico-geográfico</i>	<i>43</i>
I.4. El procedimiento metodológico	43
CAPÍTULO II. LOS LLANOS: GEOLOGÍA, GEOGRAFÍA E HISTORIA, FUENTES DEL 'COMPLEJO MITO/RITO'	50
II.1. El llano como imagen posible	50
II.2. Geología y geografía de los llanos venezolanos	53
II.3. Una mirada etnohistórica	60
II.3.1 <i>Los remotos orígenes</i>	<i>61</i>

II.3.2 “Tiempo llanero”	64
II.3.3 La procedencia africana	66
II.4. El “ciclo eco-organizador” de una <i>praxis</i> llanera	69
II.4.1 La “entradas de agua”	69
II.4.2 La “salidas de agua”	74
II.5. La trashumancia en el llano	76
 CAPITULO III. EL JOROPO LLANERO: DESCRIPCIONES	
ETNOGRÁFICAS	83
III.1. Sobre mito y rito	83
III.2. La música, el canto-palabra, el baile y otros elementos en el contexto general del joropo llanero	85
III.2.1 La música	89
III.2.1.1 Sobre el arpa llanera venezolana: una descripción etnográfica	94
III.2.1.2 La bandola en el llano	103
III.2.1.3 El cuatro	108
III.2.1.4 Las maracas	109
III.2.2 El ‘canto-palabra’	111
III.2.3 El baile	116
III.2.4 Otros elementos del contexto	122
III.3. Las ‘estancias’ del joropo llanero	124
III.3.1 Dos estancias mayores: pasaje y golpe	125
III.3.1.1 El Pasaje	126
III.3.1.2 El Golpe	128
 CAPITULO IV. LA LEYENDA DE FLORENTINO Y EL DIABLO VISTA	
COMO MODELO DE ACTUACIÓN-PERFORMANCE	141
IV.1. Fuentes conceptuales	143
IV.2. Metodología	146

IV.3. La experiencia extática	148
IV.3.1 <i>El indumento</i>	152
IV.3.2 <i>El descenso a los infiernos</i>	153
IV.3.3 <i>El simbolismo del “centro”</i>	155
IV.4. Otros símbolos paralelos	155
 CAPITULO V. EL GRAN LAZO DE MITO-RITO	 160
V.1. Contextos para un enlace	160
V.2. El joropo llanero en tanto ‘proceso ritual’	163
V.3. Cantando “por Guacharaca”. Música y paisaje en contextos	175
 CAPITULO VI. EL JOROPO LLANERO HOY Y EN EL FUTURO	 190
 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 197
APÉNDICES	210
 ANEXOS	 219
A. CORPUS DE ENSAYOS ETNOGRÁFICOS	220
1. Una fiesta llanera en casa de Carlos López	220
2. Fiesta en casa del músico Saúl Tapia	226
3. En las fiestas del Pescaó	230
4. En las fiestas de El Real	235
5. En las fiestas de La Estacada	239
6. “¡Hay fiesta en El Teresero!”	245
7. Un “baile sabanero” en Buenos Aires	253
8. Un “baile sabanero” en El Paraíso, 2012	257
B. CORPUS DE ENTREVISTAS	260

1. Conversación con José Archila, caporal	260
2. Con Juan Especier, arpista	263
3. Freddy Guzmán, arpista	268
4. Lervis Pacheco Salas, locutor	270
5. Entrevista con Miguel García, arpista	271
6. Entrevista con Blenda Escobar, bailadora	275
7. Con Omar Moreno Gil, arpista	277
8. Con José Metodio Bravo, bailador	286
9. Ramón Viloria Torrealba, bailador	287
10. Con varios bailadores en un baile sabanero en El Paraíso	289
11. Curso de bandola con Anselmo López	292
 C. COMPILACIÓN DE LETRAS “POR GUACHARACA”	301
 D. REPERTORIO DE GOLPES Y PASAJES CUYA LETRA SE CITA EN EL TEXTO	304
 E. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL	306
E-1 El viejo Cunavichero	307
E-2 Siempre hay una Margarita	313
 F. DECLARATORIA DEL JOROPO	318

LISTA DE TABLAS Y FIGURAS ⁽¹⁾

CAPÍTULO I

Tabla1. Cuadro comparativo de la evolución y significado del término y noción de joropo llanero a partir de la visión de los investigadores citados.

Figuras 1 y 2. Mapas de los estados Barinas y Apure indicando los lugares donde se realizó la investigación.

CAPÍTULO II

Figura 3. Un garcero y la sabana en marzo, vía Mantecal, julio 2009.

Figura 4. Delimitación de la región llanera en el territorio nacional, (Reproducido de Hétier, 2005, p.xxxii).

Figura 5. El Tautaco, (Foto José I. Vielma, La Estacada, diciembre de 2013).

Figura 6. La garza corocora, vía Mantecal, Edo. Apure, julio de 2009.

Figura 7. El Aragüaney, (Foto Nailé Ramírez de Díaz, Elorza, junio de 2011).

Figura 8. El Garzón soldado (Foto J. I. Vielma, vía Mantecal, diciembre de 2013).

Figura 9. La “entradas de agua”, vía Mantecal, junio de 2011.

Figura 10. “Salidas de agua”. Entrevistando al arpista Juan Especier en Rincón Hondo (Foto Félix Díaz, diciembre de 2013).

Figuras 11 y 12. Posible trashumancia en los llanos venezolanos a mediados del siglo XIX (grabados de Fritz Melbye).

CAPÍTULO III

Figura 13. El arpista Juan Especie llegando a un baile en Rincón Hondo, diciembre de 2011.

Figura 14. El autor de esta investigación con el arpista Omar Moreno Gil. (Foto Manuel Román Díaz, Barinas, marzo de 2011).

Figura 15. Agrupación de música llanera hacia principios del siglo XX (Grabado de Eloy Palacios Torres, 1912).

Figura 16. Del fotógrafo húngaro Zoltan Karpaty, data de los años '50 (Archivo Vielma).

Figura 17. Dibujo del venezolano César Prieto, de 1904 (Reproducido de Lameda, 1978).

Figura 18. Arpista barinés. (Foto J.I. Vielma).

Tabla 2. Cuadro comparativo de la nomenclatura empleada para designar los elementos y partes del arpa llanera.

Figura 19. Partes del arpa llanera empleando los términos del arpista llanero. En la foto de Manuel Román Díaz el arpista Omar Moreno Gil, Barinas, 2011).

Figura 20. El autor ejecutando la bandola en un baile sabanero en La Estacada. (Foto Nailé Ramírez, Rincón Hondo, 2012).

Figura 21. Modo de agarrar la “pajuela” para ejecutar la bandola (Foto Raúl Paredes, Barinas 1978).

Figura 22. El Cuatro llanero (Foto Vielma, Rincón Hondo, diciembre de 2014).

Figura 23. Maraquero en las Fiestas de Elorza, Marzo de 2011.

Figura 24. Cantor maporaleño, 1978. (Archivo del autor).

Figura 25. Baile de joropo hacia comienzos de siglo XX (Dibujo de César Prieto, 1904, ibíd. Fig. 17).

Figura 26. Un baile en La Estacada, figura “a punta `e sogá”.

Figura 27. Un baile en La Estacada, figura “Valseo”.

Figura 28-29. Ejemplo de Motivo musical.

Figura 30. Hemiola.

Figura 31 a 33. Ejemplos de Hemiola.

Figura 34. Ilustración de Síncopa.

Figura 35. Bordoneo.

Figura 36. Conjunto de Juan Especier.

Figura 37. Coda.

CAPÍTULO IV

Figura 38. Escenas de la película *Florentino y el Diablo*, de Michael New (Foto J.I.Vielma, 1996).

Figura 39. Dibujo de Dagoberto Cazorla (Lamedá, A., 1978).

Figuras 40 a 42. (Ibíd. Fig. 38).

Figura 43. Fotografía del contrapunteo interpretado por José Romero Bello y El Carrao de Palmarito. Tomado de *Imágenes* de Youtube, Internet.

CAPÍTULO V

Figura 44. Los preparativos en “la casa del joropo”, Fundo Buenos Aires, diciembre 2012.

Figura 44a. Sacrificando la res.

Figura 45. “Llegó l’ arpa” Foto Vielma, Fundo El Paraíso, Rincón Hondo, diciembre (2013).

Figura 46. Afinando para el baile (Ibíd. 44).

Figura 47. “Communitas” (Foto Félix Gerardi).

Tabla 3. Estadios del joropo llanero como proceso ritual.

Figura 48. Guacharaca (Internet).

Figura 49. Transcripción musical de Guacharaca.

Figura 50. Pájaro Vaco (Internet).

Figura 51. “...y yo estoy en mi porfia...” (Foto Félix Gerardi).

www.bdigital.ula.ve

ANEXOS

A1. Tabla 4. Cuadro comparativo de los eventos descritos en *Corpus* de Ensayos Etnográficos.

1. Cuando no es el investigador el propio autor de la fotografía, la fuente va indicada entre paréntesis.



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
BIO-ANTROPOLÓGICAS Y ARQUEOLÓGICAS
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA

El joropo llanero. Mito y rito.

www.bdigital.ula.ve

Autor: Manuel Díaz Rivas

Tutor: Dr. Rafael López-Sanz

Fecha: octubre de 2014

RESUMEN

La importancia que históricamente ha tenido el joropo llanero tanto para el habitante de los llanos como para el resto de la nación venezolana, es justificación suficiente para una investigación que, más allá de la mera descripción de los elementos constitutivos de esta expresión musical, propone significados y sentidos posibles a partir de lo que postula como sus 'formas primarias' con el propósito de contribuir a explicar su razón de ser y su permanencia en este tiempo y sociedad. El objetivo de la presente investigación es una interpretación comprensiva del fenómeno joropo llanero considerado como forma representacional de mito y rito, conducida metodológicamente desde la perspectiva del llamado 'complejo mito/rito'; al modo como la propone el antropólogo Rafael López-Sanz, Tutor de este trabajo, como conjunción dialéctica de creencias y prácticas, que actúa a nivel del individuo y del

grupo. La metodología empleada condujo a privilegiar el 'canto-palabra' como contexto de acción y expresión por excelencia del joropo llanero visto como valor y expresión de los valores más altos de lo que podría llamarse la cultura llanera. El resultado es una visión del joropo llanero como complejo de 'formas', elementos, sentimientos y afectos, que sólo cobran significado y sentido en la medida que se relacionan en un "contexto situacional", que en el caso de la presente investigación refiere lo que se conoce como "baile sabanero", enmarcado en el contexto general de historia, geología y geografía de los llanos venezolanos.

DESCRIPTORES: Joropo llanero, 'complejo mito/rito', "contexto situacional", significados y sentidos, "baile sabanero".

www.bdigital.ula.ve

INTRODUCCIÓN

“Yo no canto porque sé / ni porque mi voz es buena /, canto para que no caigan / las culpas sobre mis penas” (Los caujaritos, L. y M.: Ignacio “Indio” Figueredo)

Así como el cantador llanero atiende la “llamada” del arpista o le pide que lo llame por la cuerda para “levantar la copla al tañío”, quiero decir algunas cosas necesarias, casi “pegar el grito”, antes de entrarle a esta investigación.

Nacido y criado en lugares urbanos de la geografía llanera y de ancestros llaneros campesinos, la música llanera ha estado siempre vinculada a la experiencia de este investigador. Por otra parte, una estancia de tres años fuera del país detonó la chispa de una curiosidad intelectual por este tema, que se evidenció primero en un trabajo de recopilación de música de bandolas en los pueblos de Barinas y la consecuente edición de un L.P. titulado *De cuando los bandolistas se estorbaban* (1978), y después continuó con estudios de etnología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México (1979-86) y con la elaboración de una tesis sobre un instrumento musical de origen prehispánico en una comunidad indígena de la Sierra de Guerrero, titulada *El Teponaztli de Zitlala, la música en la identidad étnica* (1989). Todo se reflejó más tarde en un prolijo trabajo editorial de temas y autores barineses de la Fundación Cultural Barinas (1986-2000), muchos de cuyos títulos y autores conforman la bibliografía básica de este estudio. Y fue retomado en la Universidad de los Llanos Ezequiel Zamora de Barinas mediante sendos trabajos de investigación sobre *La cultura llanera en el contexto de la globalización* (2009), presentado como trabajo de ascenso a la categoría de Profesor Agregado en esta universidad, y sobre *La bandola de Barinas, unidad en la diversidad* (2003). Hoy es abordado en texto explícito y directo como investigación antropológica.

El año 2005, gracias al aval institucional de la UNELLEZ, me fue posible ingresar a la primera cohorte del Doctorado coordinado por la Dra. en Antropología, Jacqueline Clarac de Briceño. Luego de dos años en él, asumí el compromiso académico de abordar en una investigación para tesis de doctorado un tema tan familiar que a más de pasión ha motivado durante años mi curiosidad intelectual.

En la fase de seminarios obligatorios de este doctorado, se ha seguido con el profesor Rafael López-Sanz (2006-08) un curso sobre Mito y Rito, y después un tutorial sobre 'El complejo mito/rito' en particular, e intuí en esta categoría teórica, al modo como él la reinterpreta, una perspectiva interesante, por la amplia proyección y expectativa que deja entrever, para tratar el tema del joropo llanero. Eso fue determinante para la formulación de mi propuesta y título de tesis doctoral.

Las propuestas teóricas formuladas por nuestro Tutor, el antropólogo Dr. Rafael López-Sanz, desarrolladas en su obra *El Jazz y la ciudad y otros ensayos* (1992, 1996) y durante los seminarios ejercidos por él en el doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes en Mérida (2006-09), tocaron con fuerza suficiente mi experiencia y vida en este tema y estimularon esta manera particular de abordarlo.

La novedosa perspectiva metodológica del 'complejo mito/rito', propuso un abordaje más amplio para el objeto de estudio que yo tenía en mente y parecía traslucir de manera más completa y vital la imagen de lo que desde la experiencia personal percibía y sentía como joropo llanero. Me situaba, por consiguiente, ante un horizonte muy amplio que incluía la posibilidad de abarcar todo lo que tuviera relación con el joropo llanero en la práctica vital; tan amplia que traía consigo dificultades metodológicas aparentemente insalvables. Estas dificultades, no ajenas por lo demás a este tipo de investigación, que en buena medida tienen que ver con lo que se llama unidad de análisis o de estudio, se fueron superando a medida que aceptaba, de acuerdo con la perspectiva seleccionada, que el mito-rito está presente en toda conducta o complejo de conductas que, en este caso, nos muestre alguna conexión con el fenómeno que analizaría bajo el nombre de joropo llanero. Se ofrecía

así para esta situación una perspectiva antropológica que, amén de resguardarme ante un sobrepeso de las determinaciones de mi gusto personal, permitía orientar una búsqueda capaz de atender los distintos aspectos de la vivencia bajo la observancia de los protocolos de investigación de una disciplina particular.

Como resultado de este proceso inicial, se postuló una concepción del joropo llanero que ofrecía un abordaje más objetivo al aceptarlo como aquello que los diferentes actores (por lo general la gente que lo goza y practica) en todo tiempo y lugar sienten y aceptan como joropo llanero.

Esta manera de percibir el fenómeno me abrió un campo de observación que por razones de método delimité en los estados Barinas y Apure, con preferencia a lo que en este último se conoce como “baile sabanero”. Esta última delimitación respondía al supuesto de que en estos lugares podría reflejarse un mayor apego a la tradición y por tanto sería posible apreciar en ellos con mayor riqueza y fidelidad lo que llamo *formas primordiales* del joropo llanero y de sus “contextos de acción”, que se consideran fundamentales para dar cuenta de lo que en este estudio se analiza bajo la perspectiva del ‘complejo mito/rito’. Es lo que la gente y los propios músicos reconocen como costumbre o tradición; aquí se proyectarían más fielmente los “modelos”, los héroes culturales o, en una palabra que emplea desde esa misma tradición el cantador llanero, la voz de “los antiguos”. Se apunta hacia la comprensión del fenómeno joropo llanero como forma expresiva, a los aspectos o elementos que lo componen y lo hacen ser lo que es; aquello por lo que sería resistente y perdurable y hace que se le reconozca tanta belleza y fuerza expresiva.

En cuanto se trata de una manifestación popular aparentemente compartida y reconocida no sólo por los habitantes de las regiones llaneras sino por la gente de todo el país y más allá de sus fronteras, la manera de encarar esta temática ofrece, además del interés de la propuesta teórica, la posibilidad de un diálogo más amplio entre las distintas formas y estilos que presenta lo que hoy se conoce como joropo llanero.

El “complejo mito/rito” se presenta en este caso como “una ventana” hacia

una comprensión posible del joropo llanero. Desde esta perspectiva, la presente investigación intentará demostrar que lo que se llama joropo llanero es una manifestación y una representación mítica y ritual donde se recrean y expresan simbólicamente valores que pueden dar cuenta de la existencia o no de lo que se conoce como cultura llanera. De ser así, la expresión musical y los valores simbólicos, éticos y estéticos que en ella se manifiestan, pudieran además tender una conexión clave en la comprensión de los procesos de formación, cambio y persistencia de la música y la cultura de los pueblos llaneros y la nación venezolana como tal.

Situados en esta perspectiva, se parte de considerar el joropo llanero como una semiosis particular en donde la palabra, el canto-palabra-, serviría analíticamente *como elemento guía en la trama de relaciones simbólicas constitutivas del 'complejo mito/rito'*; la palabra, indisociable de la expresión musical, se presentará como *clave* en la comprensión del joropo llanero.

De acuerdo con lo expuesto se buscará profundizar en el ritual del joropo llanero en los términos que propone nuestro tutor cuando habla de “seguir la huella de la gente”, en el sentido de Paul Ricoeur (2008:66) cuando señala que “las acciones dejan su huella”, o que “dejan marcas” en el tiempo, y que estas huellas o marcas pueden “leerse”. Por esta vía mostrar por qué el joropo llanero y su *performance* (montaje, escenificación) es una relación real y simbólica, imaginaria y arquetípica. Al realizar esta tarea se estarían creando los tránsitos y pases para realzar el sentido de pertenencia, autoestima y creatividad para implementar políticas sociales y culturales distintas.

En tal sentido, el cuerpo de la Tesis ha sido estructurado en seis capítulos cuyos contenidos se describe a continuación:

En el primer capítulo se comienza por abordar la naturaleza polisémica del término y noción de joropo llanero. En este orden, la metodología del llamado ‘complejo mito/rito’ se propone como una alternativa metodológica que puede

conducir al esclarecimiento y propuesta de nuevos sentidos y significados del joropo llanero. Finalmente, se procede a definir otros enfoques y aspectos conceptuales y metodológicos que han mediado la percepción, recolección e interpretación de los datos que sirven de soporte a esta tesis.

El segundo capítulo postula una imagen del llano como escenario o contexto de acción del joropo llanero. En este sentido se describen aspectos de geología y geografía de los llanos, seguidos de una visión de los procesos históricos y de ciertas prácticas y condiciones que se ha considerado le son claves, como elementos constitutivos de lo que se propone como 'complejo mito/rito' del joropo llanero. Una imagen del llano que se recrea desde y para la imagen poética reiterada y evocada por mediación del canto-palabra.

En tanto se trata de un acontecimiento indudablemente musical, el capítulo tercero se aboca a una descripción de los distintos elementos y aspectos de la música, consideradas como formas expresivas del joropo llanero en tanto complejo mito/ritual. Se pone especial énfasis en los cánones, reglas o preceptos formales y estructurales de la música llanera, conductas musicales, mediaciones, así como en la importancia que le reconocen quienes la practican como cosa vital.

En el capítulo cuarto se propone una visión del gran poema-leyenda Florentino y el Diablo, del gran poeta llanero Alberto Arvelo Torrealba, como modelode *actuación-performance* del joropo llanero, con el fin de mostrar la parte simbólica y de actuación que está detrás de todo joropo llanero. Esta elaboración se apoya, muy parcialmente, en los aportes de la historia de las religiones y del fenómeno conocido en el mundo académico como chamanismo, centrado en las concepciones de Mircea Eliade, especialmente de su obra *El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Éxtasis*, entre otros aportes fundamentales.

El capítulo quinto, titulado *El gran lazo de mito-rito*, es capítulo básico de análisis y resultados de la investigación. Se propone mostrar cómo el conjunto de todos estos elementos y aspectos constitutivos de lo que se ha considerado el complejo mito-rito del joropo llanero adquieren direccionalidad y sentido cuando son

contextualmente actuados bajo patrones nativos de conducta: primero, a través de un proceso ritual particular, en un lugar especial, actuado como “baile sabanero”; y, segundo, mediante el análisis contextual de una de las ‘formas’ expresivas y constitutivas del joropo llanero por vía del canto-palabra: ‘la guacharaca’, variante del joropo llanero, que por onomatopeya debe su nombre a un ave muy preciada como alimento y distinguida en los llanos por ser muy voladora y vocinglera.

Como capítulo sexto y final se expone las conclusiones y propuestas de la investigación.

En la parte complementaria, se incluyen los apéndices del capítulo quinto que sirven de apoyo a lo que se quiere mostrar en dicho capítulo con respecto a lo que se analiza como organización ritual en el baile sabanero. Seguidamente, los anexos que comprenden sendos *corpus* de ensayos etnográficos y de entrevistas realizados durante el proceso de trabajo de campo que se llevó a cabo en diferentes contextos; una compilación de letras de guacharaca seguida de un repertorio de golpes y pasajes. Y finalmente, la transcripción de dos piezas musicales donde se señalan ciertos segmentos significativos con la finalidad de ilustrar algunos conceptos y eventos musicales analizados en el Capítulo III.3.

Debo finalmente destacar, antes de pasar al desarrollo de la investigación, la importancia que algunos autores como el antropólogo Rafael López-Sanz, Tutor y referente teórico fundamental de esta tesis, el filósofo J. M. Briceño Guerrero y los poetas Alberto Arvelo Torrealba y Ángel Eduardo Acevedo significan para esta investigación. Todos han sido determinantes en la visión general de este trabajo primero, y en la información y conocimiento del llano, su cultura, y en particular su poesía y su música. Estos tres últimos se consideran guías por la honda vivencia que tienen del llano, por su condición de llaneros de “llano adentro” y por la *fidelidad* y hondura que les ha provisto la conciencia y comprensión de esta cultura a través de su obra. La manera como se asumen sus postulados espera verse reflejada de alguna manera en el desarrollo de esta investigación.

En este mismo orden, el fundamento de esta búsqueda debo situarlo en la motivación y en la experiencia comunicada por aquellos ancestros que vivieron la trashumancia en los llanos de Guárico y Apure, como han sido Juan de Jesús Díaz Requena, Manuel Díaz Moronta y Juan María Moronta Rengifo, abuelo paterno, padre y tío abuelo paterno respectivamente de quien escribe, este último dejó el Guárico para fijar residencia “entre los llanos de Venezuela y Colombia”, como solía decir cuando alguien preguntaba su lugar de residencia, y por mi actual y viejo amigo y paisano, el poeta y músico Ángel Eduardo Acevedo, trashumante por años “De Garcita a La culebra”. Esta frase es el título de un L.P de su autoría (1982), y refiere la trashumancia veranera entre estos dos lugares: el primero alude a una de las islas del río Apure colindando con el suroeste del estado Guárico, y el segundo a la casa del hato en el caserío La Culebra en las inmediaciones de Valle de la Pascua.

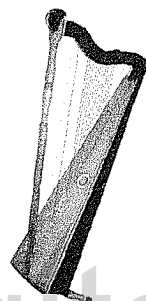
Por esta razón principalísima, todo lo que viene de exponerse, me siento tentado de enmarcarlo como lo que en cierta ocasión asumí como *metodología de la nostalgia*, con la cual me radicalizo ahora al entender que vivencio o quiero vivenciar una nostalgia activa, bregadora, en relación con lo que no podía tocarme vivir directamente, sino por vías de mis padres y abuelos, que fueron y continúan presentes en mi mundo de relaciones amistosas y familiares. La voz nostalgia, creada con dos raíces griegas: *nóstos* que significa regreso, y *álgos* dolor, lo que traduce un ‘deseo doloroso de regresar’ (Corominas, 2006 [1961]:416), se asumió entonces, y ahora de nuevo, como memoria reclamando y haciendo presencia.

A propósito de la nostalgia como metodología de campo y como condición del hombre-de-rito, es posible atribuirle como rasgo característico lo que podría denominarse su fuerza performativa. Turner utiliza la noción de “fuerza” en el sentido de Dilthey: como la influencia que cualquier experiencia tiene en determinar lo que acontecerá en otras experiencias; así, un recuerdo, por ejemplo, tiene “fuerza” en la medida en que afecta nuestras experiencias y acciones presentes (Díaz Cruz, s.f.). Este planteamiento trasladado a la experiencia musical y particularmente en nuestro caso al joropo llanero, en tanto experiencia vital, existencial (condición humana), conecta con un texto del profesor Briceño Guerrero (2009: 80) cuando escribe que

“... en toda música hay algo de nostalgia, el lamento sutil por algo perdido o su transitoria y fugaz recuperación. Como si toda la especie humana fuera el resultado de una gran catástrofe, la fragmentación traumática de un gran ser martirizado. Los hombres, tercios añicos de un dios despedazado, briznas de una gloria difunta.”.

Para finalizar, una investigación como esta ha requerido no sólo la vivencia musical como goce, sino de su vivencia y análisis. En este aspecto reconozco muchas limitaciones, algunas cubiertas con los músicos Juan Especier, Omar Moreno y Moisés Mata, cada quien en su ámbito particular de formación y su punto de vista, para abordar las diversas ideas que surgen sobre el joropo llanero, siempre desde la perspectiva antropológica que orienta esta investigación.

www.bdigital.ula.ve



Capítulo I. JUSTIFICACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA

CAPÍTULO I

JUSTIFICACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA

1.1. Noción de joropo llanero y su polisemia natural.

La presente investigación de Tesis tiene por objeto profundizar en el conocimiento de lo que se conoce como joropo llanero. Para delimitar el objeto a estudiar se partió, inicialmente, con la definición que ofrecen los propios actores.

En la práctica del trabajo de campo el investigador se enfrentó a verdadero obstáculo metodológico, a saber: la polivalencia del término y noción de joropo llanero.

En los párrafos siguientes se propone mostrar esta situación cotejando algunos de los muy escasos trabajos teóricos que hasta la fecha han sido producidos sobre el tema. Se intenta, luego, la clasificación de las múltiples visiones fuertemente condicionadas por las propuestas teóricas referidas y por la diversidad de expresiones musicales que inspiradas en la música llanera que surgieron en el escenario musical venezolano a partir de la década del 50.

El investigador entiende que se trata solo de una propuesta inicial, cuyo desarrollo ocupará el espacio de los capítulos siguientes.

1.1.1 *Los primeros estudios especializados.*

Entre los primeros estudios especializados sobre el tema, se destacará dos trabajos que se consideran fundamentales dado la conexión que guardan con los propósitos específicos de esta investigación: *El joropo, baile nacional de Venezuela*, (1987, [1953]), única monografía publicada sobre el joropo llanero venezolano, del

Profesor Luis Felipe Ramón y Rivera, musicólogo y folclorólogo, y la entrada correspondiente al término JOROPO del diccionario de *Buenas y malas palabras en el castellano de Venezuela* (1982 [1956]), del Profesor Ángel Rosenblat, filólogo y lingüista.

El Profesor Luis Felipe Ramón y Rivera, fue el primero en acometer una “investigación de campo” sobre el joropo llanero. Lo llevó a cabo durante el año 1947, junto a su esposa, la reconocida folcloróloga argentina Isabel Aretz. Su estudio está basado en un amplio trabajo de recopilación musical en algunos estados llaneros de Venezuela y a partir de las colecciones fonográficas del poeta Juan Liscano, amén de una búsqueda y revisión de las escasas fuentes documentales y bibliográficas. El profesor Ramón y Rivera reconoce a Juan Liscano, de modo especial, como iniciador de los trabajos de recopilación de música folklórica en Venezuela. Como obra precursora destaca también los trabajos realizados por escritores, poetas, músicos, historiadores y antropólogos, cuyos nombres menciona en la introducción del libro. En una primera etapa que podría ubicarse entre finales del siglo XIX e inicios del XX incluye los nombres de Daniel Mendoza, Adolfo Ernst, Lisandro Alvarado, José Eustaquio Machado y el general don Ramón de la Plaza, como primeras fuentes de información. En un segundo momento que distingue como intermedio, reconoce la obra de músicos como José Antonio Calcaño, Juan Bautista Plaza, Vicente Emilio Sojo, o de escritores como Rafael Olivares Figueroa.

El profesor Ramón y Rivera desarrolla en el primer capítulo, reflexiones sobre la dificultad semántica en torno a la noción de joropo. Comienza por aceptar que éste es un término que: “incuestionablemente define ante propios y extraños, la esencia de algo netamente venezolano.” (1987, p.13) Una percepción general y abstracta que intenta precisar con lo que considera sus significados más comúnmente aceptados: “baile” y “fiesta popular hogareña”, como los más tradicionales, y “pieza musical” como significado reciente.

Hasta el momento de la primera edición, su investigación se destaca por la preocupación sobre los orígenes del joropo. Interesa señalar en ella dos aspectos: Primero, el enfoque del tema desde la perspectiva de esa pseudociencia conocida como folklore. Aquí se ciñe a la compilación, transcripción y comparación de los

hallazgos a fin de caracterizar especies musicales y clasificarlas de acuerdo a sus posibles orígenes y difusión geográfica. Segundo, las limitaciones en torno a la amplitud de la zona que pretendía cubrir: "...el área de difusión de esta música [el joropo], abarca no sólo la totalidad del país, sino que se prolonga hasta la república hermana, Colombia." (óp.cit. p. 8). En relación con nuestro país, señala que: "Los Estados de Apure, Portuguesa y Barinas, es decir la región Sur Sud-oeste, están prácticamente intactos..." (ibíd.). Desde esta perspectiva, el Profesor Ramón y Rivera asume con mucha claridad y modestia los pretendidos alcances de su obra, limitada *"solamente, [a] ordenar un poco [...] el numeroso y confuso haz de nombres y músicas relacionadas con el joropo"* (cursivas del investigador), propósito que confió a la futura disponibilidad y consecuente estudio de "un mayor acopio de documentos sonoros" (p.9). En el prólogo de esta segunda edición, le interesa destacar cómo pese a "muchos cambios" que afirma haber encontrado tanto en la música como en el baile: "...nada ha logrado modificar o cambiar sustancialmente la música del joropo hasta hacerla distinta de lo que siempre fue" (p. 11); una afirmación que evidencia una concepción esencialista de un fenómeno que en este mismo texto asume como fenómeno complejo y cambiante.

Otro importante investigador, cuyo aporte a este tema aunque muy breve merece ser destacado, es el distinguido lingüista y filólogo venezolano de origen polaco Ángel Rosenblat. En *Buenas y malas palabras en el castellano de Venezuela* (1982 [1956]) dedica varias páginas al examen de términos muy particulares de la región de los llanos extendidos a todo el país. Figura entre ellos el de joropo y otros relacionados con él, como Guacharaca, Maricela, Canta, Galerón. Comienza por definir al joropo con una frase de José Martí: "zapateado variadísimo" (p. 190). Las páginas que le dedica al joropo, intentan precisar el significado del término a partir de sus más antiguas asociaciones con otros términos del castellano en España, América y Venezuela, y particularmente de los llanos.

Un hecho importante puesto de relieve por el distinguido investigador, compartido por el Profesor Ramón y Rivera, es la relación entre los términos joropo y jarabe (mejicano). Mediante un rastreo filológico, el profesor Rosenblat establece

conexiones entre el jarabe tapatío y el gatuno mejicanos, como también con el jarabe gitano del siglo XVIII español, marcados todos por su carácter lascivo y licencioso y por ser bailado y cantado.

De acuerdo con el filólogo Ángel Rosenblat, “*jarabe* y *jarope* son voces muy formativas.” De *jarabe* y *jarope*, “equivalentes en el español antiguo y clásico” proceden algunos “...derivados que sin duda tienen importancia para la formación y el sentido del joropo” (pp.194-96). En Granada *jaropear* o *jopear* es ‘chapotear’. Luego agrega que: “Nos parece que joropo es un derivado de *jaropear* (la alternancia de vocales átonas no es difícil de explicar), en el sentido de bailotear”. *Jaropear* en Méjico, más asociado con jarope, jarabe, es “hartarse hasta indigestarse”. Y *jaripear* mejicano, “montar potros cerriles, enlazarlos en plena carrera”. *Jaripeo* en Bolivia también con el mismo sentido de estos. El *jopeo*, finaliza el autor, era también baile de rústicos andaluces en el siglo XVIII.

Cuando el Profesor Rosenblat afirma que: “*Jarabe* y *jarope* son voces muy formativas”, seguidamente explica que “...desde el siglo XVI la lengua tiene por lo menos: *jarabear*, *jaropar*, *jaropear*, *jarapote*, *jarapoteo* (uso excesivo y frecuente de *jarapotes*), otro derivado de jarabe con el valor de ‘menear’ o ‘revolver’. En los llanos se oye, por ejemplo: “No me *joropee* el cardo”, “No me *joropee* la maleta”. Sostiene igualmente Rosenblat que “*Jarabe* y *jarope* son voces muy frecuente de *jarapotes*. Otro derivado de jarabe con el valor de ‘menear’ o ‘revolver’. En los llanos se oye: “No me *joropee* el cardo”, “No me *joropee* la maleta”.

Señala de igual manera el Profesor Rosenblat que *Chapaleo*, de chapalear (= chapotear) es un término que Gonzalo Picón Febres que usa en todas sus novelas para designar en los Andes un “baile o jolgorio” que este autor describe como “Baile de gente de la denominada orilla, ruidoso, desvergonzado, con muchos tragos de aguardiente y por lo general salpimentado de bromas y pendencias” (loc.cit.).

En razón de que estos autores se hacen referencia recíproca en sus obras respectivas, pues a tres años de la primera edición de *El Joropo baile nacional* de Ramón y Rivera, aparece el trabajo del Profesor Rosenblat, y la segunda edición de

aquél data, como se ha señalado, de 1987, conviene cotejar algunos de sus aportes en favor de elucidar el significado del término y noción que se trata.

Ambos autores parten de una definición netamente ideológica al reconocer que se trata de un rasgo que define la identidad nacional: “baile nacional” (Rosenblat, 1982:190) y “esencia de algo netamente venezolano” pero que “llega hasta Colombia” e “incluso [ha] tenido difusión americana general” (Ramón y Rivera, 1987:8).

Ambos reconocen como la más antigua, una fuente originalmente difundida por Lisandro Alvarado que remite la antigüedad, 1749, del término joropo. Advierten que se trata de una fuente que además de no haber podido ser confirmada, informa de una fecha que contradice otros datos históricos fehacientemente documentados. Ambos convienen en localizar la primera mención del término joropo en documentos oficiales de fecha 1815 y reconocen que “*fandango* era el nombre tradicional del joropo”. Dan cuenta del vocablo *fandango*, de uso tradicional y de claro origen español, utilizado “hasta finales del siglo pasado para designar no sólo el baile, sino también un poco, la *connotación genuinamente popular de esas reuniones*.” (Ramón y Rivera, óp. cit. p.14, Rosenblat, op.cit., p.192) Después de esta última fecha, los testimonios sobre el joropo, el origen del término y su gestación son abundantes y de ello responden estos autores al citar fuentes de diferente naturaleza y procedencia.

De las evidencias anteriores en cuanto al origen de la palabra ‘joropo’, no parece razonable conferirle una procedencia única. Y en caso de haberse impuesto el vocablo de una de las tantas lenguas y pueblos primordiales en su formación, este vocablo viene cargado —y es lo que nos parece más interesante— de los diversos significados que esas historias y fuentes le fueron otorgando. ¿Cuántas designaciones no habrán naufragado mientras se entendían y compaginaban sonidos y formas de aquende y allende los diversos mares? Pero sobrevivió la de *joropo*, como su similar *jarabe* y otros en las mismas corrientes caribeñas; como el *jarocho*, además del *fandango*; tanto que no era extraño hasta hace poco oírlo en los llanos venezolanos. Otros términos como *parrando* y *mabil* eran también usuales en Barinas para referirse

a las celebraciones del joropo que por lo mínimo duraban tres días con sus noches animadas con bandola, cuatro y maracas¹.

En cuanto a la época de la gestación del joropo, Ramón y Rivera sostiene en la segunda edición de su libro (p.17), no se remonta más allá de la última década del siglo XVIII; aunque en la primera edición, como lo evidencia Morley (óp.cit) asegura que “no se remonta más allá de las últimas décadas del siglo XVII” y con relación a su origen ratifica su complejidad cuando postula que no proviene de “ningún baile solo y determinado, sino de varios”. Avanza más en este mismo sentido, cuando de modo conclusivo escribe que el joropo: “ha reunido en su compleja estructura poesía, música, bailes de distintas épocas y procedencias, y —continúa—, fruto híbrido, como tal, *no tiene mayor ni mejor historia que la de su presencia entre nosotros*” (cursivas del investigador). Estas declaraciones presentan un gran interés por el potencial que encierra la visión del joropo llanero y en buena medida la intuición del papel que en su gestación y desarrollo desempeñan los contextos sociales y culturales.

Otro aspecto que llama la atención en la caracterización que hace el profesor Ramón y Rivera es cuando destaca la significación de la cultura africana en el proceso de formación del joropo, a partir de la presencia de algunos rasgos musicales africanos en el joropo².

1. En cuanto al *fandango*, aceptado como expresión primaria de lo que pasó a llamarse joropo llanero, conviene advertir del uso que se le daba al término para calificar despectivamente cierto tipo de reuniones objeto de prohibición moral y religiosa durante el siglo XVIII. Como es evidente, todos estos significados y connotaciones ideológicas agregan al sentido polisémico de la noción que aquí se trata de elucidar y a la propia naturaleza del fenómeno. Estos aspectos y sus fuentes correspondientes son descritos en la citada obra del profesor Luis Felipe Ramón y Rivera (1953), en Rosenblat (1956), y prolijamente en un trabajo inédito de Vincent Morley (1989).

Pero más recientemente, apareció publicada una importante selección de textos que recoge los testimonios de cronistas y viajeros durante el lapso comprendido entre el siglo XVII a la primera mitad del XX, sobre la música que se practica en la región de los llanos, particularmente en lo relacionado con el joropo como fiesta; un trabajo que los autores citados hasta aquí, por razones distintas no consideraron en sus investigaciones. Una revisión de esta obra (Palacios, 2000; De Benedittis, 2002; Álvarez, 2002), permite concluir que lo que vendría a problematizar la noción de joropo llanero durante este lapso histórico es una valoración ideológica guiada por criterios religiosos, morales y políticos.

2. Sobre este aspecto ojalá se tenga la suerte de acceder al trabajo ya citado de Vincent Morley, así como a los escritos del profesor Ramón y Rivera que tanta importancia confirió a este tema.

Si a finales de la década de los ochenta el Profesor Ramón y Rivera confiesa encontrarse frente a un “confuso haz de nombres y músicas relacionadas con el joropo”, puede deducirse que desde esos años hasta la fecha el panorama que hasta aquí han señalado tanto él como el Profesor Rosenblat, ha tendido a complejizarse aún más.

1.1.2 Otras valoraciones semánticas.

La situación se torna más compleja bien entrado el siglo XX, cuando sobre la sedimentación de aquellas primeras valoraciones, se tejen otras que dan lugar a versiones ya no sólo sobre la música sino de la propia expresión musical. Variaciones y versiones que responden a intereses ideológicos y políticos, pero que esta vez se hacen acompañar de discursos académicos derivados de las pseudoteorías academicistas del folklore que se presenta como discurso científico legitimador de un nuevo orden social, incorporando jerarquizaciones y clasificaciones plagadas de desaciertos y confusiones.

Lo que comúnmente se reconoce hoy como “joropo llanero” continúa respondiendo a una gama de expresiones musicales diversas no sólo venezolanas, sino también colombianas; aquí tanto como allá exhibe una pluralidad de formas, expresiones y estilos que varían de acuerdo con los intérpretes, las regiones y aún más en el interior de éstas. Generalmente se tiende a utilizar la expresión *música llanera* (que incluye al joropo) para denominar esta amplia gama de expresiones en donde lo único común suele ser el empleo del arpa como instrumento central de las distintas agrupaciones musicales, pese a que recientemente se han popularizado los grupos de “música llanera”, cuyos instrumentos principales son el piano, la flauta, etc.

A esto habría que agregar que en la región de los llanos venezolanos la expresión musical abarca no sólo el joropo, sino también el vals, el pasodoble, la polka, los cantos de ordeño y de arreo, cantos de velorio y de aguinaldo, que se acompañan con agrupaciones musicales que utilizan, en lugar del arpa, como principal instrumento el violín, la mandolina, la bandola y a veces otros como la guitarra grande, etc.

Sin embargo es necesario tenerse en cuenta que el joropo como género musical no es exclusivo de la región de los llanos venezolanos, la tradición acusa la presencia de joropos en otras regiones de Venezuela, estamos como: estados Miranda, Aragua, parte de Carabobo y parte del estado Bolívar¹.

Lo considerado hasta aquí da una idea bastante completa de la naturaleza polivalente del término 'joropo'. Un término que, no sin discusiones y conflictos, han tratado de abrogarse manifestaciones ampliamente diversas y hasta opuestas. No obstante, en lo general tales desencuentros no han nacido en el debate teórico, sino más bien dentro de un amplio espacio de opiniones y sensibilidades confrontadas en torno a lo que podría o no llamarse música llanera o joropo llanero. Vasto es, asimismo, la diversidad de expresiones y estilos musicales que bajo este término se han presentado.

A modo de ordenar un poco este campo de percepciones y actitudes divergentes que actualmente se tiene en torno al término y la noción de joropo, podría hablarse de dos grandes categorías representadas en el ámbito popular, lo que muchos han identificado como “música recia” por un lado, y “música estilizada” por el otro. Dichas categorías se refieren también a los modos en la ejecución de los instrumentos, formatos de agrupación musical, repertorios del canto, comportamientos, así como las formas de cantar, temas y los motivos de las letras, etcétera.

Bajo la primera de ellas se agruparía a aquellas asumidas más próximamente a “lo que era la música llanera”, al “llano viejo”, que con este sentido suelen identificarse como representantes de “lo auténticamente nuestro”, “lo verdadero”, “lo vernáculo”, “lo criollo” y “lo más criollito”. Una voz que marcaría el inicio de este campo es la de Ángel Custodio Loyola cuando en grito de *Seis por derecho* contrapone los cantantes que sólo “podrán cantar tango, bolero o pasillo” con aquellos verdaderamente “facultos” para cantar “un *Seis por derecho* reventón y

1. Entre las obras citadas, este aspecto de las variedades de joropo y su difusión geográfica es tratado profusamente por el Profesor Ramón y Rivera y más aún por Vincent Morley quien recoge de manera casi exhaustiva la bibliografía sobre el tema.

relancino, vibrante y quita flojera, como relincho en camino”. Si se delimita la información al mundo de la discografía, de entre los referentes empíricos de este primer grupo pueden encontrarse: Las grabaciones del arpista Ignacio “Indio” Figueredo con la voz de Valeriano Mendoza, que datan de finales de los años 40; las de Ángel Custodio Loyola con el arpa de Juan Vicente Torrealba en sus inicios, en el cantor guariqueño Carlos González, en el apureño Juan de los Santos Contreras “El carrao de Palmarito” [El entrecomillado es su nombre artístico], en José Romero Bello y en todos aquellos que siguen el estilo de la “música recia” en las reproducciones hechas en 78 y 45 RPM, realizadas durante la década de los 50 y más acá¹.

Aquí habría que enmarcar asimismo, el extenso grupo de intelectuales y “militantes” que se ha venido a denominar: folklore o “ciencia del saber del pueblo”. La mayor contribución ha sido ofrecida por el Profesor Luis Felipe Ramón y Rivera, con un trabajo más amplio y dedicado íntegramente al tema del joropo llanero, como ha podido apreciarse, así como un prolijo trabajo de acopio y descripción de la música tradicional en las distintas regiones del país, pero en un nivel teórico y metodológico seriamente cuestionado (Cfr. a este respecto: Carlos Reynoso, 2006: 106).

Bajo la segunda categoría, cabría situar aquellas voces que defienden la idea de una posible y necesaria “evolución” o “transformación” del joropo y de la música llanera. En este aspecto conciben con la denominada “música recia”, o lo que se llama “tradición”, como un pasado que “hay que superar” o, en el mejor de los casos, como testimonio respetable de “nuestras raíces”.

1. Es importante resaltar el papel que desempeñó y sigue desempeñando la industria discográfica en la asignación de sentidos y significados a la música llanera; desde los primeros cantores y músicos que ella promovió, como Ángel Custodio Loyola, Ignacio “Indio” Figueredo, Juan Vicente Torrealba, Omar Moreno, hasta los más recientes, como Jorge Guerrero, pasando por El Carrao de Palmarito. Los repertorios, los estilos y “las estrellas” que promueve esta industria y toda la red mediática en que ella se apoya (radio, TV, cine, discotecas, cervecerías, festivales, sindicatos, etc.) pasan a formar parte de esa abigarrada mezcla de contenidos de lo que muchos aún hoy definen y promueven como “folclore nacional” y hasta lo etiquetan como “lo verdaderamente nuestro”. Claro está que dentro de esta amplia y diversa constelación de “estrellas” del “Folklore”, esta industria se ha ocupado de establecer las posiciones para la competencia y el mercadeo: Por ejemplo, los llamados “primerísimos”, los “Reyes” de tal o cual, los “Número Uno”, etc. Pero en fin, todas estas propuestas o “lanzamientos” han contribuido de manera decisiva a configurar la polisémica noción que hoy se tiene del joropo llanero.

Esta segunda categoría podría estar representada por aquella importante deriva que desde sus inicios se conoció como “música torrealbera”, gestada en las manos del arpista y compositor Juan Vicente Torrealba, un hombre nacido y formado en el sur del estado Guárico en confluencia con Barinas, catapultado por la entonces naciente industria discográfica. Dentro del contexto contemporáneo de Torrealba, se puede atrever a decir que con su venia, irrumpían en la escena rural y citadina del país otras expresiones de canto y música que la industria del disco, en su tendencia lógica de “diversificación del mercado”, promovía con la finalidad de colmar y generar nuevos gustos (modas) y sensibilidades. Irrumpía, de esta manera, inagotables fuentes de estilos y “fusiones” destinadas mayormente a la satisfacción de un público ávido de “novedades” y “refinamientos”¹.

La tipología clasificatoria que viene de esbozarse habría que subsumirla, de uno a otro extremo, en un clima de rupturas, de limpiísima búsqueda estética, de ignorancias, de interés comercial, de fiebre festivalera, de renunciamentos y traiciones, de genuina expresión telúrica, de afán de éxito, por demás; para que, primando una sobre el resto, pudiera apreciarse la complejidad que proyecta sobre el escenario musical venezolano aquello que se presenta bajo el nombre de joropo y/o música llanera.

1. En este proceso histórico de valoraciones de la música llanera, un acontecimiento cultural que tuvo lugar el año de 1948 puede señalarse como hito. Se trató de un encuentro de expresiones, de danzas y músicas de todo el país realizado con la finalidad —como escribieron sus organizadores—, “de mostrar un país desconocido que albergaba el alma nacional”. En el marco de las actividades con motivo de la toma de posesión del Presidente Rómulo Gallegos en febrero del año 48, se llevó a efecto en el Nuevo Circo de Caracas, con el nombre de La Fiesta de la Tradición (FUNDEF, 1998), bajo la inspiración y dirección del poeta Juan Liscano. Inscrito en un Proyecto de Nación que había despuntado durante el gobierno de Medina Angarita, puede señalarse como un evento trascendente en el proceso de proyectar “una cultura nacional”, que llegó a representarse en el joropo, respaldado, a su vez, por ciertos episodios de la épica histórica independentista. Quedó como un hito “en el desarrollo y divulgación de la cultura” y de las distintas búsquedas y expresiones que desde entonces se generaron en los variados espacios de la Venezuela urbana desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy. El joropo llanero estuvo allí representado por el entonces muy joven arpista José Ignacio “Indio” Figueredo.

Este proyecto de “ideal nacional”, inscrito en un proceso de modernidad que cobra auge durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, impone cambios, renovaciones, nuevos estilos adaptados a los nuevos tiempos y a la dinámica del mercado. Y en relación con la música llanera se abrió entonces una gama de “nuevos estilos”. Es pertinente insistir que uno de los primeros casos en este proceso de extrañamiento de la música llanera arquetípica y original, es el que representó la ingeniosa armonía de la música y el arpa de Juan Vicente Torrealba, un verdadero estilo de aceptación, calificada en su momento como de “raíz nacional”.

El estudio de este proceso, que podría llamarse de “diversificación” en razón a que obedece a una lógica del mercado, ameritaría una minuciosa y sistemática revisión que rebasa el propósito inicial de este estudio, no obstante, de gran enriquecimiento para lo que aquí se desea plantear.

1.1.3 *El desafío metodológico.*

Frente a esta situación, la propuesta metodológica del llamado ‘complejo mito/rito’ ha conducido a delimitar nuestro ángulo de observación al ‘joropo llanero’ en tanto celebración y representación mítica y ritual en el contexto de lo que la gente de los llanos de Apure conoce como “baile sabanero”, y, en este contexto ritual, al *canto-palabra* como guía para su análisis y comprensión.

Se justifica la elección del “baile sabanero” como unidad de observación por considerar que al mostrarse aquí el ‘joropo llanero’ en tanto baile, música, canto y reunión, luce más capaz de conducir hacia una percepción y una vivencia del fenómeno como hecho total de cultura, posible además de captar y seguir mediante la opción metodológica asumida.

En tal sentido, se ha convenido partir de ciertas premisas cuyo hipotético valor habrá de verse reforzado o rechazado por los resultados de esta investigación:

- 1) Aceptar el ‘joropo llanero’ como expresión de una geografía, una historia y unos contextos sociales y culturales particulares.
- 2) Reconocerlo en consecuencia como tradición de una cultura particular; la que podría llamarse cultura llanera.
- 3) Aceptar el “baile sabanero” que se realiza en el estado Apure de los llanos de Venezuela como el contexto de representación que mejor podría traducir lo que se conoce como la tradición del ‘joropo llanero’. Se estaría muy lejos de la pretensión de encontrar en ello expresiones “puras” u “originales”, como en su

momento se lo plantearon los estudios de folklore, pero sí aceptarlas como más próximas a sus *formas primordiales*.

Tabla 1: Comparación de la opinión de los investigadores citados arriba, acerca de la evolución y significado del término y noción de joropo llanero venezolano.

	Ramón y Rivera (1953)	Rosenblat (1956)	Ramón y Rivera (1987)	El autor (2014)
Antecedentes	Fandango (hasta fines del siglo XVII)	Fandango (hasta fines del siglo XVII)	Fandango (hasta fines del siglo XVIII) Comienza gestación del joropo	
1ra. mención	Xoropo (1749) Fuente escrita no localizada	Xoropo (1749) Referencia a misma fuente de R. y R.	Xoropo (1749)	
1er. testimonio escrito	Joropo (1815)	Joropo (1815)	Joropo (1815)	
Significado	Baile	Primero se aplicó al baile, después a la fiesta rústica	Fiesta hogareña	Complejo Representacional de mito y rito

I.2. Objetivo general y Objetivos específicos

Objetivo general de esta Tesis Doctoral:

Analizar el joropo llanero venezolano en tanto “complejo mito/rito”, partiendo de su celebración como “baile sabanero” en el estado Apure; a fin de aportar conocimientos significativos que promuevan, desde diferentes ámbitos, líneas de acción sustentadas en una visión del joropo llanero a partir de otros sentidos y significados posibles.

Objetivos específicos:

1. Revisar críticamente la historia y sentidos del término y noción de ‘joropo llanero’.
2. Delimitar las fuentes del ‘complejo mito/rito’ del joropo llanero.
3. Describir las ‘formas expresivas’ o simbólicas del fenómeno ‘joropo llanero’.
4. Describir experiencias rituales de la celebración del joropo llanero en “el baile sabanero” en el estado Apure.
5. Mostrar las relaciones simbólicas que animan y evocan esas experiencias.
6. Interpretar las relaciones entre los aspectos simbólicos, éticos y estéticos del complejo mundo del joropo llanero venezolano a partir de las experiencias vividas.

I.3. La metodología empleada.

El método etnográfico, tal como se asume en esta investigación, desde la nostalgia y como vivencia del fenómeno en los lugares que se ha privilegiado para el estudio, implica un “campo” particular, el de un investigador que es parte de la sociedad que está observando. Se traduce en términos de la continuidad de una trashumancia vital en ejercicio ritual también, y por tanto llanero, raigal, de una querencia por las cosas del llano y en lo particular por la música. En este sentido lo que se busca es “seguir la huella de la gente”, tener la vivencia de lo que practican y lo que dicen quienes viven o han vivido en los lugares donde se supone que mejor se acusa la huella de los antiguos (emociones, sentimientos, recuerdos, imágenes),

lo que he vivido y lo que me han contado. En este sentido estamos apelando a lo que en las metodologías etnográficas se llama Historias de vida (cfr., por ejemplo, Alejandro Moreno, en Martínez, 1996:259-84). Se trata además de entender el “campo” como algo que va más allá de lo que la tradición antropológica conoce como trabajo “sur le terrain”. Se admite la propuesta de Rafael cuando entiende el “trabajo de campo” como “*campo de energía*”, porque en el fondo —explica él—, de los contrastes de energía es de lo que se trata en todo campo y en toda relación. Esta noción ha permitido asumir el “trabajo de campo” de una manera más relacional y vivencial.

1.3.1 *El enfoque antropológico. La ‘metodología’ del ‘complejo mito/rito’.*

Al recuperar esencialmente la noción del ‘complejo mito/rito’ como conjunción de formas y relaciones simbólicas, lo que pretende postular esta investigación como mito-y-rito es el joropo mismo en tanto representación y celebración de formas simbólicas en contexto, decir, que se relata y se celebra son sus formas y sus cantos. Puede decirse que, en tanto prácticas, mito y rito comparten las mismas formas fundamentales y fundantes; las que les dieron existencia, que en cada actuación-presentación se reconocen como primordiales o arquetípicas; se reconocen también ambas como mito y rito.

La perspectiva adoptada en este estudio sigue aportes teóricos y conceptuales que se reconocen en la tradición Durkheimiana del estudio de los símbolos y la acción ritual. Como resume López-Sanz (1992: 25), una tradición que se inicia con Radcliffe-Brown, en especial con *Los isleños andamaneses* (1922); con Malinowski, especialmente en su *Los jardines de coral* (1935); James Frazer, *La rama dorada* (1912). Los autores mencionados son fundamentales y se confirma con E.E. Evans-Pritchard, sobre todo en su *La religión nuer* (1956). La más reciente y renovada tradición está representada por una confluencia de varias tendencias de trabajo que mantienen la corriente Durkheimiana en abierta oposición o revisando críticamente la postura funcionalista iniciada por Durkheim.

En este orden, cabe destacar que para autores contemporáneos interesados en los procesos simbólicos (López-Sanz, 1996:20), “el rito puede ser abordado como un mecanismo de comunicación (simbólica) de doble vertiente: por una parte, entre el nivel del pensamiento humano y los significados culturales complejos asociados a él y por la otra, entre el orden ritual estudiado y los eventos sociales inmediatos que lo rodean” En esta perspectiva se sitúa la antropóloga Nancy Munn (1979) de la Universidad de Chicago, como también Víctor Turner con su imponderable aporte sobre el ‘proceso ritual’ (1988) y, desde una apertura de análisis más profunda aún, la del antropólogo Valerio Valeri (1980).

La presente investigación recupera esta metodología en los términos y alcances que la reinterpreta el profesor Rafael López-Sanz, de manera particular en su citada obra *El jazz y la ciudad y otros ensayos* (1992,1996). En los párrafos que siguen se exponen los conceptos teóricos que han servido de orientación y apoyo, a partir de sus planteamientos y los de otros autores importantes.

Como paso previo, y a modo de herramienta heurística conviene iniciar con una definición que pretende abarcar ciertas propiedades formales que suelen compartir los rituales (López-Sanz, 1992; Díaz Cruz, R., 1998: 225-27) con la finalidad de trazar un contorno que podrá reconocerse en el fenómeno que se propone estudiar esta Tesis. Se debe tener en cuenta que con ello sólo se pretende una caracterización que pueda ser utilizada como guía prescriptiva de indagación subsumida en el paradigma del ‘complejo mito/rito’.

De conformidad con lo expuesto se propone el ritual como *una acción (o “actuación”) social, altamente ensayada (lo que implica repetición y orden o sujeción a reglas y guías), creativa, de realización “feliz” o “infeliz”* (en el sentido de Austin 1955: 11-14), *expresada por medio de semiosis múltiples y en un tiempo y espacio singulares.*

Para resumir las ideas que se han considerado más relevantes en los planteamientos de López-Sanz, se parte de aceptar la conducta ritual como propia de la condición humana. De allí su orden natural y social, su sello ancestral de *homo sapiens-sapiens*. “Toda conducta humana —sostiene Rafael—, tiene su componente ritual,”. Así deja asentado al inicio de su citada obra, y, —continúa—, “Por esta

conducta velan el mito y el rito”: Gestos, palabras, cantos, imitación, repetidos obstinadamente, propician las vías para entrar en los distintos ámbitos requeridos por el existir. Es una ‘praxis’ reiterada del vivir hacia la perfección, “a imitación de los antiguos” (López-Sanz, op.cit.), o estirando “el tono fiel” al modo de Florentino el cantador de la leyenda llanera, siempre en momentos decisivos de tránsito.

Al aceptar que, como afirma López-Sanz, “...toda conducta humana tiene su componente ritual...” (1992:15), puede postularse, desde esta perspectiva, la unidad mito/rito en toda conducta y *performance* humana, así como la no escisión en ella entre acción y pensamiento, como asunto vital de ciertas músicas. Sean o no mundos de creencias y prácticas, según lo concibió la tradición antropológica victoriana y sus sucesores neotylorianos del siglo XX, el caso es que hoy puede captarse al componente ritual-y-mitológico como esa “ventana espacial”, dice López-Sanz, que permite adentrarnos en los símbolos, las representaciones y las conductas, para fijar momentáneamente identidades sociales, juegos de identidades (López-Sanz, óp.cit.)

En tanto ‘complejo’ ‘el par mito-rito’ se capta, siguiendo la proposición de nuestro Tutor (óp. cit. p. 76), como “una mezcla de pensar-y-actuar y de afectos humanos, de forma y sensibilidad refinadas, moldes únicos de los fenómenos humanos. [...] usado en los límites y usos que propuso Jung, incluidas, claro está, sus relaciones con la patología humana, de la que mucho se ocupa el complejo propuesto.”¹

1. El término complejo, proviene del latín *complector*, enlazar, reunir, abarcar: Unión de varias partes o miembros. [...] En psicología profunda, el concepto fue introducido en 1902 por C.G. Jung (psicología analítica) en referencia a los sentimientos,...” (DICCIONARIO DE PSICOLOGÍA, Friedrich Dorsch (Dir.), Editorial Herder, Barcelona, 1991).

Complementariamente, en un resumen sobre algunos aspectos de la obra de Carl Jung puede leerse que, de acuerdo con este autor, las experiencias son agrupadas en el inconsciente personal en lo que él llama complejos. Un complejo es un grupo organizado de pensamientos, sentimientos y recuerdos respecto de un concepto particular, por ejemplo la maternidad. Un complejo tiene un poder constelador cuando puede extraer ideas nuevas e interpretarlas como corresponde, y atrae a experiencias relacionadas. Por ejemplo el complejo materno se refiere al grupo de experiencias personales resultantes de haber sido criados, y cada nueva experiencia de maternidad es llevada hacia este complejo, que será entendida e interpretada por éste. Un complejo puede actuar como una persona independiente, comportándose aparte de nuestras intenciones conscientes. Algunos complejos parecen dominar la personalidad entera. Los complejos pueden ser conscientes, en parte conscientes, o inconscientes.

(Engler, Bárbara, *Introducción a las teorías de la personalidad*. México: McGraw-Hill, pág.80.)
(www.espaciologopédico.com/recursos/glosariodet.php?ld=174)

Al adaptar las propuestas del Profesor López-Sanz se propone considerar a la palabra, por su presencia en cualquier acto humano, como parte imprescindible de la conducta ritual, dada su capacidad de manipulación de esta misma conducta, por el poder de evocación que ella tiene y porque, “por sí misma, ella puede tener un sentido ritual profundo” y, al hacerlo, “permite la fundación metafórica del mundo”. De allí la posibilidad —según lo plantea Rafael—, de “un carácter liminal” de la palabra y la detección y el descubrimiento de esta posibilidad como “la mejor metodología” o “el vehículo ideal” que conduce a la vivencia e inteligibilidad de la conducta ritual. Se sitúa de esta manera lo más próximo a la noción china del mito como ‘*vehículo*’ (1992: 64-65; captación que asumió, recuerda López-Sanz, para su definición de ‘rito’ el gran antropólogo inglés A. R. Radcliffe-Brown (1974: 153-173).

Es oportuno destacar que, desde esta perspectiva, la recurrencia al lenguaje poético por parte del analista, a la palabra-imagen, a la metáfora y a la poesía, son imprescindibles para la comprensión y explicación de lo que nuestro Tutor llama ‘*el complejo mito/rito*’.

Con el fin de reforzar los planteamientos anteriores y con base en los aportes de la teoría lingüística a la antropología, López-Sanz (1992) propone retomar la experiencia de A. R. Radcliffe-Brown y de su descubrimiento del poeta chino Hüng-Tzu” para poner de relieve la relación dialéctica entre la imagen y la palabra durante todo proceso ritual (p.65). En este orden, que contrasta con el estructuralismo, el autor defiende la idea de que lo que se mueve detrás del signo es la imagen que intenta abarcar al fenómeno para generar al signo. Se puede hablar más bien —continúa—, de una dialéctica: la ‘imagen’ es al ‘signo’ como éste es a la ‘imagen’. “En realidad la imagen, como trasunto —insiste más adelante—, mueve a contextualizar, a provocar espacios propios; y haciéndolo somete a prueba al signo, sobre todo al signo lingüístico” (pp.74-5).

En el tal sentido, el proceso ritual podría entenderse como una puesta en escena del imaginario, de lo poético; “poesía en acción”, retoma López-Sanz; escena de danza, canto y significación. En términos de la lingüística, el proceso ritual trasciende la estructura, el signo, mediante la manifestación de la capacidad creativa e

imaginaria del hombre. Para abonar a esta idea, el Profesor López-Sanz recurre a una metáfora: “La cultura es como el telar de los hilos y la trama cuyo producto, el tejido que nos asombra, retoma las fuentes poéticas que, de nuevo, celebraba la experiencia védica: ¡*Hemos bebido el soma y vueltos inmortales!*!, sentencia la stanza del Rig-Veda.” (óp.cit., pp. 65-66).

La exposición anterior lleva a considerar otro aspecto importante en la conceptualización que propone el profesor López-Sanz, es decir: la dimensión ética-estética del rito. Una tradición que remonta a las ideas de James Frazer y sus discípulos de mayor prestigio entre los que se destaca a Radcliffe-Brown, quienes se enfocaron sobre “las relaciones entre los complejos humanos afectivos, vividos mental y socialmente como “valores”, y los contextos sociales de acción, o de práctica social, en los que toman parte,...”. (1996: 21).

Resalta la importancia de Radcliffe-Brown para redimensionar la presencia de los sentimientos humanos, manifestados bajo formas propias, contraparte subjetiva de los valores fundamentales de una sociedad, y el carácter vehicular y simbólico de determinados “objetos” o elementos de una cultura, los cuales afectan de manera particularmente “intensa” la actividad humana. Estas conductas humanas —conviene resaltar con nuestro Tutor—, se rigen por reglas no-conscientes que ellas ocultan (óp.cit. p.22)

Puede decirse —prosiguiendo con nuestro Tutor—, que el rito y el mito se muestran rígidos -pero-libres, entre la realidad (social y personal) y el deseo; buscan transfigurar la norma sin disolverla, a través de una ejecución altamente ensayada dirigida a generar una estética y un placer esenciales (p.18). En este sentido, se propone con ello, dice López-Sanz, que mito y rito “son las vías y el arte para una estética peculiar: la que admite y da paso a los tránsitos metódicamente requeridos por cada ámbito y cada momento de cada complejo de conducta” (p.16).

En síntesis, el rito despliega sentido, drama y valores. La meta del rito es estética: la conducta va orientada a “cultivar y servir a los más altos valores y jerarquías de la condición humana y social” (p.19). De allí que la recurrencia al lenguaje poético, a la palabra-imagen, a la metáfora y a la poesía se postule en este

estudio —una vez más—, imprescindible para la comprensión de lo que nuestro Tutor llama *‘el complejo mito/rito’*.

Cabe resaltar aquí el aspecto lúdico de los ritos. Aún en los que aparecen como más formales y dramáticos —escribe Rafael—, existe un aspecto lúdico que marca su sentido e intencionalidad. Al respecto, Valerio Valeri (1980, citado por López-Sanz, 1992:18), dice que se trata de un juego interpretativo, “semejante al que ocurre cuando se ejecuta la partitura”. Lo que se expresa —quisiera agregar— en este juego (o “jugueteo” en un lenguaje más propio del baile llanero) y puede captarse durante su ejecución, podría reservar alguna clave para la comprensión de lo que se ha llamado la “misteriosa fuerza” del joropo llanero.

Puede establecerse ahora la conexión con la idea de *‘proceso ritual’* (Turner, 1988 [1969]), es decir, el “perfil diacrónico o forma procesal” que este autor reconoce en toda celebración ritual, o, para decirlo con nuestro Tutor (1992:16), el proceso ritual entendido como “conducta que sigue un curso peculiar”, como juego de formas originarias hacia el perfeccionamiento: formas únicas, irrepetibles, en conjunción con historia, huellas y marcas de ancestros. Durante el rito como vehículo —prosigue Rafael—, la conducta humana se viste de *‘proceso ritual’*. Desde el punto de vista del significado —apuntaba nuestro Tutor en uno de los seminarios del doctorado ya citados—, el proceso ritual, como un complejo unitario, es una unidad en sí; y es entonces una especie de cuerda y lazo que tiene la posibilidad de ligar las distintas unidades de información puestas en acción dentro de un proceso ritual. El rito (transcribo textualmente a mi Tutor), sólo es posible dentro de un proceso ritual, y los signos en él se vuelven, en tanto objetos, “moléculas”, amén de tener que lidiar con el tono multivocal y de multisentido (o polivalente) del “símbolo”.

Volviendo a la tradición antropológica iniciada con Durkheim, hay que detenerse en un aspecto metodológico de primer orden en el enfoque que sigue esta investigación: la dimensión simbólica del rito y el ritual o, de modo más preciso, en el símbolo como unidad mínima constitutiva del *‘complejo mito/rito’*.

Analíticamente —propone nuestro Tutor—, “se trata de hallar y postular las unidades mínimas aislables de acción, llamadas de una u otra manera símbolos y

hasta “moléculas” (Víctor Turner), que den cuenta de la conducta ritual como estructuración significativa, es decir, formal, y de su conexión en un ‘proceso ritual’, de por sí diacrónico y metonímico en sus relaciones con la estructura social y sus principios sociales de organización y contradicción” (óp. cit. p. 71).

En la tradición antropológica, como también para Mircea Eliade, Jean Cassirer, López-Sanz, y otros, el símbolo comparte la propiedad de “sintetizar y poner en circulación significados que vienen de varios dominios o campos de la cultura humana, al mismo tiempo que de varios contextos situacionales específicos del vivir humano” (López-Sanz; op.cit, p.27). Fue Radcliffe Brown —reconoce Rafael— quien llamó la atención acerca de las fuentes sociales de ciertos símbolos (rituales), sobre todo en términos de estructura social. A partir de esta concepción del símbolo, los antropólogos han trabajado ciertos y determinados objetos y eventos culturales en contextos específicos, símbolos en tanto adquieren sentido a través de marcos situacionales propios (p.27).

Un autor importante, Olivier Beigbeder (1971:7-10), versado en los seminarios con el profesor López-Sanz, trata esta temática y este aspecto. Pone de relieve esta particular capacidad que despliegan los símbolos para integrar el hombre al cosmos, así como una importante relación entre los símbolos y la lengua cuando afirma que si bien la lengua fija los símbolos, éstos tienen a su vez, por naturaleza, una capacidad de cambio, de evolución imprevisible, que lejos de significar imposibilidad de síntesis, traducen una búsqueda de “ciertas constantes dentro de las creencias humanas”; unas “constantes” que el autor remite a las nociones de *arquetipos* y *repeticiones* propuestas por Guenón y Eliade. Al respecto, López-Sanz habla de símbolos como “elementos imaginables con forma propia”, que “por lo mismo que son imágenes ricas, sintetizan y ponen en movimiento determinados significados provenientes de principios sociales de acción y organización” y de “contextos situacionales definidos” (p.32), como lo serían, por ejemplo, en el caso de este estudio, la errancia y la trashumancia, la faena, el paisaje, la fiesta; es decir acontecimientos históricos competentes en toda celebración llanera.

Conviene igualmente enfatizar el papel que cumple el símbolo durante el

‘proceso ritual’ donde —señala López-Sanz— se mueve como “elemento pivote, más aún, decididamente molecular, polivalente, atendiendo a través del rito a situaciones sociales específicas, de persona (s) y de grupo (s), de carácter conflictivo y transhistórico” (p. 32).

En lo que viene de exponerse se advierte la importancia que cobra la noción de *contexto* inseparable de la concepción simbólica del ritual, y, en este mismo orden, la conexión dialéctica entre historia y contexto. En este caso se remite a una tradición que se inicia con Radcliffe-Brown; al impulso que éste da a la perspectiva metodológica del trabajo antropológico en los *contextos situacionales*, en donde se despliega ‘cultura’, entendida esta según la definición que sirve de guía a este trabajo, como “símbolos y significados en contexto” (Marshall Sahlins, 1978, citado por López-Sanz, óp.cit. p.26).

La noción de contexto es configurada a partir de los aportes de Terence Turner antropólogo estructural-marxista de la Universidad de Chicago (citado por López-Sanz, óp. cit. pp. 28-31). Este autor destaca el nivel de relaciones de interdependencia sistemática, tanto comunicadoras como transportadoras del discurso poético y mítico en contextos sociales; relaciones que, en tanto tales, definen el plano del significado; por tanto, son “estructurales”. Pero, notamos, T. Turner entiende la *estructura* “en términos del plano sucesoral del tiempo y de la historia en el que ella deviene significativa, praxis misma”. (López-Sanz, óp.cit. p.29)

Mediante la noción de *constructos*, el citado autor pone en relación la “historia” que cuenta el mito y el “contexto” en la que ésta emerge; o sea, -escribe López-Sanz- (p.29), “grupos de relaciones simbólicas, de patrones específicos de interacción e interdependencia” que codifican o cifran la estructura. Es de hacer notar la estrecha relación entre la noción de *constructos* que plantea este autor y la noción de *performance*, una conexión dialéctica entre historia y contexto, pero que más allá del *constructo* contempla los aspectos de creatividad y transformación.

De este modo, la antropóloga norteamericana Nancy Munn considera al símbolo y al ritual como elementos analíticos unidos (no separables). Un símbolo-señala esta antropóloga-, es realmente significativo en el contexto del rito y el ritual.

Para esta autora mito y símbolo están implicados bidireccionalmente, son contextualmente actuados bajo patrones nativos de conducta.

La noción '*performance*', tal como se asume en esta investigación, está estrechamente vinculada con la de 'proceso ritual'. Resalta el lado creativo, transformador, del ritual. Por su etimología '*performance*' proviene del verbo francés *parfournir* que se refiere al proceso de completar, llevar a cabo, cumplir, ejecutar o realizar (cfr., por ejemplo, Díaz Cruz, 1997). López-Sanz admite que la traducción más plausible para este término es la de 'escenario-que-actúa' (óp.cit.p.46). Una similar ideación parece darse por la lectura del texto del antropólogo mexicano Rodrigo Díaz Cruz (1997), cuando al referirse a '*performance*' señala que "su ejecución ilustra el orden convencional al que se ajustan —celebran la forma—, pero también su ejecución establece un orden, que puede ser otro orden, del cual es un ejemplo —abren la posibilidad de la contingencia". De acuerdo con este autor, "toda performance supone, por tanto, comportamientos "enmarcados" que constituyen, que crean eventos sociales contextualizados que exaltan e intensifican la experiencia social" (óp.cit.pp.42-43).

Respecto de la noción de *contexto*, tan cara a nuestro enfoque, desde una perspectiva semejante a la propuesta por Turner, la citada antropóloga Nancy Munn se enfoca hacia el papel que cumple la conducta ritual como mediación de una interacción social caracterizada por la vehiculación de elementos "icónicos" y "simbólicos" (actos, palabras, o simplemente cosas), elementos que sólo en una *praxis particular* existen en tanto significados culturales compartidos (cursivas nuestras).

López-Sanz establece una relación de equivalencia entre estos "símbolos icónicos" como vías analíticas adaptables a lo que en otras perspectivas de análisis se llama "mitema", "temas mitológicos". Destaca en Munn el mérito de haber reconocido que tales "elementos simbólicos" son (desde una filosofía y una antropología de la praxis) "naturaleza y parte del pensamiento humano, en tanto complejos de conducta actuados y ritualizados", abordados por el individuo y el grupo en el proceso de la "acción social" (López-Sanz, óp.cit., p.26), entendiéndola al

modo de la tradición durkheimiana y funcionalista, de una *praxis* o “práctica social”, en la tradición marxista.

Finalmente, como propuesta metodológica central interesa retomar la noción de *contexto* en términos del análisis, tal como lo plantea Nancy Munn (op.cit.). Éste dependerá —escribe esta autora—, de la provisión de contextos específicos que delimitan el análisis de nuestro tema central. Seguidamente explica que en términos generales tendremos un contexto proporcional cada vez que seamos capaces de reunir una serie de elementos-datos de la misma naturaleza o tema más cercano a nuestro tema unidad, en el entendido de que estas unidades o elementos se reproducen periódicamente como contextos de vida y muerte.

En correspondencia con esto la noción de mito y rito que orienta este estudio, aplicadas al joropo llanero refieren a ‘formas simbólicas’, es decir, comportamientos humanos, gestos, objetos, estructuras musicales y dancísticas, expresiones verbales, formas poéticas, que cuando entran en relación en cierto tiempo y lugar adquieren significados y sentido para quienes las viven. Se parte de aceptar que estas formas y expresiones son a su vez inconcebibles fuera de los procesos históricos que las gestaron. De allí que, desde esta perspectiva, ciertos elementos como el arpa, el contrapunteo, el baile, por ejemplo, son considerados objetos simbólicos en tanto adquieren significado y sentido para un colectivo en una *praxis particular* como la celebración del baile sabanero que ocupará parte central del análisis en el capítulo V de esta investigación.

Llegados aquí, es posible una reflexión metodológica en favor de la pertinencia y validez de todo lo que ayuda a captar el trabajo de campo. La vivencia condujo a la idea de experiencias vitales y sentidas, conectadas a la memoria individual y colectiva, como los timbres armónicos de una nota musical o de una experiencia de cultura. Pero, ¿qué autoriza a afirmar que en determinadas situaciones de canto, baile, en la escena musical, haya o no sentimiento? Las posibles respuestas a esta pregunta deberán evidenciarse como resultado de esta investigación. Otras preguntas factibles que nos permite adelantar alguna respuesta podrían ser: ¿No podría “el tono fiel”, el *ethos*, interpretarse como sentimiento raigal? ¿No hay sentimiento raigal en el apego a las ‘formas’?

1.3.2 *Los aportes de la antropología filosófica y la semiótica.*

La intención que subyace en la presente investigación de comprender la música como puerta de entrada a lo que se conoce como cultura, cabría situarla en el ámbito de reflexión más propio de una antropología filosófica.

Inspirados en las orientaciones impartidas por el Profesor José Manuel Briceño Guerrero en sus Seminarios de Antropología y Filosofía en el doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes (2007-09), se parte de aceptar cultura y filosofía como categorías que refieren aspectos de la condición humana. En este orden, podría entenderse por cultura la obra creada por el hombre y su actividad creadora —cultura culturante y cultura culturada— escribe el profesor Briceño (2007b: 10-11). Se incluyen aquí la técnica, la religión, la moralidad, los mitos, el derecho y el arte. Estas creaciones culturales —de acuerdo con el profesor Briceño Guerrero—, llevan implícita, en mayor o menor grado, la realización de valores propiamente estéticos y presuponen “siempre visión del mundo, concepción de la vida, ideas o creencias sobre el puesto del hombre en el universo y el papel que está llamado a desempeñar.” (p.16). Y más adelante agrega: “A estos supuestos que sostienen y orientan la cultura, [...], que sólo son posibles dada la condición humana y la comprensión de la totalidad en ella implícita, a estos supuestos que tienden a operar en secreto llamamos filosofía como *dynamis*,...” (p.17).

Planteada la cultura de esta manera, “Las diferentes formas culturales [...] están sostenidas y son llevadas por una visión del mundo y de la vida, concepciones sobre el sentido de la totalidad y el puesto del hombre en ella, valores.” (p.11). Cada individuo y cada pueblo conciben incesantemente ideales y valores. Estos valores —prosigue nuestro autor—, que son “el conjunto de cosas que se consideran dignas de ser buscadas, conquistadas o preservadas, realizadas” (p.13), es lo que da sentido al quehacer humano. Estos planteamientos del profesor Briceño constituyen una importante referencia en nuestro propósito de situar los diferentes aspectos o elementos del complejo mito/rito del joropo llanero: el canto-palabra (el octosílabo, la copla, el pasaje y el golpe, el contrapunteo), formas dancísticas (el baile y las

diferentes figuras del baile), formas sonoras (instrumentos musicales y géneros musicales y sus variantes), como objetos de cultura que proyectan valores y por tanto visión y concepción del mundo de una sociedad en un momento histórico particular. Mito y rito como *dynamis*.

Complementariamente a todo lo planteado, se recupera la propuesta —formulada también por el profesor Briceño Guerrero—, de entender el *trabajo de campo* como un intento de pensar por sí mismo, repensar las cosas que uno ha visto como sagradas; descubrir cosas que muchos no han descubierto; que sea genuino, auténtico el estudio. De manera particular para la música, nos ha alertado, señalando que debe ser “una tarea atenta y cuidadosa”. El camino para entender lo humano está en nosotros mismos, como lo ha señalado insistentemente en sus seminarios.

Puede descollarse aquí la influencia que ha ejercido también desde esta perspectiva la lectura de algunos capítulos de la obra de Ernst Cassirer (1968), en particular con su concepto de las formas simbólicas y del símbolo; concepto éste que es fundamental en la interpretación del hombre y la cultura. En fin, la lectura de los textos de José Manuel Briceño Guerrero: *El origen del lenguaje* (2002), y *América Latina en el mundo* (2003), y de Ernst Cassirer: *Antropología filosófica* (1968) y *Filosofía de las formas simbólicas* (1985), han orientado una reflexión a partir del símbolo como clave de la naturaleza humana, y del joropo llanero como forma y representación mítica y ritual, expresión del universo simbólico llanero.

En otro nivel de análisis, lo revisado en los seminarios cursados con nuestro Tutor, así como en los cursos de iniciación a la semiótica y semiótica de la música, seguidos en la Universidad del Zulia con el Dr. Vicente Jesús Figueroa Arencibia (2008), catedrático de la Universidad de La Habana, han sido fundamentales para la orientación semiótica de este trabajo. En los seminarios cursados con este profesor se tuvo acceso a una extensa bibliografía digitalizada que permitió entrar en contacto con algunas propuestas fundamentales de autores como Charles Pierce (c. 1893-1903), Roland Barthes (2000), Umberto Eco (1986) y Paul Ricoeur (1991).

Con esto, se parte de considerar que la semiótica, como disciplina formal, científica, abstracta y objetiva, no es el camino a seguir en esta investigación, pero

puede y debe ser usada en el sentido de una concepción general de la función del signo y del símbolo, como de algunas operaciones semióticas adecuadas para el análisis del tema central de esta tesis. En especial porque lo que se está proponiendo es en realidad un intento de presentar a una semiótica como guía maestra de todo el trabajo que contempla esta tesis.

En este sentido, acompañando en algunos aspectos los planteamientos de Umberto Eco, se entenderá a la semiótica como “la forma más técnica de una filosofía de la significación”, o bien como “una *técnica de investigación* de la que se apropia la filosofía del lenguaje para hablar de los signos” (1988:17, cursivas del autor).

Las ideas sobre el joropo llanero considerado objeto semiótico en tanto fenómeno productor de significados, se inspiran en una filosofía del lenguaje propuesta por los autores que viene de citarse, en consonancia con la hermenéutica posible en la que ella se fundamentaría: una filosofía y una semiótica que atienden más a las funciones expresiva y poética del lenguaje. En este caso, cabe recordar también a Cassirer (1967:27), quien partiendo de considerar al hombre como *animal simbólico*, postula que no solamente el lenguaje verbal sino toda la cultura, los ritos, las instituciones, las relaciones sociales, las costumbres, etc., no son otra cosa que *formas simbólicas* en las que el hombre encierra su experiencia para hacerla intercambiable.

Es dentro de ese marco que retoma el propósito inicial de esta investigación, el de adentrarnos en símbolos, representaciones y conductas atinentes al joropo llanero, en una práctica intersemiótica donde lo más importante es el canto-palabra (código lingüístico y musical), pero el canto-palabra a partir de sus posibles conexiones con comportamientos, recuerdos, memoria individual y grupal, paisajes, olores, gustos, espacios, objetos y formas musicales.

Sobre las bases de las ideas expuestas se hace necesario delimitar algunos conceptos que sirven de fundamento a esta investigación.

En primer lugar, se entenderá la *semiosis* en términos de Umberto Eco (óp. cit., p.20), en tanto proceso generador de significados; como proceso de

comunicación, uso e interpretación que se hace de los signos. Por su parte, *signo*, como “cualquier entidad mínima que parezca tener un significado preciso”, incluidos todos los aspectos de la cultura y de la vida social, comprendiendo precisamente los objetos, puesto que, sostiene Eco citando a Barthes: “la función se compenetra en el sentido”; lo que se ha dado en llamar la *función-signo* (o el *signo-junción*), una noción a la que nuestro Tutor confiere especial relevancia en el contexto del ‘complejo mito/rito’.

Otro concepto de utilidad cuando se está tratando de procesos de semiosis es el de *código*, particularmente el de *códigos culturales* cuando se está en el terreno de los sistemas de comportamiento y de valores. Se entiende el código como sistema codificante, es decir, como una organización lógica subyacente. Eco lo define como “una serie de reglas que atribuyen un significado al signo” (p. 22); una definición que remite a lo que este mismo autor entiende como “función ordenadora” del código que limita las posibilidades de combinación de los elementos en juego y el número de los que constituyen el repertorio. En *La Estructura Ausente* (1986) Eco acota: “el código fija un repertorio de símbolos, entre los cuales podemos escoger algunos, a los que atribuiremos determinados fenómenos”. Sobre este mismo concepto más adelante agrega: “...el código limita las posibilidades de combinación de los elementos en juego y el número de los que constituyen el repertorio.” (p. 44).

La noción de *isotopía* sostiene particular interés y utilidad para una hermenéutica del canto-palabra, concepto que Greimas vincula con el de la *comprensión*, en virtud de que su identificación “permite eliminar los obstáculos que opone a la lectura el carácter polisémico del texto” (en Beristain, 1995: 287). La define (1970: 188, en Eco, 1981) como “...un conjunto de categorías semánticas que permiten la lectura uniforme de una historia” En su objetivo de ofrecer al lector una mecánica para la cooperación interpretativa del texto, Umberto Eco (1981: 144) recupera la noción de *isotopía* para referirse a aquellos elementos que facilitan al lector un cierto recorrido de lectura; además de cumplir esta tarea facilitadora, son la propiedad semántica del texto que le otorga su coherencia e impide dentro de una determinada pluralidad, lecturas aberrantes. Es oportuno destacar la estrecha

conexión que existe entre estas “reglas” y un término y concepto clave en semiótica, en especial cuando se trata de definir y diferenciar las nociones ya consideradas de *símbolo* y de *código* (los *códigos* de acuerdo con los cuales los sentidos son posibles); hacemos referencia al de *convención*, que Umberto Eco propone como sinónimo de vínculo cultural. De acuerdo con este autor, la convención se establece en el marco de una determinada cultura.

Al retornar al propósito inicial de este párrafo, podrá decirse que en el joropo llanero que se entiende como práctica intersemiótica concurren distintos sistemas de significación conformando isotopías que, en atención a los propósitos de este estudio, implican valores éticos, simbólicos y estéticos, del que se intentará mostrar en el capítulo final de análisis de esta investigación.

Una atención particular requiere la semiótica musical como perspectiva teórica y metodológica necesaria para conformar el piso analítico de una práctica intersemiótica, plantada antes en este trabajo. Se puede enfocar una semiosis musical como códigos con los que la sociedad lee los objetos o acontecimientos musicales. Porque la música es ‘mito’ y ‘rito’; es y actúa por vía de canales de mitos y ritos que recrean e interpretan temas y representaciones constituidas. Ella compone e interpreta imágenes visuales, representaciones, olores, canciones, poesía, canto. Esto conlleva a que metodológicamente se la asuma con el enfoque primario y disciplinario de esta investigación, en interacción con una antropología-fuente, esta vez al menos, de la paradoja ‘complejo mito/rito’, según la postula Rafael López-Sanz.

No es éste un estudio de semiótica musical. No obstante, cuando se trata de percibir la música, en particular el canto-palabra en el escenario de fenómenos generadores de significados y sentidos, la presente investigación se identifica con los planteamientos de Rubén López Cano, sustentados en los paradigmas de la semiótica musical con base en Charles Peirce. Se sigue la idea de una semiótica musical considerada como una línea de investigación interdisciplinaria. Los criterios de este autor son pertinentes cuando define la semiótica musical como disciplina que “se ocupa del estudio de los *procesos* por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien”. Estos *procesos* de significación o semiosis musical pueden

asociarse a lo que en nuestro marco teórico sobre el 'complejo mito/rito' se trata como formas simbólicas en contextos. Igualmente su concepto de *significado musical* —la función detonante de la música— que define como universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos, relaciones e unas músicas con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música, es bastante abarcador y ayudará a comprender la función expresiva de las formas musicales en el contexto general del 'complejo mito/rito'.

Para Rubén López Cano la música debe ser estudiada a través de la llamada *intersemiosis*, es decir un proceso de interpretación mutua: música que interpreta hechos de la naturaleza y de la cultura, música que interpreta imágenes, etc.

Resulta de gran interés para esta investigación que se destaque la naturaleza afectiva del símbolo musical, no solo porque tiene una historia (sus referentes), sino por lo que pueda representar para cada individuo.

Es permisible acentuar desde esta perspectiva de análisis, que el concepto de *interpretante* de Pierce es empleado por algunos para expresar una acepción muy general de lo que es la forma simbólica: la capacidad de la música, como de cualquier otra forma simbólica, de dar lugar a una compleja red de interpretantes; o sea, a diferencia del signo lingüístico, la forma simbólica musical no remite a un significado o significados determinados, sino más bien a una nebulosa de contenidos que son aquella multiplicidad de interpretantes. En la música se va de connotación en connotación.

Estas consideraciones conducen a dos tendencias fundamentales para responder al problema de la significación en la música: la denominada *formalista* que niega el carácter significativo de la música, considerándola asemántica; y la *referencialista*, que sostiene el carácter semántico de la música por cuanto su significado remite al mundo extramusical (conceptos, emociones, acciones, etc.). Siguiendo esta última tendencia se ha desarrollado una semántica de la música como

disciplina que se ocupa del significado en la música, pero desde la perspectiva del receptor. Esta disciplina trata de vincular lo que consideran “asociaciones extrínsecas a la música” (experiencias personales, aspectos de la naturaleza, aspectos psicológicos, etc.), con el material musical, pues su objetivo es describir las relaciones entre un signo (o símbolo, en música) y sus interpretantes; por lo que la dimensión semántica de la música tiene fundamentos culturales.

1.3.3 Enfoque interdisciplinario: antropología y música.

Considerado y estudiado exclusivamente como baile y música folklórica (cfr.1.1.1), el joropo llanero venezolano es observado en esta investigación desde una perspectiva más amplia como complejo de conductas y comportamientos humanos de una sociedad y cultura particular. La propuesta metodológica del ‘complejo mito/rito’, al abordar el joropo llanero como conjunción de formas simbólicas en contexto, permite considerar como elementos constitutivos no sólo el baile y la música sino todos aquellos elementos y aspectos entre los que pueda mostrarse relaciones simbólicas analíticamente contextualizadas. Por ejemplo, en nuestro caso, entre el paisaje y el canto, o entre “las peleas” (tanto de gallos como de hombres), el baile y la música.

El estudio de la música como fenómeno social y cultural ha sido competencia de disciplinas como el arte de la música, folklore, la etnomusicología, la antropología de la música, con la recurrencia implícita o explícita a las nociones y teorías desarrolladas por la ciencia antropológica. Una mirada amplia y crítica sobre el desarrollo y las distintas propuestas de estas disciplinas y sus distintas corrientes, conexiones y cruces y los valiosos aportes que han generado puede encontrarse en la obra del Profesor Carlos Reynoso (2006), con quien cursamos el seminario Las nuevas etnografías en la antropología contemporánea, en la Facultad Experimental de Ciencias de la Universidad del Zulia (2008), en el marco del doctorado en antropología de la Universidad de los Andes.

Desde un enfoque interdisciplinario la presente investigación reconoce los

aportes de una antropología de la música, en el enfoque y espíritu que le imprimieron sus iniciadores Alan Merriam y Jhon Blacking, hacia la década del 60 y 70 del siglo XX, en Estados Unidos y en Europa, respectivamente. Con estos autores la etnomusicología, que en la tradición europea enfatizaba los aspectos musicales, se hacía ahora más sensible a los contextos convirtiéndose, según la definición de Merriam (1964:6, en Reynoso, 2006:115) en “el estudio de la música en la cultura”; definición que extremó al decir que la disciplina concierne al estudio de la música *como* cultura (1977: 202, en Reynoso, loc. cit.).

Ninguna de estas disciplinas, a pesar de reconocer la importancia del ambiente social que da vida al hecho musical, ha logrado “construir un modelo capaz de vincular contexto y música” (Ibíd). Después de pasar revista a los autores más importantes de la etnomusicología, el profesor Carlos Reynoso concluye que la historia de la investigación etnomusicológica se debate entre un enfoque musicológico más predominante y la propuesta de un abordaje antropológico incompleto.

En el caso de este estudio queda claro, desde su título, la prevalencia de la perspectiva antropológica. Ojalá que este punto de partida, sumado a mis limitadas competencias en el campo de la música y la musicología afecte lo menos posible la pertinencia del análisis musical y la “vinculación contexto y música” que se plantea como asunto vital a nuestros propósitos. Se trata, insistimos, de integrar los aportes que puedan derivar de la musicología a la antropología dentro de un marco teórico cuya competencia pone a prueba este estudio. Este marco no es otro que el ‘complejo mito/rito’ (López-Sanz: 1992), una metodología que se supone capaz de proporcionarnos los operadores teóricos tan caros a la antropología de la música.

Es conveniente observar que los ejemplos y muestras que se incluyen en el capítulo III.3 de esta Tesis Doctoral, son resultado de un proceso dialógico entre los análisis estrictamente musicales y las posibilidades de análisis que ha ofrecido la perspectiva antropológica del ‘complejo mito/rito’. Los hallazgos presentados en este capítulo no habrían sido posibles sin el concurso interdisciplinario. Hay que reconocer en este punto el trabajo en equipo con el profesor Moisés Mata y la

contrastación con la información tomada de las fuentes que oportunamente citaré.

De igual manera es imperativo advertir que los conceptos y técnicas de análisis musical utilizados (transcripciones musicales, por ejemplo), representan la opción o nomenclatura válida de nuestra cultura occidental. En todo caso, hay que tener presente su carácter aproximativo.

1.3.4 *El método hermenéutico.*

El término hermenéutica deriva del griego *hermeneuin*, que significa enunciar un pensamiento o interpretar un texto. Esta segunda acepción es la más generalizada y ha llevado a algunos investigadores a relacionarlo con el dios griego Hermes, inventor de la lira y de la flauta, el cual según la mitología hacía de mediador entre los dioses y los hombres.

El método hermenéutico es propio del campo de la etnografía. Considerado como ejercicio inseparable de la praxis misma del quehacer antropológico, cuyo producto final es lo que tradicionalmente se denomina *etnografía*. Desde el momento mismo en que se procura un acercamiento a una realidad que se considera recia, compleja, hermética, se plantea la necesidad de una hermenéutica y una interpretación. El centro mismo de nuestra indagación, el canto-palabra, el símbolo, para llegar-a-ser, requiere ser interpretado. Por tanto, en el joropo llanero la interpretación y la palabra, el baile, los gestos y comportamientos, y cuanto se hace y dice, completan una totalidad particular. A la palabra, a la imagen y al relato (*mithos*) constitutivo del evento y suceso que se designa como joropo llanero, se accede mediante la práctica de una hermenéutica. Mito, símbolo, metáfora y texto son formas de expresión que necesitan de un trabajo interpretativo para develar su sentido.

En este orden se sigue una hermenéutica inspirada en las propuestas de Paul Ricoeur, de la cual también se nutre la perspectiva 'complejo mito-rito'. Podría decirse que se trata de una hermenéutica entendida como método general de la comprensión aplicable a toda expresión de la vida humana en el sentido que postula

este autor cuando afirma que “...los actos humanos están esperando igualmente nuevas interpretaciones que decidan su significación. De este modo, todos los acontecimientos y hechos significativos se encuentran abiertos a este tipo de interpretación práctica a través de la *praxis* actual.” (2008:69. Cursivas y negritas del autor).

En cuanto se trata de una investigación fundamentada en la vivencia y la experiencia colectiva y personal, metodológicamente se propone, aproximándose al “modelo del texto” de Ricoeur, comprender la acción humana como un “texto escrito” (óp.cit. p. 57); “al igual que un texto –escribe Ricoeur, la acción humana es una obra abierta, cuyo significado está **en suspenso**.” (p.68. Negritas del autor). Cabe asociar aquí la conceptualización fundamental de la perspectiva complejo mito/rito con la valoración que Ricoeur confiere al “contexto social”, es decir, situar el texto dentro del contexto de significaciones culturales en el cual se produjo, así como la importancia que esto tiene en el proceso de búsqueda de sentido. En este orden, nuestro autor sostiene que “Una acción deja una *huella*, pone su *marca*, cuando contribuye a la aparición de pautas que se convierten en los *documentos* de la acción humana.” (p. 66. Cursivas y negritas del autor). En palabras del profesor López-Sanz, como se indicó en la introducción de este trabajo, se trataría metodológicamente de “Seguir la huella de la gente”.

Interesa destacar, entre las proposiciones de Paul Ricoeur, la relación de contigüidad entre la noción de símbolo y la definición de interpretación, así como el papel de la metáfora como elemento dinamizador del lenguaje, y, por lo tanto, de la conducta humana, del ser y el existir; conceptos que configuran el horizonte de la presente investigación. Conviene señalar, aunque de modo muy general, la estrecha conexión que en la hermenéutica de Paul Ricoeur se da entre las nociones de lenguaje, texto, interpretación y símbolo, integrados en el marco analítico-conceptual de esta investigación.

Así, al inicio de su obra *Freud: una interpretación de la cultura* (1990), Ricoeur subraya como postulado fundante el de entender “siempre por hermenéutica [...] la interpretación de un texto singular o de un conjunto de signos susceptible de

ser considerado como un texto...” (p.11). Incorporando los aportes de las teorías del lenguaje más adelante sostiene que “La expresividad del mundo llega al lenguaje por medio del símbolo como doble sentido” (17); “... es por intermedio del acto de interpretar por lo que el problema del símbolo se inscribe en una filosofía del lenguaje.” (p.12). Postula así una relación dialéctica entre interpretación y símbolo en los siguientes términos: “Diré que hay símbolo allí donde la expresión lingüística se presta por su doble sentido o sus sentidos múltiples a un trabajo de interpretación” (p.19). En consecuencia, define el símbolo como “una expresión lingüística de doble sentido que requiere una interpretación”, y la interpretación como “un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos” (loc.cit.).

1.3.5 Método geográfico-histórico.

El fenómeno que se analiza, el joropo llanero y el lenguaje, las imágenes, los signos, símbolos y mitos que le son constitutivos, para ser comprendidos deben ser situados en el escenario que los ha gestado y el cual se encargan de recrear. Se capta que geografía e historia son biunívocas y ambas son referentes ‘contextuales’ únicas del joropo llanero. En este sentido, las perspectivas geográfica e histórica, y ciertos autores y textos clave, son fundamentales en la comprensión del paisaje y los procesos históricos como elementos constitutivos y nutrientes del ‘complejo mito/rito’ en el joropo llanero y de los sujetos que de él participan.

1.4. El procedimiento metodológico.

La presente investigación sigue un proceso metodológico de tipo cualitativo etnográfico, con diseño documental y de campo. Conviene recordar que la estrategia metodológica cualitativa puede asociarse a una epistemología interpretativa que postula que “toda realidad que aprehendemos es una realidad ya interpretada, y todo esfuerzo de conocimiento es siempre una interpretación de una interpretación.” [...] “Por esta misma razón, las observaciones, datos o hechos científicos carecen de

existencia propia independiente, y están siempre ligados de manera inextricable al contexto situacional y personal del observador, realidad que conviene tener muy presente a la hora interpretar una investigación.” (Martínez, 2001:46). En concordancia con esto se sigue una opción epistemológica que conceptualiza el conocimiento humano “como un proceso dialéctico entre el sujeto y el objeto” (op.cit.p.56); sobre esta base se sustenta el método hermenéutico como viene de exponerse en este estudio (cfr. 3.4).

Con base en estas orientaciones fundamentales, el *campo* de la investigación puede ordenarse en varias fases:

Una primera fase que puede llamarse exploratoria condujo a aquellos lugares en donde se realizara alguna actividad identificada con lo que se conoce como música llanera o joropo llanero: Reuniones familiares en la ciudad, en bares y sitios turísticos, fiestas patronales, ferias, festivales de música llanera, en fundos cercanos a la ciudad, etc. en Barinas y Apure. Se partía de la premisa de que “toda conducta humana tiene su componente ritual... [y]... Por esta conducta velan el mito y el rito” (López-Sanz, 1992: 15); y en estos lugares podría, como en efecto sucedió, darnos la pista de una posible realidad mítica y ritual presente en el joropo llanero (Ver Anexo A1-6).

En una segunda fase nuestro *campo* se hizo menos urbano y se fue delimitando a determinadas celebraciones en fundos y en pueblos de Barinas y Apure. Comenzó a percibirse en estos lugares a algo más próximo a lo que se suponía fueron las formas primarias de lo que hoy se conoce como joropo llanero. En estos lugares se sentía que lo que se estaba celebrando cobraba mayor fuerza, más sentimiento, más realidad, menos dispersión, mayor unidad, y eso parecía darle las formas, las formas del baile, de la música, del contexto que incluye paisaje, objetos, entorno cercano, gritos, lenguaje.

Esto condujo lógicamente a una última delimitación, a lo que se ha denominado el 'baile sabanero' en algunos lugares cercanos a la Estacada, estado Apure (Ver Anexo A7-8, y Tabla 4 en Anexo A). Esta elección responde al criterio de proximidad a los posibles contextos de creación de lo que se postula aquí como

'formas' fundadoras. Por su proximidad a Barinas y por vivir aquí el arpista Juan Especier, uno de mis más cercanos colaboradores

En cuanto a la técnica de entrevista, en un gradiente de estructuración y directividad se practicó la llamada entrevista abierta, con mayor protagonismo para el entrevistado, con preguntas abiertas y cerradas; pero en primer lugar, la "entrevista conversacional" entendida como mezcla de conversación y preguntas insertadas. Estas entrevistas y conversaciones se realizaron en el contexto de las celebraciones y en algunas oportunidades fuera de ellas, en lugares y momentos especialmente pautados para tal fin, con personas que se había conocido en las celebraciones actuando como cantadores, músicos y bailadores que, unos más otros menos, específicamente en el 'baile sabanero', suelen serlo todos (Ver Anexo B1).

Las entrevistas y las observaciones de campo debieron hacerse durante los meses de verano, cuando se realizan las fiestas en el llano, y con base en los resultados obtenidos se decidía en cuanto a la pertinencia de realizar otras y en qué condiciones. Así se procedió durante un largo período que cubrió desde mayo de 2008 a diciembre de 2013, en diferentes poblaciones y fundos de los estados Barinas y Apure (Ver Figuras 1 y 2 al final del capítulo).

En aval de la objetividad como de la confiabilidad y validez de la investigación, otros medios técnicos fueron utilizados: grabaciones de audio y de video y fotografías. Estos recursos tecnológicos han sido de gran utilidad para el registro filmico de las celebraciones, grabación de entrevistas y conversaciones, fotografías y filmación de paisajes, etc. La posibilidad de generalizar los resultados de este estudio o de transferirlos a otras realidades similares como los llanos de Colombia o de otros países del globo, es proporcional al rigor teórico y metodológico a que sea sometido durante su realización (Martínez: 1996).

En cuanto a los criterios que han regido para la redacción y presentación de esta Tesis, han sido seguidas las normas de la American Psychological Association (APA) aplicadas con cierta flexibilidad y las recomendaciones generales de algunos manuales tanto de la Universidad de los Andes como de la Universidad de los Llanos Ezequiel Zamora de Barinas.

Elementos de diferente naturaleza han bloqueado o demorado de manera imprevista el curso de esta investigación. Entre las dificultades conceptuales que derivan en dificultades para el trabajo de campo, cabe mencionar:

En primer lugar, la polivalencia de la noción misma de “música llanera” generó serios obstáculos ante la exigencia metodológica de delimitar las unidades de estudio. En el desarrollo de la investigación, encarar esta polivalencia (cfr., Capítulo II), se tradujo en una estrategia que postuló como ‘música llanera’ aquella que podría mostrarse como más conectada con una tradición posible de los llanos venezolanos. El trabajo de campo en celebraciones, las conversaciones con viejos llaneros y una revisión bibliográfica de testimonios y estudios sobre este asunto particular permitió una delimitación más precisa, la de considerar como expresión más cabal de esta tradición la celebración del ‘joropo llanero’ —y particularmente “el baile sabanero”—, que vendría a ser nuestra unidad de estudio.

Superada la situación descrita, la dificultad mayor para llevar a cabo el trabajo de campo ha partido del carácter estacional de las festividades en el llano; regularmente, la celebración del baile sabanero, como también de las fiestas patronales, se realizan durante los meses de verano.

No menos influyentes han sido los tropiezos confrontados para encontrar la asesoría musical requerida para llevar adelante la investigación; dificultad que se ha considerado cabalmente solventada mediante la realización de varios talleres seguidos con el profesor Moisés Mata residenciado en la ciudad de Mérida. Éstos versaron sobre aspectos muy puntuales relacionados con los objetivos de la tesis. La transcripción de las dos piezas musicales registradas *in situ* por el investigador e incluidas en los anexos de esta tesis, fue realizada por el profesor Mata. Luego, mediante la discusión interdisciplinar se llevó a cabo la integración de los distintos conceptos y eventos musicales en el marco de la perspectiva ‘complejo mito/rito’, así como la selección de los segmentos musicales que se incorporan al texto para ilustrar estos conceptos. De mayor peso se considera la dificultad conceptual y analítica que ha representado el concepto de ‘ritual’, tratándose de identificar y describir mitos y rituales de nuestra propia historia y sociedad; dificultad que se ve acrecentada cuando

se trata de captarlos desde la perspectiva unitaria del 'complejo mito/rito', tanto a la hora de diseñar las estrategias metodológicas que permitan aplicarla en el campo, como en la fase del análisis, cuando se pretende mostrar esta imbricación de 'mito/rito' en la escritura etnográfica.

Hay que agregar a esto la poca disponibilidad de estudios que traten el tema de la ritualidad desde esta perspectiva, y menos aún en el campo de la música.

Sobre la base de todo lo expuesto hasta aquí y consciente de las limitaciones y obstáculos encontrados, paso a desarrollar las distintas fases argumentales de esta Tesis en los capítulos que siguen.

www.bdigital.ula.ve

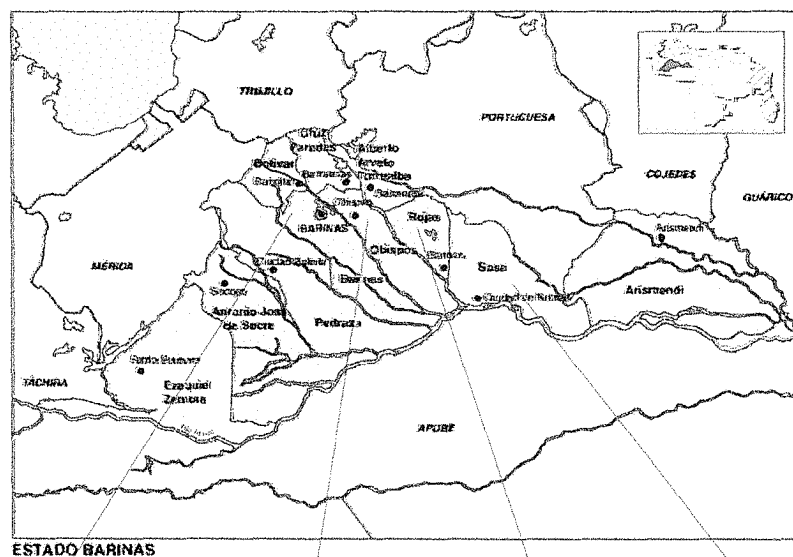


Figura 1

Municipio Barinas: Ciudad de Barinas, Barinas-Pagüecito, San Silvestre
 Municipio Obispos: El Real, El Tambor
 Municipio Rojas: Libertad, Dolores
 Municipio Sosa: Ciudad de Nutrias, Puerto de Nutrias

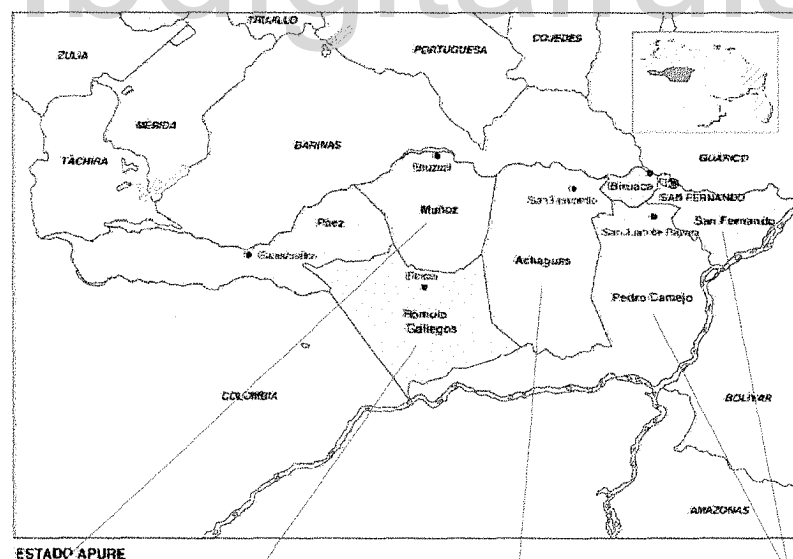
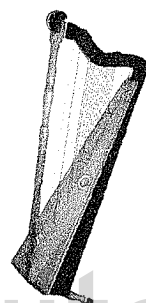


Figura 2

Municipio Muñoz: Bruzual, Mantecal, La Estacada, Rincón Hondo, Trinidad de Arauca
 Municipio R. Gallegos: Elorza, Orichuna
 Municipio Achaguas: Achaguas, El Yagual, Guachara, Fruta e' burro, Costa Capanaparo
 Municipio San Fernando y Pedro Camejo: San Fernando, San Rafael de Atamaica, Cunaviche



**Capítulo II. LOS LLANOS: GEOLOGÍA, GEOGRAFÍA E HISTORIA, FUENTES
DEL 'COMPLEJO MITO/RITO'**

CAPITULO II

LOS LLANOS: GEOLOGÍA, GEOGRAFÍA E HISTORIA, FUENTES DEL 'COMPLEJO MITO/RITO'

II.1. El llano como imagen posible.

Este capítulo se propone configurar una visión del llano en tanto escenario del joropo llanero, con la perspectiva de que son los contextos “los que dan la manera de seguirle la pista a la metáfora como relación simbólica, como morfo clave de una sociedad específica” (López-Sanz, 2006-07). Se trata de entender que el llano no es sólo una geografía, sino una geología y una historia. La una no está desligada de la otra. Difícil, entonces, es entender un evento como el joropo llanero si se lo separa de estos ámbitos.

En este marco de ideas conviene previamente aclarar ciertos términos claves, a fin de conocer en profundidad lo que se conoce como *el llano (los llanos)*, *la llanura* y *la sabana*, que suelen admitirse tanto como categorías geográficas y descriptivas que como categorías etnoculturales.

Si revisamos algunos significados de estos términos desde el uso que hacen los propios habitantes de los llanos, se constata en la copla y en el canto la referencia al *llano*, a la *llanura* y a la *sabana*. El término *sabana* denota quizá una topografía próxima y abarcable con la vista. Cuando se hace referencia a ella, se dice: “nací y me crié en la sabana” o “en el campo”, fulano “anda para la sabana”, o se habla de un “baile sabanero”, pues es la sabana, no el llano, la que se seca en verano y se anega en invierno. Las expresiones *el llano* y *la llanura*, utilizadas casi indistintamente, parecen referirse más a condición humana, espiritual, abarcar un adentro y un afuera del hombre, un ser íntimo que es paisaje; comprenden la sabana y la trascienden. Esto puede percibirse en dos pasajes magistrales de Ángel Ávila: *Llanero siente* y

lamenta y Si muero en tierras lejanas y en el emblemático *Adiós llanos del Oeste*, de Julio César Sánchez Olivo.

En lo que respecta al llano en tanto entidad geológica y geográfica, ya existía a la llegada de los europeos. Pero “el llano”, tal como se forjó después, al que se quiere dar significación en este trabajo, es el de la música particular que a su vez hizo que el llano sea, por mediación del joropo, lo que es. A partir de esto, pretendemos mostrar mito y rito al interrogarnos: ¿Cuál es? ¿De qué visión o *imagen* del llano se habla? ¿Cuáles son los contornos —si fuera posible fijarse algunos—, de esa imagen del llano que en imaginería del cantador llanero se “estira [en] el tono fiel”? (Arvelo, 2005:141).

Quisiéramos confiar en dos citas del poeta Luis Alberto Crespo (1995a) la posibilidad de señalar, a modo de respuesta, algunos rumbos esenciales. La una nos acercaría al llano como vivencia y nostalgia personal, como ese: “...enfrente de reflejos que nos mira con lo que sentimos en ellos”, que en juego de imágenes responde preguntándonos: ¿Cuántos llanos hay o somos entonces? La otra permitiría avanzar hacia su sentido, sólo en tanto se acepta que “el llano y la sabana son cuando les damos ese nombre, cuando agrandamos su hondura en el símbolo, la imagen, la metáfora, el vocablo; la mudez misma, el callarnos en los ojos y en la boca”.

No bastan el día y la noche —dice el poeta—, no bastan: “...lo son en la medida que expresan sentimiento de mediodía y tiniebla”, como tampoco bastan las aguas o el verano, sino en la medida que entran o salen de la vida del hombre de la sabana.

Con el planteamiento inicial de este capítulo, nos proponemos asumir geología, geografía e historia, en una palabra, “paisaje”, como nutrientes de lo que el escritor cubano José Lezama Lima llama “imágenes primordiales”¹, que para una semiótica y una antropología se remiten en tanto símbolos, metáforas e imágenes del llano.

1. La noción de *imágenes primordiales* puede definirse a partir de lo que expresa el escritor cubano José Lezama Lima cuando se refiere a “ciertas imágenes primas [que] constituyen de por sí una ‘era imaginaria’ y son tan poderosas, que como las grandes imágenes míticas, hacen una y muchas historias, las modelan, las definen, las conducen” (2006: 491)

Se sigue esta orientación para denominar aquellas imágenes que se considera como fundamentales y fundantes de una imaginaria llanera, conjunción posible para lo que este autor llama *era imaginaria*. Se trataría de un universo de imágenes particulares de un contexto nativo, que es, en este caso, el llano venezolano. Imágenes, símbolos y formas simbólicas que se nutren de y rigen ese mismo contexto.

Para agregar algo más a la noción de *imagen primordial* se transcribe unas líneas del poeta Luis Alberto Crespo que vendrían además en refuerzo de la metodología de campo que sigue esta investigación: “La llanura de la que hablo queda muy lejos. Suelo vislumbrarla en la voz de ciertos cantores y poetas y en la conducta de su gente de a caballo, siempre de espaldas al aquí y su chatura, siempre tan cerca del confín y del que nunca regresan como se fueron. Rayados de espigas, dolidos de sudor y silla, con la insolación y el aguacero en el cuerpo, negros de verano, negros de nube, pero eso sí, luciendo el silbo y la canta” (1991: 11).

En los párrafos que siguen se convoca algunas voces de la historiografía, la geología y la geografía de los llanos, en el intento de provocar algunos enlaces que contribuyan a una visión posible del ‘paisaje’ llanero como contexto fundamental del ‘complejo mito/rito’ de ‘el joropo llanero’.



Figura 3. Garcero y sabana en el mes de marzo

II.2. Geología y geografía de los llanos venezolanos.

La descripción de los aspectos geológicos y geográficos de los llanos venezolanos es necesaria si se quiere mostrar cómo el paisaje está presente en la cultura y particularmente en la expresión musical. Luis Alberto Crespo expresa poéticamente esta idea cuando escribe que la tierra está: "...en todo, mostrándonos su pelambre, su inmenso espinazo..." (1995:13). Esto puede constatarse en la vida cotidiana, en el canto y en el lenguaje de la gente de los llanos. Particularmente, el canto-palabra se muestra como vía imponderable de vivencia, conservación y transmisión de conocimientos del paisaje llanero y para la captación, de parte del observador, del dominio que sus propios habitantes tienen del llano como imagen, como también de su dimensión geológica y geográfica. Por ello recurriremos a las disciplinas científicas como la geología y geografía a fin de mostrar la influencia del espacio que denominamos *los llanos* venezolanos como fuente del 'complejo mito/rito' del joropo llanero.

La presencia de testimonios arqueológicos importantes en la región de los llanos venezolanos ha llevado a pensar que "por sus características (ausencia de accidentes geográficos considerables y extensa red fluvial), durante la época prehispánica facilitaron los movimientos de los distintos grupos, la difusión de sus ideas, así como los contactos y las interinfluencias (Zucchi y Denevan, 1979). Los hallazgos arqueológicos realizados en la zona y registrados por los citados autores, pueden dar cuenta tanto de esas hipótesis, como del sentido de unidad naturaleza-hombre que desde tiempos ancestrales debió prevalecer en esta región y de los profundos conocimientos que sus pobladores tenían de la geomorfología de su propio entorno.

Los procesos geológicos que han contribuido a la formación y evolución de los llanos de Venezuela y Colombia, sería más claro —según el geólogo David Pérez Hernández—¹, buscarlos a partir de los "últimos y más recientes doscientos

1. Nuestro amigo el Ingeniero meteorólogo Davis Pérez Hernández, poeta y profundo conocedor del llano guariqueño, tuvo a bien preparar algunas notas sobre el tema especialmente para esta trabajo. Lo que aquí citamos es un resumen conectando con la perspectiva de análisis de esta investigación.

millones de años —principio de la era Mesozoica—,” momentos cuando se inician los procesos de alzamientos y hundimientos de grandes masas continentales y de océanos a partir de lo que las teorías de la Deriva Continental y de la Tectónica de placas han designado como el Super Continente de Pangea, rodeado a manera de una gigantesca isla, por un océano primitivo denominado el Mar de Panthalassa. Después de fragmentarse Pangea en dos grandes bloques —describe el Profesor Pérez—: el de Laurasia (Norteamérica, Eurasia y Groenlandia) y el de Gonwana (Suramérica, África, Antártida, India, Australia), en las postrimerías del jurásico o principios del cretáceo, comenzó un proceso de deposición de sedimentos en el borde septentrional y oriental de las tierras estables de La Guayana, que sería el basamento-embrión de una enorme cuenca sedimentaria conocida como el Geosinclinal Oriental de Venezuela. Es importante destacar sobre la base del citado autor, el papel que debieron haber cumplido los “paleocanales de los futuros ríos Amazonas, Orinoco, Río Negro y otros” en tanto suministradores de sedimentos hacia el piso de ese originario borde de plataforma.

Permítasenos conectar aquí con otro ámbito del conocimiento, con filosofía en sentido de *dinamys*, con mito y rito, para que el cantador llanero pregunte con aire de Ramas del Guayabo: *Por qué sería que el mesías/ hizo canales profundos/ para dividir las aguas/ que quedaron del diluvio/ hizo los caños y los mares/ los ríos y las lagunas* (El Jalón, con letra de Basilio Salgado).

Como resultado de largos y complejos procesos geológicos asociados a la actividad tectónica y el metamorfismo emergió la cordillera de los Andes y la cordillera de la Costa, que a modo de extensas barreras topográfico-estructurales al norte y occidente del territorio nacional actual produjeron un acelerado proceso de sedimentación de la cuenca geológica. El surgimiento de estas importantes cordilleras con los consecuentes procesos de drenaje de materiales aunado a condiciones topográficas y de relieve existente durante el Cuaternario, produjo el levantamiento de la cordillera de la costa y la desplazaron hasta fijar su curso actual al norte del escudo de Guayana. En estas condiciones de gestación geológica, la presencia de una estructura estable y resistente a la erosión como es el Arco del Baúl, afirma el

geólogo Pérez Hernández, contribuyó a que la evolución de los llanos en la cuenca de Barinas-Apure y en la depresión norte costera del Escudo de Guayana, mostraran diferentes procesos evolutivos del relieve. La existencia de grandes ríos, como el Amazonas, Orinoco y Río Negro, participó de forma directa o indirecta con un significativo papel sobre la evolución de una superficie aplanada en un mar con someras profundidades, sujeta también a la fuerte actividad del viento en más recientes tiempos geológicos (acción de los Alisios en la época seca), cambios de corrientes y el transporte fluvial.

Se trató, como se ha visto, de un proceso paulatino de sedimentación de capas aluviales formadas por el arrastre de materiales depositados por los ríos de las cordilleras vecinas, en donde el río Orinoco un papel primordial: un Orinoco distante y mítico, fuerte y misterioso, cuya huella en el imaginar y la intuición del cantador llanero, puede verse reflejada en una copla tan ingenua como sugerente y misteriosa también: *la iguana y el mato de agua, / se fueron al Orinoco: / la iguana no volvió más, / ni el mato de agua tampoco* (Machado, 1985: 49).

Hasta aquí esta sucinta aproximación al paisaje llanero desde el punto de vista de la geología, con intención de conectar con un imaginar activado por una geomorfología particular, la del paisaje llanero, reflejada, por ejemplo, en la bipolaridad geomorfológica de alto y bajo llano y en las diversidades de paisajes como son los bancos, médanos, bajíos, esteros, galeras, que han desempeñado de manera primordial en el desarrollo de la sociedad y cultura llanera y, como podrá apreciarse en esta investigación, en la imaginería del hombre de esta cultura. Para muestra, óigase entre los incontables ejemplos posibles el pasaje *La muerta de las galeras* (www.Youtube.com), del difunto cantador cojedeño Dámaso Figueredo.

La región llanera venezolana comprende casi una tercera parte del territorio nacional y concentra el 14% de los habitantes del país. Ocupa el 35% del área total. Constituye una unidad bastante homogénea en su conjunto registrando marcadas diferencias locales en lo que se refiere al relieve, el clima, la vegetación, la hidrografía y los suelos. En una superficie de 280.000 km² se puede diferenciar tres áreas atendiendo a su relieve, definidas hidrográficamente por la cuenca del río

Orinoco. Son éstas:

- Los llanos occidentales conformados por los estados Apure, Barinas y Portuguesa. Son los que más comúnmente se identifican con los llanos venezolanos.
- Los llanos centrales que se encuentran en los estados Guárico y Cojedes.
- Los llanos orientales: integrado con buena parte de los estados Anzoátegui y Monagas.

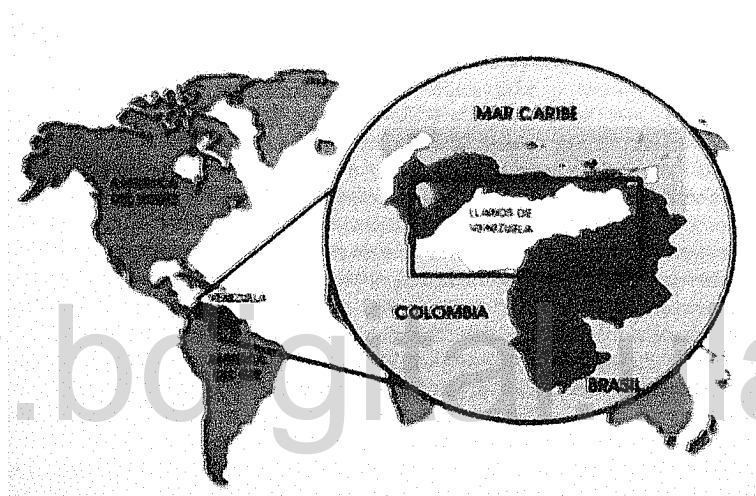


Figura 4. La región llanera en el territorio nacional

Todos son alimentados por una red hidrográfica muy rica: Los llanos occidentales están atravesados de oeste a este por el río Apure. Al sur de éste corren paralelos los ríos Meta, Cinaruco, Capanaparo, Arauca y Arichuna. Se desprenden de los Andes los ríos Uribante, Caparo, Sarare, Suripá, Ticoporo, Canaguá, Masparro, Pagüey, Santo Domingo, Portuguesa y Guárico le rinden cuentas al Apure. Hacia el este, ríos menos caudalosos tributan al Orinoco por el norte: Guariquito, Manapire, Zuata y Pao. Al norte de los llanos orientales los ríos Unare, Neverí, Manzanares y Aragua desembocan hacia el mar Caribe. Finalmente en Monagas, los ríos Morichal Largo, Uracoa, San Juan y Guanipa rinden sus caudales directamente al delta del Orinoco.

Una característica importante que cabe destacar en la vida de los ríos llaneros es su naturaleza de “ríos realengos” (Arvelo, 1965:210) particularmente en aquellos ríos que desprendidos de los Andes cruzan los llanos de Barinas y Apure afluyen en el Orinoco. Estos ríos, el Suripá, el Canaguá, el Pagüey y el Masparro se enfilan paralelos en su rendición de cuentas al Apure y su tendencia “a incorporar sus aguas al álveo septentrional inmediato rompiendo por la margen izquierda” (Arvelo, 1971: 104) los convierte en “ríos realengos” que se desvían y jubilan de sus viejos dominios, con los cuales crean una geografía de los llanos del Oeste *sui generis*, con indudables efectos sobre la vida del hombre de estas latitudes. Pero no sólo los ríos son realengos; lo son también las arenas y medanales mudados por la acción de los vientos alisios que ocasionan a su vez la mudanza del hombre nómada y su paisaje, un proceso cíclico de errancias humanas y geológicas.

Los llanos tienen un clima intertropical lluvioso de sabana con una estación de lluvias muy acentuada en el sur (Apure) y una sequía extrema en el norte del estado Guárico. Tiene un régimen pluviométrico estacional de 6 a 7 meses de lluvia (mayo a octubre) y de cinco a seis meses de sequía (diciembre a marzo) y lapsos de transición en abril y noviembre, conocidos en el llano como “entrada” y “salida de aguas”, respectivamente. La temperatura media anual es de 27°C, con valores máximos y mínimos anuales de 33°C y 22°C, respectivamente.

Por la variedad de sus sabanas y la dirección de sus ríos contiene una extraordinaria riqueza de flora y fauna. Rago y Ruíz (1979, citado en Rodríguez, 2007), “...advierten una dicotomía en la percepción llanera de la vegetación: por un lado la calceta, el rincón de sabana, el banco de sabana; en tanto que, por el otro, el monte, el chaparral, el bosque de galería, la montaña, el morichal, el mogote, el rastrojo, la ceja de monte, la mata, el bosque deciduo o caducifolio.” Entre algunas de las especies más características de la flora del llano cabe mencionar entre los pastos la paja sabanera y el gamelote; entre las especies forestales: Algarrobo, merecure, samán, cedro, caracaro, guayabo, caoba, dividive; el lirio de agua, la flor de nácar, el chaparro, la bora, el cañafístolo llanero, el mastranto y diversas variedades de

palma llanera, entre las que crecen espontáneamente en las sabanas¹.

Así mismo, poseen un hábitat de fauna muy variada y abundante de animales que pueden observarse particularmente en los puntos de agua durante el verano. Entre los más característicos: el chigüire, el oso hormiguero, la rana platanera, el venado, la baba, el báquiro, el caimán, el cachicamo; una impresionante variedad de garzas como: la garza paleta, el garzón soldao, la garza real, la garcita blanca, la corocora, el pájaro vaco; otras aves como el conoto, el tautaco, la cotúa, el gabán, la guacharaca, el rey zamuro, el gavilán; variedad de peces, entre estos el bagre y sus especies: rayao, toruno, dorado; el valentón, el coporo, la cachama, el caribe, el pavón, el curito, etcétera.



Figura 5. El tautaco (*Theristicus caudatus*)



Figura 6. La corocora (*Eudocimus ruber*)

1. En un reciente trabajo del ingeniero agrónomo César Humberto Ramos (San Fernando de Apure, 1931) puede encontrarse una ordenación sistemática con los nombres comunes y científicos de especies vegetales y animales de la geografía apureña. (*Mi llanto por la llanura*, Fundación Editorial El perro y la rana, ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2008, Caracas)



Figura 7. El araguaney (*Tabebuia chrysantha*)



Figura 8. El garzón soldado (*Jabiru mycteria*)

La actividad económica de las regiones llaneras está conformada básicamente por la ganadería extensiva y agrícola, dedicada cultivo de: algodón, sorgo, arroz,

maní, merey y caraotas, frijoles. Se da también una importante actividad petrolera en casi todos los estados de la región.

Rodríguez (2007:25-26) sintetizó ciertos aspectos de la ecología y el paisaje llanero para coadyuvar con la comprensión de la condición imaginal del hombre de los llanos y por ende del 'complejo mito/rito' de 'el joropo llanero', al afirmar que el llano es: "Territorio de la desmesura, la vastedad de la llanura es ámbito proclive para la hipérbole:". Esta idea se puede resumir en tres rasgos:

- 1) Hiperespacialidad resultante de la extensión y anchura territorial.
- 2) Hiperuniformidad resultante de la imagen predominante de sabana abierta frente a la sabana arborada o área boscosa.
- 3) Hiperdiversidad derivada de la multiplicidad de zonas de vida, la hidrografía, los biotopos, contrastes limítrofes, hiperestacionalidad."

En relación con el aspecto geológico y geográfico, podemos concluir con Rodríguez (p. 26) que: "...cierta índole bipolar, topográfica, ecosistémica, climática, que no poco peso ha ejercido en la dinámica sociocultural."

II.3. Una mirada etnohistórica.

Para una comprensión de lo que se ha llamado cultura llanera y de lo que se considera una de sus expresiones más importantes, el joropo llanero, es imprescindible un acercamiento histórico a los grupos humanos que se asentaron en estos territorios y a los procesos sociales de su formación, en el entendido de que no se pretende un análisis histórico en relación al objeto de esta investigación, aunque la dimensión histórica se suponga y se asuma en tanto contexto referencial. Sería, además, una tarea corresponsable con una etnografía histórica de los instrumentos y de la música de los llanos venezolanos. No obstante, la tentación de acometer tal empresa nos ha llevado quizás a abundar en ciertos aspectos que sobrepasan los límites propuestos para este apartado.

Todo lo anterior se ha apoyado en las obras de importantes investigadores: Mikel Izard (1987,1988), antropólogo; Nelson Montiel (1993) etnohistoriador, Humberto Febres Rodríguez (1999), matemático e historiador barinés, y el historiador Adolfo Rodríguez (2007).

II.3.1. *Los remotos orígenes.*

Los procesos de formación de lo que se conoce como pueblo llanero hay que buscarlos —según los autores referidos anteriormente—, en los antiguos pueblos precolombinos. Es preciso tener en cuenta la presencia de fuertes civilizaciones en territorio llanero antes de la llegada de los conquistadores. El aspecto antiguo de las calzadas que cruzan las sabanas desde Barinas hasta Apure, podrían ser una fehaciente muestra.

Febres (1999) e Izard (1988) coinciden al afirmar que es poco lo que se sabe sobre los aborígenes cazadores-recolectores que controlaban la región antes de la llegada de los europeos. Es escasa y contradictoria, sostiene Febres, la información sobre el pasado prehispánico; la etnohistoria materia casi inexistente, y la arqueología parece limitarse al estudio de estilos cerámicos y rutas de difusión y contacto culturales. En todo caso —continúa Febres—, la presencia de calzadas, montículos y campos elevados en las sabanas barinesas permite pensar en una población socialmente organizada, laboriosa y de una considerable capacidad productiva que hacía posible no sólo el autoabastecimiento sino también el desarrollo de un arte cerámico importante.

El antropólogo e historiador catalán Mikel Izard muy poco agrega a la historia de los pueblos prehispánicos, particularmente a los de la región de los llanos de Venezuela, salvo algunas líneas sobre los otomaco en quienes destaca como rasgo importante de cultura su resistencia lingüística y su fidelidad “a costumbres ancestrales” (1987: 29).

Por su parte, Nelson Montiel, dedica el primer capítulo de su *Etnohistoria del llanero* (1993) a la caracterización de lo que él llama “Substratum Indígena de la

Cultura Llanera”. Apoyándose en fuentes documentales de los misioneros y en trabajo de campo etnohistórico, este autor revisa lo que considera las características fundamentales de las comunidades indígenas que a su juicio “...influyeron (*sic*) étnica y culturalmente en la población llanera de Apure y Barinas, específicamente los Otomacos, Yaruros y Guajibos, en el bajo llano y los Achaguas y Caquetios en los altos llanos.” (p.13).

Siguiendo a Montiel (1993) destacaremos en los futuros párrafos algunas de estas características fundamentales que ayudarían a una configuración de sentido desde la perspectiva de esta investigación, abonando a la posibilidad de conectar con el universo de imágenes (actividades, paisaje, recuerdos, creencias, emociones, etc.) constitutivas del 'complejo mito/rito' del joropo llanero.

Montiel comparte con Humberto Febres y Mikel Izard la caracterización de los indígenas como sociedad de cazadores, pescadores y recolectores y, en ciertos casos, horticultores, como en los achagua y caquetío que poblaban los llanos barineses. Entre otras prácticas sociales y culturales, señala la mudanza a las partes altas (bancos y medanales) en época de lluvias; el uso de la canoa; el consumo ritual del carato de maíz. En los otomaco, que habitaban las islas formadas por la confluencia del Apure con el Orinoco, destaca el “carácter [reiteradamente señalado por los misioneros], cimarrón y huidizo”; sus danzas rituales a la luna-mujer (Ura), como expresión de culto a los muertos y a la fertilidad; el auto-sacrificio de desangramiento en el momento que comienza “a subir el sol”; y finalmente los muestra luchando junto a Páez en el año 1818.

Respecto a los pobladores yaruro o Pumé, que ocuparon las riberas de los ríos Cinaruco y Capanaparo, como puede observarse todavía, Montiel destaca su histórica resistencia al sometimiento de los misioneros consecuente con su “innata tendencia a vivir libremente” (Carrocera Buenaventura, en Montiel op.cit.,p.26). Citando a Humbolt apunta que “nunca visitan las iglesias de los cristianos” (ibid). Más adelante refiere el “nomadismo estacional” descrito por el antropólogo Vincenzo Petrucci durante su estancia el año de 1935 entre los yaruro, así como aspectos de su vida mística: los cantos y bailes rituales a Kuma, deidad creadora de todo cuanto existe

(p.28), que actúa a través de Poana, (la gran serpiente) llamado “dueño del canto” y de Iciaj (el tigre), que pueden apreciarse como elementos centrales en la simbólica de su universo mágico-y-religioso (pp.32-33).

Sobre estos mismos aspectos, la antropóloga Iraida Vargas (citada por Rodríguez, 2007: 63), destaca este rasgo descrito por Petrullo en cuanto a la adaptación de las sociedades pumé y otomaca a los ecosistemas sabaneros, con “aldeas nómadas estacionales” las primeras, mientras en éstas últimas priva la condición de recolectores, cazadores o agricultores y rasgos relativamente estables. En cuanto a los Jivi (etnónimo para el pueblo Guajibó), pobladores del sureste de Apure, es conveniente resaltar con Montiel el carácter andante de estos grupos étnicos y su habitual modo de transitar por caminos y montes, de allí su dificultad de aquerenciarse a un hogar. Como parte de su ritualidad era su costumbre realizar un baile comunitario al finalizar la tarde.

Se conoce también a través de Montiel (1993) la presencia en los llanos barineses de comunidades indígenas que Miguel Acosta Saignes: “...ha clasificado como: Arawacos Occidentales, divididos en: Caquetíos, Caquetíos escasamente cultivadores y Achaguas.” (p.47). Apoyándose en fuentes históricas diversas este estudioso sostiene que la fácil adaptación de estos grupos a las costumbres españoles pudiera, entre otras razones, dar cuenta de su desaparición temprana y de por qué “el substratum indígena no tiene [en esta parte de los llanos altos] la misma fuerza que las comunidades indígenas del bajo llano.” (p.48).

En estrecha relación con lo planteado anteriormente, el citado autor dedica especial consideración a un aspecto que abre interrogantes claves en relación a los procesos de formación de sociedad y cultura en los llanos de Venezuela y Colombia. Esto es, la existencia de “Campos Elevados y Calzadas” que el autor describe a partir de fuentes diversas. Los primeros se encuentran en los distritos Sosa y Arismendi del estado Barinas. Las calzadas, se hallan dispersas en buena parte de los estados Apure y Barinas. Sobre estas construcciones monumentales, campos elevados y calzadas, que tanto el autor citado como las fuentes en que se apoya consideran asociadas a la agricultura y/u otros fines con carácter meramente utilitario, también ha sido

relacionado por ciertos autores con el universo religioso-mítico-ritual de los pueblos que en ellas se expresan.

II.3.2. “Tiempo llanero”.

Sobre los llanos y los pueblos que en ellos se asentaron se tiene mayor información a partir del siglo XVIII, por cuanto se registra evidencias históricas de la captura y reducción de indígenas por parte de autoridades del gobierno y hacendados. Esto suscitó la masiva huida al llano, a refugios en cumbes y rochelas para escapar de la represión. El aislamiento producido aunado a la convivencia forzada de etnias de tan diferente procedencia, debió propiciar el proceso para la formación de nuevas expresiones de cultura y sociedad, en donde la música, por su particular naturaleza performativa, pudo haber constituido uno de los espacios más fecundos.

Una visión actual y crítica de este proceso nos la ofrece, en una síntesis de gran riqueza y fuerza expresiva, el investigador Humberto Febres (1999), quien nos da una idea divergente de la visión utilitaria y naturalística del proceso de formación histórica de la cultura llanera, cuando escribe:

Los complejíssimos procesos que van desde la fundación de Altamira de Cáceres hasta la creación de la provincia de Barinas (1786) incluyen, entre otros, los de crecimiento, ocupación y poblamiento de nuevos territorios (previa dominación y parcial exterminio o alejamiento de aborígenes); pasan por la creación de nuevos tipos humanos, mestizos e indios transculturados que, sobre todo en los llanos, y en promiscuidad, casi, con caballos y ganado vacuno, además de la fauna propia del medio, producirán ese nuevo ser social y cultural que fue [sic] el llanero. (p. 18)

El historiador Adolfo Rodríguez, en el marco de la misma visión criticada hasta aquí, da algunas ideas para la comprensión de este proceso que él denomina “tiempo llanero” y que, luego de ubicar sus orígenes en la multiplicación de la ganadería mayor en los llanos a partir del siglo XVI, caracteriza señalando que “El proceso de llanerización de algunas etnias indígenas al interactuar con las cimarroneras de reses y caballos, adaptadas a la región, genera una cultura que

categorizamos como 'trabajo de llano' en oposición al 'trabajo de hato', definido éste como hecho productivista excedentario, derivado de la acción extensiva dimanante de los centros del poder colonial". Una demarcación que revela una visión utilitaria de este proceso que parece regirse por otra lógica que el mismo autor reconoce cuando hace especial referencia a un particular "...conocimiento y dominio de la especificidad del espacio vital, [del que] dimana el tipo de poder propio de la sociedad llanera, (...) Energía que se expresa en una adecuada administración de conocimiento del ámbito, desde su comportamiento ecológico, hasta sus manifestaciones mágicas y simbólicas" (2007:63-65).

En el capítulo final de su citada obra, el etnohistoriador Nelson Montiel propone una definición de cultura llanera a partir de la relación, que postula indisociable, entre ésta y su entorno ecológico, en lo que él denomina "El ciclo eco-organizador"; una relación que —continúa este autor—, permitiría explicar la reproducción de la cultura llanera a pesar de las nuevas estructuras de dominación (pp.119-130). Este concepto será de utilidad para el análisis de aspectos particulares de la cultura llanera.

A pesar de ciertos calificativos verbales y nominativos, que revelan la misma concepción criticada aquí, al parecer son frecuentes en Montiel y otros estudiosos actuales, del hoy y del ayer más cercano venezolano y colombiano, hay en ellos un tanto más de la conciencia crítica. En este sentido se orientan algunos de los planteamientos del antropólogo catalán Mikel Izard (1988: 36- 51), donde queremos señalar un rasgo que para una caracterización de la sociedad y cultura llanera puede y debe considerarse fundamental.

Izard remonta los orígenes de la sociedad llanera a un proceso que se inicia a principios del siglo XVI y se desarrolla en "Tierra Firme" a lo largo del período colonial, cuando se gestó una "una sociedad cimarrona nueva". En el marco de este proceso el Llano se convierte en zona de refugio. Izard explica que: "Si podían refugiarse en el Llano esclavos o indios que querían librarse del tributo o del trabajo forzado, las gentes de las restantes etnias, perseguidas por una legislación represiva como todas, tenían más posibilidades de sobrevivir al margen de la ley en las sabanas

si conseguían huir antes de ser detenidos o si podían escapar de las cárceles” (p.41). Esto hizo de los llanos una región de cumbes y rochelas y de gente que vivía “de manera más o menos furtiva” (p.42).

A partir de los aspectos puntuales resaltados hasta aquí, puede observarse que los movimientos poblacionales que siguieron a la llegada del conquistador, trajeron consigo las más diversas herencias culturales árabes y europeas ya constituidas en pueblos con lengua y tradiciones diferenciadas que habitaban lo que era el reino de España, así como los pueblos procedentes del continente africano. Lo que se generó no fue, —como lo ha pretendido una cierta visión simplista y reductiva—, una “mezcla de razas” o de tipos culturales (blanco, indio y negro), sino una compleja realidad social y cultural¹

II.3.3. *La procedencia africana.*

Permítase ahora una digresión para poner de relieve en los procesos históricos descritos con anterioridad, la huella cultural de aquellos pobladores originarios del África que huían de la esclavitud en plantaciones y haciendas del centro del país, con la cual constituían cimarroneras y rochelas en distintos puntos de la geografía llanera, en especial en los llanos de Apure. Una idea del viaje de las culturas africanas en el Caribe y del proceso de arraigo de estas culturas en suelo americano, nos lo da la antropóloga Michelle Ascencio (2007) cuando dentro de la dimensión cultural de este proceso destaca el viaje de “...los símbolos, los afectos y los recuerdos”: cada uno de estos hombres y mujeres traían consigo sus imágenes, sus recuerdos, sus experiencias y su visión del mundo. Sus dioses viajaron con ellos, y también la música viaja en toda la región caribeña y más allá...” (p. 15).

Pero esta reflexión despierta una pregunta: ¿Qué rumbo cogieron estos dioses negros en el llano? Y ¿Qué se hicieron los bailes, devociones y rituales que los acompañaban? Porque, como bien afirma Izard (1988: 28): “...no queda el menor

1. Los planteamientos que sobre este tema expone el profesor José Manuel Briceño Guerrero en su obra *América Latina en el mundo* (2003), constituyen una referencia importante para esta noción.

rastró individualizado de los miles de negros que se refugiaron en el Llano a lo largo de más de trescientos años”.

Aunque esta pregunta y sus posibles respuestas rebasarían los límites acordados en el presente trabajo, se justifica esta digresión en aras de nutrir un horizonte histórico en tanto contexto referencial del 'complejo mito/rito' de 'el joropo llanero'.

En este sentido, la citada autora Ascencio ofrece algunas pistas de interés. En primer lugar recuerda que estos dioses africanos se manifestaban en el cuerpo de los devotos en forma de *posesión*, que es “...un teatro danzado en el que los dioses montan a sus fieles para bailar y compartir con ellos de tú a tú.” Ella explica cómo en los barcos negreros en donde realizaban su primer viaje a América “presas del miedo y del estupor” estos cuerpos “no podían servir de receptáculo a las lujuriosas, festivas y a veces violentas divinidades africanas.” (p.17). Estos dioses que venían refugiados en la mente de aquellos esclavos aguardaban —podría pensarse— el momento de liberar sus fuerzas. Y ¿Qué mejores condiciones que las de la sabana abierta e infinita que se mantenía al margen del control de autoridad para encontrar refugio? Recuérdese otra vez a Lezama cuando afirma que: “...lo único que crea cultura es el paisaje”.

Al respecto conviene citar de nuevo a Miquel Izard (1988) cuando sostiene que: “Los esclavos que escapaban de plantaciones o haciendas y podían sobrevivir al acoso de sus perseguidores, tenían muchas más posibilidades de conservar la vida y recuperar la libertad en la actual Venezuela que en otras zonas del Caribe. Si conseguían llegar al Llano, podían disolverse en tan vasto territorio y vivir de la caza, aislados, o agrupándose con otros de sus mismas condiciones o con forajidos por otras causas” (p. 40). Los llanos llegaron a ser lugar de refugio —según Izard—, no sólo de esclavos e indios, sino de “...un sinfín de forajidos a los que se acosaba tachándolos de vagos y malentretidos. Igual que en la actualidad, se calificaba de tales a muchas personas que no aceptaban los códigos, acatados por otros, que regulaban estrictamente los comportamientos ideológicos, laborales, éticos, sexuales, etc.” (p. 41).

Para avanzar un poco más tras el rumbo de la huella africana en los llanos, se enfoca entre los planteamientos de Ascencio un aspecto que luce pertinente a nuestros propósitos. De entre los numerosos grupos africanos que cruzaron el Atlántico, los congos, que fueron "...el grupo más numeroso de los africanos traídos a América" (p.17-18), a diferencia de otros grupos como los dahomeyanos o los yoruba, no poseían una religión o una institución religiosa que formara parte de una ciudad-estado o de un reino, sino que practicaban cultos familiares a los ancestros; pero dada la dispersión de los linajes y la separación de los miembros de una familia, la transmisión de padres a hijos se vio impedida. Probablemente congos y también carabalíes fueron numerosos en los llanos. Pudiera testimoniarse con el nombre de un "palo" de nombre "carabalí", muy conocido en los llanos de Apure, como también el de un poblado Pumé de las comunidades de Riecito con este mismo nombre, "Capanaparo adentro" cerca de Elorza en el mismo estado.

Los planteamientos de la profesora Ascencio significan una valiosa contribución para entender los procesos de integración entre las múltiples prácticas religiosas que convergieron en los llanos hasta conformar ese complejo sincretismo que se expresa en la cultura llanera. Algo de esto puede constatarse en las celebraciones en honor a los santos patronos de los pueblos del llano, cuyo acento se pone menos en las prácticas religiosas que en la propia celebración, es decir en la fiesta. Por tanto, ¿No sería de un diálogo de mitos entre esta diversidad de mundos religiosos de donde, para tomar un ejemplo, salió el diablo, el cantador llanero que reta a Florentino en medio de las más misteriosas oscuranas? Sobre este arquetipo mítico la profesora Ascencio nos recuerda la existencia de los "diablitos congos" en la Cuba del siglo XX, así como el mito del *zombi*, palabra proveniente de las lenguas bantú, del congolés *nsoumbi* (diablo) o del angoleño *zumbi* (fantasma), "un ser ni vivo ni muerto", en lenguaje simbólico es un alerta que significa: "ni vivo ni muerto retorno a la plantación". Se trató —destaca la autora— de "un personaje casi enteramente confeccionado en América" (pp. 18-19).

Para abonar algo más (a modo de interrogante) a esta idea del proceso de conformación de una cultura llanera, es oportuno volver con Miquel Izard (p. 28),

cuando la resalta como un caso, quizá de los más notables, de “sorprendente y atípica homogeneidad racial y de costumbres que haya llegado a cuajar en tan relativo corto tiempo y en circunstancias tan adversas”.

II.4. El “ciclo eco-organizador” de una *praxis* llanera.

Las actividades fundamentales de la vida del llanero estarían enmarcadas en lo que se ha llamado un “ciclo eco-organizador” (Montiel, 1993), pautado en este caso por el ciclo de “entradas” y “salidas de agua” y regidas por él. Los ritmos de la luna y la flora sabanera, como también el comportamiento de los animales constituyen una importante fuente de signos y señales de una particular *eco-información* ordenadora del entorno y su cultura. Esta *eco-información* podría dar cuenta de la unidad indisociable de llano y llanero, orientadora no sólo de sus prácticas en la lucha por la vida material, sino conformadora de su cosmovisión y puesta de manifiesto de diferentes modos en la práctica de las más altas expresiones de su cultura, por ejemplo en la copla y en la música.

Hay que resaltar, que las alteraciones climáticas que ha habido en las últimas décadas no afectan la celebración de las fiestas para lo cual la gente acostumbra esperar hasta la “salidas de agua”.

II.4.1. La “entradas de agua”.

El comportamiento del viento veranero, conocido en el Guárico como “el barinés”, como señal del paso del verano al invierno, es magistralmente descrito por Arvelo (1965: 259):

El alisio, que es por antonomasia el aliento del verano, frena el ímpetu, en anuncio de su próximo paro de seis meses. Vacila el soplo alegre y zumbador. Se le ve en los patios de los hatos dando giros y volteretas, ya no siempre solo, porque comienzan a controvertirle el predominio airados terrales del Sur. Ahora, en despedida, el veranero mensaje nos llega oloroso a retoños y lloviznas. Así se trasmuta en invierno —almo invierno— el trágico azote de la sequía.

La ubicación calendárica de los dos grandes períodos de este ciclo parece ser desde larga data de muy difícil precisión. Para decirlo con palabras del poeta Arvelo (p. 256), se trata de "...lindes temporales fluctuantes, porque ni la salida ni la entrada de aguas son fenómenos cuya fecha puede precisarse de modo exacto." Estos períodos suelen comprenderse, con variaciones dentro de los linderos del llano y de un año a otro, entre los meses de noviembre a marzo los días veraniegos y de abril a octubre el invierno.

Cuando se avecina "la entrás de agua", el trueno barinés lo anuncia cuarenta días antes en plena sequía. A medida que se aproximan las lluvias el ganado retoza, canta el carrao y el sapo también. Lo expresan los golpes: "Cuando llega el aguacero/ el sapo canta sabroso (*El Sapo*, golpe en tono mayor, cantado por el Carrao de Palmarito) y "en mayo empieza el invierno/ y pa' el llanero es alegría/ al saber que ya se acerca/ el mes de las vaquerías" (*Faenas llaneras*, golpe "por Periquera", en voz de Ángel C. Loyola). Las chicharras veraneras se desconchan dejando un gusanito que sólo sale cuando la tierra se humedece, los animales hacen travesías hacia las aguas bajitas, las hormigas cargan los huevos en la boca, los cochinos se ponen alegres. La mata de topocho se dobla y cae, los bucares, jobos y mangos florecen, crece en la sabana una varita colorada llamada San José, florecen los lirios blancos.

La "entradas de agua" marca también el comienzo de diferentes actividades: cacería de chigüires y lapas, preparación de la tierra para los conucos y en los fundos y hatos el inicio del "trabajo de llano". Las vaquerías se realizan a la "entrada de aguas" y a la "salida de aguas" se vende leche y queso.

Lo que podría parangonarse a la primavera es un período muy corto, el "...lapso que transcurre entre las primeras lluvias y la entrada definitiva del invierno" (Arvelo, p. 264). Canta Loyola en un pasaje: *Las primeras gotas de agua/ las llaman la primavera*, y escribe el poeta: *La riente primavera,/ primavera fugaz, del sol amiga* (Lazo, 1943, citado en Arvelo. p. 344).

Durante este período regresan las primeras chusmitas y crecen los lirios sabaneros que montan guardia en los flancos del estero; de éste último dice Arvelo que es "...en el llano... la capital del paisaje" (p. 279), y enseguida agrega que en él

los juncos y las boras “...entretrejen el tapiz central de la cuenca” que guarda las últimas gotas de agua para los veranos inclementes. Pero cuando se cruza por Apure en verano, puede sentirse que no es tan inclemente, porque los borales son signo palpitante de la permanencia de agua, del ciclo verano-invierno, alentando la esperanza y la vida que metafóricamente se expresa en la copla: *Después que dentre el verano/ y se sequen las virtientes/, quedaremos bebiendo agua/ en los pocitos de siempre* (Pasaje Trueno en marzo, canta Ángel Acevedo en L.P. citado).



Figura 9. La “entradas de agua”

Entre los trances de las vaquerías se realizan labores recias, como puede leerse en párrafo completo que transcribimos de Arvelo (283-284), que culmina con cita de una estrofa de la Silva Criolla de Lazo Martí donde éste, en alternancia de heptasílabo con heroico, sostiene el último para prolongar “la copla, el tono triste y el romance”. Estas faenas, que según nuestro autor confieren el temple ‘recio’ propio de la llanería:

Son la parada del rodeo, la selección de orejanos, vacas, toros y novillos, el arreo a los corrales, el sometimiento a sogas y nariceo de los bichos mañosos, la capada de los toros, la herra, la marcada de becerros y mautes, la velada de los encierros, las fogatas, el trajín imprevisto de los nocturnos barajustes, el pastoreo, el paso de los caños hondos, la reducción de potros cerriles y la doma, sin contar menudencias que son más bien caseras, tales como el baño de las

bestias, el cuido de los becerros, la fábrica de quesos y la salazón de la carne.

Después de todo eso ¿Para dónde salen en la noche estos hombres festivos y austeros, poniendo aún más a prueba su increíble reciedumbre? Van acaso hacia el último velorio de cruz, aplazado, porque un grupo de amigos los esperan. Hacia el cálido joropo en la aldea o el hato vecino, la noche de San Juan, donde el arpa se enfila en viejo golpe *atravesao*, con el cuatro y las maracas de traspunteros, para la arreada, entre crudos rones, de zapateos enardecidos. Hacia el brasero humeante, alardoso de doradas cecinas, donde se calientan en los pies las capelladas, en las gargantas las cadencias de los tonos, en las sienes los veneros de la canta y el corrió. Van hacia la heredad del romancero, sita [en el corazón de la patria. Hacia la eternidad del arte, por donde ellos transitan sin saberlo.

A fe que todo eso vale bien la pena de dejar el chinchorro por la amorosa romería:

Concertará de nuevo la alegría/ el coro de las voces; / tras de recia labor —ya muerto el día—/ caballeros veloces/ partirán de amorosa romería; / y al calor del brasero, / cuando la noche pavorosa avance, / cantando irán de trovador llanero/ la copla, el tono triste y el romance. (Cursivas y negritas incorporadas).

Hay un aspecto que se impone destacar. En esta época de invierno en los llanos, cuando los ríos están desbordados y las sabanas inundadas, el transporte se realizaba en bongos y canoas, elementos que pasaban a sustituir a las bestias utilizadas en época de verano. Se marchaba en línea recta por las “aguas sabaneras” reduciendo el tiempo de viaje hasta en un cincuenta por ciento. Las vías no eran otras que los ríos, los caños y las aguas de las sabanas anegadas. Transcurría así la vida del llanero entre la bestia y el bongo, tan exigentes el uno como el otro en su conducción, que aunque todo llanero sabe montar una bestia y conducir una canoa, los hay que toman fama como jinetes y los que hacen oficio como bongueros.

Una interesante narración del poeta Julio C. Sánchez Olivo (1988) testimonia de propia experiencia aspectos de la vida del llanero en bongos y canoas.

Es de sumo interés resaltar, a partir de sus observaciones, que la vida de bongo y bonguero entraña una rigurosa sapiencia, una ritualidad, una organización transmitida oralmente, por tradición y ganada por la experiencia y la vocación.

Bongo y canoa se construyen a partir de un tronco de árbol, en una sola pieza. La llanura navega por sus ríos. El bongo es una canoa más grande para tripulación y

varios pasajeros. Como era usualmente para viajes largos, solían llevar una cubierta en la parte central para protegerlos del sol y la lluvia, y los había también sin toldilla o cubierta, llamados de “pillote”. La tripulación de un bongo —narra nuestro autor—, estaba integrada por el patrón o timonel y los marineros o bogas, quienes la impulsaban con ayuda de palanca y canaletes. La palanca, una vara de algo más de cuatro metros de largo, se fijaba un extremo al barranco y otro al pecho del marinero, recorriendo el bongo de extremo a extremo. De modo que remontar un río (por la costa cuando se trataba de navegar río arriba, pero por el centro cuando era en sentido contrario, o sea aguas abajo, impulsándose solo con los remos), era recorrer incesantemente de proa a popa ese pedazo de selva que es un bongo. Esta tarea, comparable a cualquier faena del llano, estaba sujeta a un riguroso orden. El marinero que a la salida de la embarcación daba el primer palancazo, a quien se le daba el nombre de “proero”, tenía la obligación de pisar tierra primero para amarrar el bongo así como ser el primero a la hora de sortear situaciones que ponían en gran riesgo la embarcación. Correspondía a los marineros hacer la comida y achicar al bongo mientras lloviera, así como el patrón tenía a su cargo la función de capitán, pero también la de buscar la leña, encender el fuego y hacer el café. Habitualmente el sitio para pasar la noche era llamado “rancho”, levantado y conservado en las barrancas boscosas del río. Existían algunos muy famosos como el rancho “Los Monos” y el Rancho de “La Muerta”, sólo por mencionar dos de estos sitios que abundaban en las orillas de los ríos del Estado Apure y otros estados llaneros.

Recomendamos aquí oír el *Lamento del canoero* y *El hijo del canoero*, pasajes de Ángel Ávila, dedicados, como tantos otros de diferentes compositores y de distintas épocas, a ese personaje tan particular de la vida de los llanos.

Los bongos eran esperados con gran expectativa por los habitantes de pueblos y caseríos en las orillas de los ríos: “...porque llegaba cargado hasta de noticias”. Estos pobladores de las costas de los ríos podían reconocer —cosa sumamente curiosa— a una legua de distancia, por el sonido de los pasos de los marineros sobre el piso del bongo, si este era de toldilla o de “pillote”.

II.4.2. La “salidas de agua”.

Después de seis meses de calma que corresponden a la estación lluviosa, en los llanos bajos de Apure en septiembre comienzan a despuntar los medanales, cosechan frijol, muelen caña, tapean para hacer charcos. En octubre trabajan llano. Entre octubre y diciembre se produce la brisa franca de verano cuando empiezan a soplar del este los alisios boreales. La llegada de estos vientos veraneros es una señal de las “salidas de aguas”. Los mismos a que alude Lazo en cantarinos octosílabos: *Torna a soplar del Este/ el viento alegre y zumbador* (en Arvelo 1965: 340). Florean por este tiempo el mango y el espinito. A fines de diciembre se inicia la trashumancia de ganado en el Guárico hacia las sabanas de adentro. En las bajantes los llaneros aprovechan los retiros de agua para coger tortugas, terecayes y galápagos. Por los meses de noviembre y diciembre se continúa con estas faenas, se hierran animales, se recogen cosechas y se vende ganado para las fiestas que en su mayoría se realizan en el verano, desde octubre hasta abril. Entre diciembre y enero bajan las aguas y arrecia el verano.

Se describe en los siguientes párrafos una de las faenas más características de los llanos, aquellas que forman y disciplinan al llanero como tal, aunque debe advertirse que estas faenas conocidas como “las vaquerías” se realizan en dos épocas del año, tanto a las entradas como a las salidas de aguas. “Por ahí entre mayo y junio, hasta julio, se estaba trabajando, a veces con el agua a punta de coraza, las primeras; las otras vaquerías se efectuaban entre diciembre y enero.” (Sánchez, p.183).

El día antes de comenzar las vaquerías —describe con notable precisión el citado autor—, se realizaba lo que se conocía como “La reunión”, que consistía en una reunión de vaqueros de los hatos colindantes en donde entre chistes y conversaciones se recordaba las vaquerías anteriores. Según esto se hacía allí una memoria de las prácticas y conocimientos de esta importante faena; preparación inicial; se templaban los ánimos y se “plantaba” el reto. En la madrugada salían los vaqueros a caballo con los madrineros a coger el ganado, rebaños de ganado no manso que este autor explica se clasificaba en ganado “de rodeo” o aquel que se

dejaba arrear, y en ganado “de ojeo”, el ganado que apenas olía la presencia humana comenzaba a correr y en el arreo se barajustaba dándose lo que se llamaba un “reventillo” que obligaba a otras maniobras como llevar el ganado “nariceado” hasta los corrales. Había que echar sogas dejándose llevar los que se iniciaban, por aquellos “llaneros de toro, caballo y sogas”. Con el atardecer los vaqueros regresaban al hato a matar una res y comer, para luego ir al corral a capar y herrar. Hacia la medianoche, “...enterados de que había un baile cerca, a una o dos leguas (5 ó 10 kilómetros), entonces uno ensillaba un burro —o a pie en algunos casos— y se iba para el baile. Y fíjense en esto: a pesar de lo bueno del baile, con buena música, mujeres bonitas y tragos de aguardiente, a las cuatro de la madrugada ya estábamos en el hato ensillando nuestros caballos para salir al trabajo en la sabana.” (p.185).

Pero además de estas vaquerías de los hatos particulares existió un tipo de “vaquerías gigantes” que reunía a más de cien hombres conformada por un par de los mejores vaqueros de cada hato de la región. Esta tripulación se iba trabajando por ejemplo por todo el Cajón de Arauca de hato en hato. Se trataba de una especie de asamblea de conocimientos en las cuales se compartían y medían destrezas y “habilidades” en este tipo de faena del llano.

Otro momento clave en la formación y desarrollo de la “reciedumbre” llanera era el *arreo*: largos viajes con ganado que se realizaban por ejemplo desde Apure hasta el centro del país o hasta las inmediaciones con el Táchira. Se trataba de lotes de novillos comprados por los comerciantes de ganado. En estos viajes trabajaban a veces como peones los dueños de los hatos y sus hijos pautados por la disciplina que para ello regía. Adelante del ganado iba el *cabrestero*, como un guía y siempre cantando, se exigía que fuera buen nadador y con mucho coraje y en caballo también nadador. A éste seguían los *punteros*, que son dos, uno a cada lado encabezando la madrina de ganado; le siguen los *contrapunteros*, que son también dos; luego los *vaqueros*, rodeando el ganado, y al final los *culateros*. Estos hombres debían cruzar caños y ríos profundos repletos de caimanes. Dormían en lugares donde había corrales y debían *velar* al ganado por turnos, es decir, caminar a caballo cantando toda la noche para tranquilizar al ganado acostumbrado ya al canto en la marcha

diaria. Cada turno de una o dos horas era organizado por el caporal, de modo que el que terminaba llamaba al otro respondiendo a un orden espontáneo y natural.

Hay que destacar que es durante el verano cuando se realizan las más importantes celebraciones colectivas, con fiestas patronales en los diferentes pueblos del llano: a) la fiesta de San José (Fiestas de Elorza) el 19 de marzo; b) las Ferias del *Pescado* en esta misma población a fines del mes de octubre (cuando caen los últimos chaparrones del invierno); c) las de la Virgen de El Real, en El Real, Estado Barinas, el 02 de febrero, d) las de La Estacada, estado Apure, el 27 y 28 de marzo, entre otras.



Figura 10. "Salidas de agua"

II.5. La trashumancia en el llano.

Es importante poner de relieve una de las prácticas que habría sido clave en el destino de la gente de los llanos y en el proceso de formación de su cultura. Es lo que se conoce como trashumancia; que habrá que distinguir básicamente de lo que se llama *errancia* y de la faena denominada *arreo*, por las estrechas relaciones que guardan.

Trashumancia y errancia van a ser consideradas como formando parte de la condición misma del ser llanero, de su existir. El llanero es trashumante, es errante. Errancia y trashumancia están en su *ethos* cultural. Ambas, ontológica y antropológicamente unidas, pueden diferenciarse por la práctica individual que suele caracterizar la primera y el carácter colectivo que asume la última. La errancia, por su parte, ha sido en el llano fenómeno históricamente colectivo: cumbes, rochelas, cimarronaje, eran fenómenos colectivos. Un rasgo que podría delimitarlas más aún es el carácter indeterminado, nómada, sin destino, de la errancia ante la delimitación temporal y espacial de la trashumancia. El domicilio del llanero errante es el llano. Un tío paterno a quien se pedía una dirección donde buscarlo en caso de emergencia, respondía que “en los llanos de Venezuela y Colombia, de ahí no salgo”.

El arreo es faena llanera. En el arreo se aprende llano. Es lo que se llama “trabajo de llano”. Suele realizarse con fines comerciales: arrear el ganado de un lugar a otro a corta o larga distancia para intercambiarlo o venderlo, se da en errancia y trashumancia: es errancia y trashumancia.

La trashumancia tal como se postula aquí, es práctica humana reiterada en enlace de geología, geografía e historia. El llanero es errante, trashumante, nómada como su paisaje; como sus ríos, realengo. El paisaje ha cobrado vida en trashumancia. La trashumancia es geología y geografía enlazadas en historia y cultura, en horizonte mítico y ritual.

El significado que nos da el Diccionario de la lengua española (2001) sobre del término *trashumar* es: “Pasar el ganado desde las dehesas de invierno a la de verano, y viceversa.” Etimológicamente deriva del latín *humus*, tierra, y tras, del latín *trans*, ‘más allá de’ (Corominas, 2006: 262, 581). Es un fenómeno característico de las sociedades humanas dedicadas al pastoreo de ganados.

La trashumancia, señala el antropólogo español Julio Caro Baroja (1987), es consustancial al paisaje castellano y pudiera hacerse extensiva a toda la Península Ibérica. Es muy curioso el término que designa, según Baroja, estos “recorridos” en España el término “mesta”, en cuyo significado hay algo de “mixta” o “mezcla” en alusión a la mixtura de los ganados. Esto conlleva casi siempre mixtura de gente, de

culturas, de visiones del mundo, de prácticas económicas, sociales y culturales, de técnicas, de mito y rito. La trashumancia podría pensarse como crisol de todas las culturas que se cruzaron en el llano. Esto tendría mucho que ver lo que sostiene Izard cuando afirma que la cultura llanera es uno de los casos, quizá el más notable de “sorprendente y atípica homogeneidad racial y de costumbres” (p.28) que haya llegado a cuajar “en un período relativamente corto” (p.36) y en circunstancias tan adversas.

Para una visión de esta práctica en los llanos venezolanos nada mejor que referir un capítulo de *Lazo Martí, Vigencia en Lejanía*, del poeta Arvelo Torrealba (1965), titulado precisamente *La trashumancia*. En nota aclaratoria (p. 214) el autor ofrece una interesante caracterización de esta práctica, en donde destaca su carácter universal y longevo, lo que la distingue de esta misma práctica por parte de los animales.

La trashumancia es un fenómeno pecuario universalmente conocido desde tiempos inmemoriales. Se basa en el mismo principio, defensivo del hábitat, que rige la rotación de los suelos en los labrantíos y el uso altermo de potreros en los fundos pretenses. Se diferencia del movimiento migratorio de ciertos grupos de animales (mamíferos, reptiles, aves, peces) a través de largas distancias, en que éste es espontáneo, absolutamente instintivo, mientras aquélla aparece ideada y cumplida racionalmente por el hombre. Pero uno y otra tienen como características comunes, la periodicidad, la **fijeza de rumbos**, y la selección optativa de condiciones tempo-espaciales favorables a los individuos desplazados, suficientemente notorias para justificar el desplazamiento. [Las negritas son nuestras]

La trashumancia que refiere el poeta Arvelo es la que se acostumbraba en los llanos del Guárico. Ha sido muy marcado y de larga tradición el viaje migratorio de hombres y hacienda desde las partes altas hasta las partes bajas en su colindancia con el Orinoco y el estado Apure. En la época de sequías, como lo anota el poeta Arvelo, se forma al sur del Guárico un inmenso delta: “...cuya base va de la boca del Capanaparo a la del Apure y cuyo vértice se proyecta hacia el Oeste hasta la boca del Apurito. Limitadas por ese caos de aguas fugitivas que se desmigajan y entrecruzan hay una hilera de islas cuya área total pasa las cien mil hectáreas. Llevan nombres

locales, geográficos o históricos.” Entre las más nombradas figuran: La Palaciera, Apurito o Arichuna —la más grande de todas—, la de Revenga, la de El Guamal, Manuelero, Garcita, entre otras.

En época de sequías se mudan gente y ganado hacia estas islas en donde tienen asegurados agua y pastizales. Asienta Arvelo que: “Por ley biogeográfica infalible fue el hábitat mismo en dos regiones de factores edáficos antitéticamente diferenciados, el que a la larga impuso entre aquéllas el ir y venir periódicos de los pastores con sus rebaños.” (p. 213). En esa travesía cuajaba la vida recia del llanero se trasegaban sueños y cantares, se disciplinaban en el andar lento y la larga travesía gente y ganado: “Del Orituco al Apurito los sitios de dormida iban regando, inmensidad adentro, fogatas y cantares nocturnos. Los viejos llaneros de la región aún recuerdan los nombres de esos sitios: Becerra, El Manguito, La Vaca, Corocito, La Rubiera, Cazorla, Agua Verde y Mangas Coberas”. (p.217). Son las huellas de la trashumancia en el paisaje.



Figura 11. Posible trashumancia en los llanos venezolanos

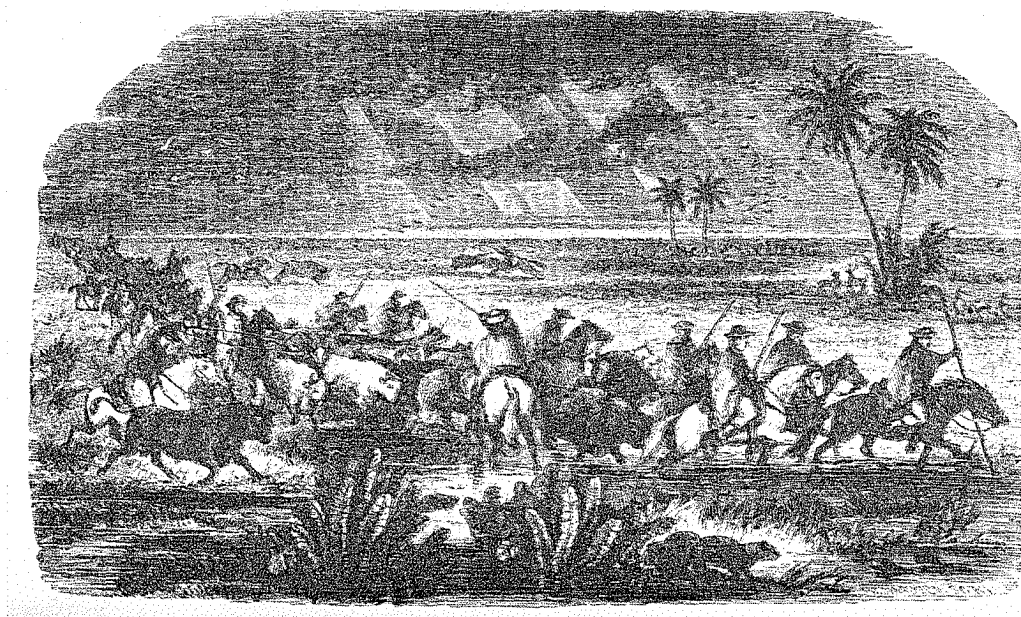


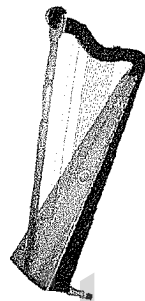
Figura 12. Posible trashumancia en los llanos venezolanos

En este vaivén periódico transcurría la vida del llanero, marcado por "...ese complejo de eventos anímicos y materiales que lo configuran" (p.222). En la obra que me ha servido de referencia, el poeta Arvelo analiza las diferentes estancias del poema de Lazo que sintetizan la trashumancia, en riqueza de imágenes poéticas que evocan con hondura mítica "...la indecible majestad de aquellos paisajes remotos, benignos, fértiles, fecundos, hacia donde se enrumban las vidas trashumantes" (Arvelo, 1965:226). La densidad mítica y ritual que trasunta el poema de Lazo se expresa en lo que el poeta Arvelo llama "...las tres lejuras vivificadoras del canto: rebaños que emigran, vaqueros ausentes, islas distantes". Lejuras que se estiran ritualmente en la copla y el canto de la música llanera: "*¡Cantando una tonada clamorosa/ y bajo el fiero sol de la sabana,/ al paso lento de la res morosa,/ con rumbo al Sur/ cruzó la caravana!*" (Lazo, en Arvelo, 342). Similar nostalgia y planitud ritual puede apreciarse en esta décima sabanera de franco retorno: "*Yo anduve Guárico adentro/ en rucio de sogá en l'anca/ fiero sol y brisa franca/ de cabrestero y de centro/ ando buscando el rencuentro/ con esos predios abuelos/ sin*

que produzca revuelo/ lo que amarles me provoca/ lo mismo con ansia loca/ que con un temblor de anhelo" (Díaz Moronta; 1999). En el pasaje *Brisas de Achaguas*, de Francisco Montoya, oímos: *El horizonte y el río/ son testigos amor mío/ del amor que me jurabas*. La lejura bajo cualquier forma como vivificadora del canto y la música. Y es que el llano mismo es lejura. El "llano adentro", "todo horizontes", es la mayor lejura. Oigamos de nuevo a Arvelo: *Están mis llanos de adentro/ más hondos que tus caminos*. Y a Julio César Sánchez Olivo desde sus hondas lejuras evocadoras del Cajón de Arauca "*a cien leguas de por medio...*". Pero la mejor y más completa referencia musical de este fenómeno puede oírse en "El Cunavichero" de Ángel E. Acevedo.

Como conclusión de este capítulo se postula, a modo de hipótesis para un futuro trabajo, que la trashumancia ha hecho el paisaje llanero a imagen de sí misma, y la música y la copla se gestaron en trashumancia. De allí un sentido posible para el verso de Arvelo "*¿Será el inmóvil el potro/ y lo fugaz la llanura?*" (1999: Cantas 11).

En el capítulo siguiente se expondrá lo que se va a concebir como las 'formas' musicales propias de este 'paisaje' (geología, geografía e historia), que han sido moldeadas y a su vez han contribuido a configurar lo que se conoce como el llano venezolano, asumido aquí como contexto primario de acción de una mito-ritualidad del joropo llanero.



Capítulo III. EL JOROPO LLANERO: DESCRIPCIONES ETNOGRÁFICAS

CAPITULO III

EL JOROPO LLANERO: DESCRIPCIONES ETNOGRÁFICAS

“...como si la música pudiera ser algo de lo que se hablara, ella, cuyo privilegio consiste en saber decir lo que no puede ser dicho de ninguna otra manera.”

(Claude Lévi-Strauss, 1968: 40)

¿De ninguna otra manera?

*“Lo que en mis tierras quería/ y en la ausencia se conduele, / es clamor
memoria adentro/ que con la música vuelve”*

(Ángel Eduardo Acevedo, 2007: 39)

III.1. Sobre mito y rito.

En este capítulo se profundizará en el conocimiento del joropo llanero como realidad mítica y ritual, sobre la base de autores que se han dedicado a estudiar temas relacionados con el mito y el rito.

En relación con el tema de mito y rito, el profesor López-Sanz (1992) ha fundamentado sus estudios siguiendo básicamente los trabajos de Nancy Munn y de Valerio Valeri, del Departamento de Antropología de la Universidad de Chicago, quienes postulan una relación compleja entre mito y rito. Retomándolos como dominios de vida y sociedad este autor sostiene que ambos aspectos de las culturas se complementan mutuamente: constituyen *una manera de actuar, existir y ser*, no son más que “*dos maneras* de ponerse uno en el mundo y *una sola manera* de pensar —y— actuar en el mundo”; en fin, una *praxis* concreta, una unidad, “el vivir en sí” (Cursivas mías). De allí que en tanto *complejo* pueda definirse analíticamente a este par como una mezcla de formas de pensar y actuar con y desde el mundo humano

tanto de pensamiento como de afecto, vendría a ser una suerte de maridaje vivir/actuar bajo posibles formas, sensibilidades refinadas, moldes únicos de los fenómenos humanos. Esta articulación será de verdad única, estética, a condición de ser raigal, es decir, forjada en tradición y recreación.

A modo de abordar el tema efectivamente en su nivel metodológico, será preciso delimitar aquí algunos elementos que conforman unidad en el juego del 'complejo mito/rito' dentro de un 'proceso ritual' particular, el del joropo llanero. Estos elementos, que serán analizados como 'formas expresivas', permitirían captar el complejo par mito/rito' en su propio contexto.

Se asume aquí el término y la noción de 'forma' como equivalente y vinculada a formato, molde, horma, regla, precepto o canon. Dicho de otro modo, las formas a partir de las cuales se realizan las infinitas variaciones y la creatividad de los músicos llaneros en el joropo. Al respecto, Acevedo (2007: 12) afirma que cuando los creadores musicales escriben no repiten sino el molde. (Traigo a colación la anécdota otras veces referida del músico a quien preguntaron si lo que tocaba era otro *son*, y respondió: No, es el mismo pero más "pajueliao"). Estas formas pueden abarcar desde la instrumentación, el modo de concebir, hacer los instrumentos, presentarlos y representarlos en sus múltiples detalles, su denominación, su modo de afinación, ejecución y otras formas o modos de expresión en cuanto que se extiende a la expresión verbal musical, al canto, a la gestualidad corporal musical que los acompaña, el baile y a todos los elementos involucrados en el contexto en donde se inscriben, conformando su propia realización dentro de la música con aquello que se llama baile o "*joropo*". Son formas y expresiones a su vez inconcebibles fuera de los procesos históricos que la gestaron, pero sin olvidar que "están más allá del sentido y la historia y sus eventos" (López-Sanz, 1996: 15).

Sentimientos y *formas* en conjunción constituyen lo que se propone entender como complejo mito-rito. Esto remite a una de las ideas fundamentales presentes en esta investigación, por cuanto que concibe la idea de la unidad mito-rito en el proceso ritual que se abraza en *forma* "atenta y vigilica de conductas humanas, desde las más autónomas y espontáneas, como el aplaudir y el gritar; desde las más convencionales,

como las vinculadas a la preservación de la persona y el grupo, hasta las más inesperadas” (p. 15-16).

Existe una locución en este espacio el término “reglamento” de uso común en los llanos con una acepción autónoma, muy diferente a la convenida en la educación oficial y mediática. En la música llanera tocar bien y “declarao” es realizarlo con “reglamento”. En este sentido, los instrumentos musicales se construyen siguiendo moldes y una “regla” que cuando “no niega tono”, es decir, cuando es muy precisa adquiere nombradía, es el caso de “la regla” que utilizaba Camilo Herrera al fabricar las bandolas en Barinas. El afamado bandolista Anselmo López reconoce que “la regla de Camilo no niega tono” (Anexo B11).

Por su parte, el canto y el baile tienen así mismo sus rigores, de los más exigentes está el acoplarse, el “cogerse” o que haya concordancia entre músicos que integran una agrupación (léase instrumentistas, cantador-es y bailadores).

Hay que resaltar en la cultura llanera, como en todas las culturas, es que hay cantos que se utilizan para acompañar las faenas y actividades, como son: el ordeño, el arreo, la molienda de caña, las vaquerías y todo lo que implica el trabajo propio del llano. Este tipo de canto se realiza a partir de su correspondiente “reglamento”. Al respecto, más que una normativa, se trata de una prescripción de índole simbólico. Se asume en principio que desde estas *formas* se despliega la práctica creadora del joropo llanero entendida en tanto complejo de representaciones, como es el caso de la *actuación-performance* de comportamientos y conductas.

III.2. La música, el canto-palabra, el baile y otros elementos en el contexto general del joropo llanero.

*Músico que toca y canta
su justa ventaja tiene:
toca cuando le da gana,
canta cuando le conviene.
(Folklore llanero)*

Metodio Bravo, gran bailador, que no toca ningún instrumento ni canta, se le escuchó en una oportunidad en el fundo el Mamón, de su propiedad, en La Estacada, estado Apure, agregar otra versión de esta copla: “*Músico que toca y canta/ su justa ventaja tiene: / los hombres le cogen rabia/ y las mujeres lo quieren*” (cfr., Anexos B8).

En el llano venezolano la creación y práctica musical son asumidas y vividas como algo natural e innato; tan natural como los instrumentos musicales, el paisaje y todo el contexto en el que la música está imbricada en tanto tradición, en tanto constitutiva de tradición. No son sus protagonistas, por lo tanto, conscientes de sus posibles significados o los valores que le subyacen, como tampoco de las conexiones que pudieran existir entre ellas confiriéndoles algún sentido.

La expresión popular utilizada para la expresión musical es simplemente *la música* o *un baile* y nada más. Cuando se dice “vamos a tocar una música”, “ya fueron a buscar la música” o “van a poné un baile”, se alude sencillamente a una sola, lo que una tradición particular reconoce como *música*. Bajo esta denominación no caben los cantos de trabajo ni los religiosos que quedan circunscritos a contextos específicos. Al llanero no le sale un canto de ordeño si no está ordeñando.

La música del llano es una expresión y una actividad tradición que está ligada completamente a la vida del habitante de los llanos: “La amada, o la querida, o la esposa, el caballo y la guitarra: he aquí los dioses del llanero” (Mendoza, 1947: 75). El llanero tiene música para todos los sentimientos y los eventos de la existencia, verbigracia: para acompañar la faena (los cantos de arreo y los de ordeño), conmemoraciones de eventos de marcada religiosidad (los velorios de santo, el velorio de cruz y los velorios de ángel) y para la fiesta —el joropo— que son acompañados por instrumentos musicales: el pasaje y el golpe en sus diversas tonalidades y temáticas como el Pajarillo, Gabán, Seis por derecho, Chipola, San Rafael, Zumba que zumba, Quirpa, es decir, los más conocidos. Se opta, entre todas estas variaciones y eventos de la música llanera por esta última que es interpretada en las fiestas o bailes con instrumentos y cantos.

Es conveniente volver aquí sobre el uso referido a algunos términos básicos

como “baile sabanero” y fiesta empleados indistintamente para designar la celebración o práctica del joropo. Tradicionalmente en el campo, los términos empleados para designar el evento como tal son los de baile y fiesta. La expresión “baile sabanero” se emplea para distinguir la fiesta campesina de la fiesta urbana, pero no es de uso corriente y su sentido va implícito al decir: “hay una fiesta en el fundo tal o cual” que es dado con el contexto. En lo que respecta a esta investigación, por razones metodológicas se empleará de manera indiferenciada los términos fiesta o baile para designar el evento, en tanto que “celebración” y “baile sabanero” como categorías analíticas. Conviene advertir que el término “baile” en contextos específicos será considerado como expresión dancística.

Otra distinción que conviene precisar es la que se hace entre celebración particular y colectiva. Se advierte que bajo esta distinción sólo se pretende diferenciar las fiestas que obedecen a una iniciativa particular (en casa de una familia en un pueblo, una finca o un hato), de aquellas que responden al calendario festivo de una colectividad (fiesta patronal, ferias populares y otras casi siempre vinculadas a motivos religiosos). Cuando nos referimos a las fiestas de iniciativa particular queremos señalar que éstas suelen tener un carácter colectivo debido a que la invitación viene a ser una convocatoria no personal, sino que, como lo hacían en la tradición, se “riega la voz” entre los fundos vecinos y caseríos y la gente acude casi en masa.

Para el análisis de los aspectos propuestos se ordenará en las siguientes categorías: 1) La música, que abarca los instrumentos y la expresión sonora. Los músicos llaneros suelen separar música de cantador cuando por ejemplo expresan: “llegó la música pero falta el cantador”. 2) El canto-palabra y quien o quienes lo realizan; uno o más cantadores, y las formas literarias referidas a la copla y el canto. 3) El baile, que comprende a los bailadores, las “figuras” o formas de expresar sus relaciones con los músicos, entre ellos mismos, con la música y con otros elementos del contexto; por último 4) otros elementos del contexto que incluye lo relativo a la organización del evento, comidas, bebidas, escenario, duración, conversaciones y demás comportamientos.

Algunos autores se reconocen como fundamentales en cuanto a los criterios

que se sigue para el análisis de la información y de las observaciones de campo generadas por este estudio. En primer lugar, el antropólogo Rafael López-Sanz cuyo enfoque sobre la conducta ritual ha orientado la aproximación teórica y metodológica al joropo llanero. Para los asuntos musicales se ha partido inicialmente de los estudios que el musicólogo Fernando Guerrero Briceño ha realizado sobre el arpa llanera (1999). Para los aspectos literarios y musicales, los trabajos dispersos en varias publicaciones del poeta Ángel E. Acevedo (1972, 2005, 2007*a-b*); finalmente las largas conversaciones y consultas puntuales que sobre el tema hemos realizado con este último autor como con los arpistas llaneros Juan Especier, en Apure, y Omar Moreno Gil, en Barinas.



Figura 13. El arpista Juan Especier



Figura 14. El arpista Omar Moreno Gil con el autor de este trabajo

III.2.1. *La música.*

Aunque el concepto de instrumento musical es algo que se da por entendido es necesario precisar que no será restringido al enfoque de una cierta organología tradicional que lo considera un simple medio, un *instrumento*, para realizar algo, en este caso producir la gama, la afinación y el volumen de los sonidos que el músico espera de él para lo cual el constructor debe tener conocimientos especializados. Aquí se quiere enfatizar un aspecto también observable en otros instrumentos y músicas, el de la relación músico-instrumento como cosa unitaria, al punto de considerar que el músico es su instrumento. Se trata de una prolongación corporal, afectiva que no puede soslayarse, pues es una realidad que se pone en evidencia tanto durante el proceso de ejecución de la música como fuera de él (cfr., por ejemplo López-Sanz, 1992:47-48).

Para referirse a los instrumentos de la música llanera es preciso comenzar por una forma básica, el formato instrumental de la música llanera que llegó a conocerse

como *conjunto llanero*, seguida de una caracterización organológica de los instrumentos musicales que lo definen. Para ello, además de la experiencia personal, se recurrirá particularmente al trabajo de Fernando Guerrero Briceño (1999) y las fuentes a la que él remite.

Los instrumentos musicales que el llanero reconoce como suyos para expresar su musicalidad son principalmente: el arpa, el cuatro, las maracas y, en algunas regiones, la bandola que puede ocupar el lugar del arpa. Hasta las primeras décadas del siglo XX la música llanera acusaba una mayor diversidad organológica, basta con mencionar en algunos estados el empleo del violín (ahora casi en desuso), la mandolina y la guitarra grande. En tiempos más remotos fue utilizada la marimbola, de cuyo uso he tenido noticias en los llanos de Apure, un instrumento cuya caja era fabricada con vejiga de animal y constaba de una sola cuerda que hacía el sonido del bajo.

A la agrupación músicos con instrumentos básico se le ha agregado modernamente el contrabajo y más recientemente el bajo eléctrico. Cuando una agrupación musical se profesionaliza suele distinguírsele usualmente por el nombre del arpista. Se dice, por ejemplo, “Omar Moreno y su conjunto”, o puede llamársele como: “un cantador acompañado por el conjunto de Omar Moreno”. Esta práctica, entre otras generadas por los requerimientos de la industria discográfica, presenta al arpa como el instrumento que rige el grupo y la música. Pero esto del conjunto como agrupación de cierta estabilidad y nombradía parece ser cosa reciente, nacida también con la industria discográfica a los efectos del profesionalismo que ella misma requería. Antes de esto se comparte la opinión de que había sobre todo arpistas y cantadores de renombre que se juntaban eventualmente en un joropo: cuatrista y maraquero era todo aquel que supiera tocar el instrumento y siempre han abundado en los llanos. Dice el arpista Miguel García que “el arpa es el imán” refiriéndose al *conjunto*. El musicólogo Guerrero Briceño pone de relevancia el papel del arpa cuando sostiene que “*en él el arpa aporta la melodía y sustento armónico rítmico, con los acordes que rodean a la frase, enfatizado por los bajos del instrumento...*” (op.cit., pp. 44-45).

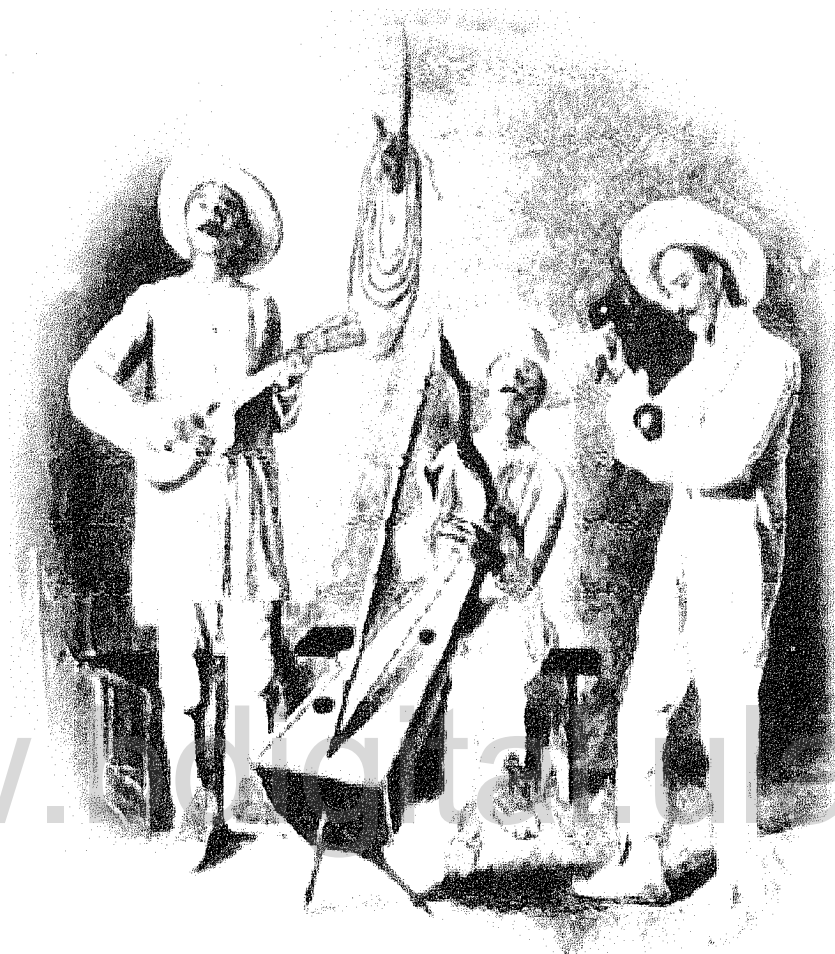


Figura 15. En el grabado de Eloy Palacios —fines del siglo XIX— se aprecia la conformación de la agrupación de música llanera

Por lo general, los músicos que integran este conjunto son varones. Los términos “arpista”, “guitarrero” o “cuatrero”, maraquero y “bandolero”, tan usuales para designarlos, dan cuenta de la masculinidad de esta tradición. También es usual referirse al ejecutante por el nombre del instrumento: “No ha llegado la guitarra o el cuatro”, o “Ya salió l’arpa, viene en camino”. Para referirse a la cualidad en la ejecución del arpa, suele decirse: “ese hombre es buena cuerda”, o “buena muñeca”, para el caso del cuatrista, o “buen capacho” para el maraquero. Curiosamente, los instrumentos son femeninos: El arpa, l’arpa o la camoruca, la guitarra (el cuatro), las maracas, la bandola. Si se admite la

identidad corporal músico-instrumento que se postuló al inicio, se advierte aquí la interesante reedición y situación del hombre primario, el andrógino, confirmada en expresiones como aquella de “ahora sí se cogieron los músicos”, con la que se pretende traducir la experiencia que viven los músicos cuando se han acoplado después de una o dos o más piezas, esto es compartido por bailadores y oyentes. Sin embargo, esto último se advierte también en el caso del instrumento rector: el arpa o “la camoruca”.

En relación con las posturas de los músicos se puede hacer notar que tanto el arpista como el cuatrista tocan sentados; por su parte, el maraquero lo hace de pie. Se hace de éste que es “oficio de condenao”, según reza la copla. Aunque en los casos del grabado de Eloy Palacios (ver supra) y el dibujo de César Prieto (en la siguiente página), el cuatrista toca de pie, al tiempo que canta, como también ocurría frecuentemente con el arpista. Es memorable el caso del coplero Florentino que “su diestra echa a volar” en el cuatro “cuando el indio pico de oro/ con su canto lo saluda” (Arvelo, 2004). El arpista toca por lo general sentado, aunque se han visto tocar de pie. Su modo de sentarse llega en ocasiones a la lasitud, como por ejemplo cuando cruza la pierna dejándola caer, en fuerte contraste con el vigor de la música y la energía y destreza de las manos que se mueven como arañas.

El arpa se ejecuta con notable serenidad. El músico de arpa y bandola, también el cuatrista, lucen ensimismados, la mirada perdida, ausente. Una actitud que trasluce aquella “ausencia sin distancia/ que en el cantar se me abisma” (Arvelo, óp.cit.). En este sentido instrumento y músico son lo mismo. Cabe recordar lo que escribe López-Sanz sobre el músico de la tradición jazz-blues, “como si cumpliera un axioma, propio de todo ritual por lo demás: yo soy él, el instrumento y el dios” (1996:42).



Figura 16. Esta fotografía del húngaro Zoltan Karpaty, data de los años 50. Debe haber sido tomada en zonas muy apartadas de los llanos de Venezuela, pues al detallarla se observa el uso de cuerdas de tripas de animales en el arpa así como los trastes de macanilla en el cuatro



Figura 17. Dibujo del venezolano César Prieto, de 1904 (Reproducido de Lameda, 1978)



Figura 18. Arpista barinés. Foto José Ignacio Vielma

III.2.1.1. *Sobre el arpa llanera venezolana: una descripción etnográfica.*

Compartiendo la definición de *Organología* como aquella “parte de la musicología que se aboca al estudio de los instrumentos musicales, desde su construcción hasta su funcionamiento” (Guerrero, 1999:70), lo que sigue es una caracterización organológica del arpa, la bandola, el cuatro y las maracas con algunas referencias al contexto histórico propios de estos instrumentos y necesarias incursiones en el campo propiamente musicológico.

Por lo que sostiene la profesora Isabel Aretz y por otras fuentes citadas por Guerrero, puede decirse que ya hacia 1722 el arpa había echado raíces en los llanos bajos del actual estado Apure en donde era difundida y enseñada por misioneros de distintas órdenes religiosas, especialmente los jesuitas.

El arpa llanera venezolana, como la latinoamericana, deriva de esa antigua tradición, acrisolada en España, de los instrumentos de cuerdas pulsadas, de sonidos relativamente cortos. El gusto por “el sonido relativamente corto de la cuerda pulsada” es esencial en la cultura latinoamericana. Tiene evidentes consecuencias en la música que “se expresa con lo que se conoce como *periodos o frases cortas*, melodías breves que ameritan de repetición y, además, rítmicamente complejas, pues la permanencia breve del sonido requiere de un relleno rítmico para producir volumen e intensidad” (Guerrero, 1999:30). Esta expresión es sensiblemente apreciable en el arpa y la bandola llaneras.

En un libro, que parece ser de los primeros publicados sobre la materia, la arpista mexicana María Cárdenas Montes nos da una descripción detallada del arpa venezolana, tal como la pudo “observar de cerca”, en los siguientes términos:

Es un instrumento muy estético, manufacturado en cedro. La columna, cuadrangular, mide aproximadamente 1.20 de longitud. La caja resonadora es piramidal, de 5 caras, midiendo unos 38 cms. en su parte más ancha. La consola presenta un contorno ondulado a manera de ornamentación, y tiene 2 órdenes de clavijas y una tercera hilera que es de botones que sirven para que se apoyen las cuerdas, a diferencia de otras arpas folklóricas de otros países, donde las cuerdas caen directamente, en forma vertical, desde la clavija hasta el ojillo, que aquí parece reforzado por un trocito de varilla metálica dispuesta horizontalmente. El arpa tiene 2 patas cilíndricas superpuestas, pero curiosamente la columna se prolonga hasta formar una 3ª pata que le da estabilidad al instrumento cuando no está en uso. La encordadura, con un total de 33 cuerdas, es mixta, de tripa en los bajos, y tiene también entorchados de nylon multicolor; las demás cuerdas son de nylon blanco y negro entreveradas. La tapa armónica presenta tres aberturas circulares. (1978: 245)

Sobre esta descripción deben precisarse algunos rasgos señalados por Guerrero, a fin de destacar algunas particularidades físicas del arpa llanera, que lógicamente forjan su armonía en la ejecución, los repertorios y las formas que derivan en efectos sonoros tendientes con el contexto musical y ritual. Compete destacar previamente los términos que se emplean en el llano para denominar las partes del instrumento, lenguaje de la poesía y el canto. Al final de esta sección se incorpora un cuadro donde se comparan las nomenclaturas utilizadas por estos tres músicos y autores consultados: Fernando Guerrero Briceño, María Cárdenas Montes y Juan Especier.

El arpista y fabricante de arpas Juan Especier, con quien hemos establecido cercana amistad cuando lo escuchamos tocando en una gallera en La Estacada, estado Apure, pudimos constatar que la fabrica a mano utilizando cuchillo, cepillo y lija y maderas de caracaro, cedro o caoba para la Culebra, y contraenchapado para la Tapa. Esto hace un peso muy ligero lo que facilita su traslado a pie, en bestia o en bongo como tradicionalmente se hacía y en consecuencia su difusión. Debido a que utiliza tradicionalmente la madera de camoruco, por analogía al arpa se le llama “la Camoruca”.

Para designar las partes del arpa, el maestro Especier emplea la siguiente nomenclatura: Cabezote u hombro para la parte que refuerza el final de la caja, por su figura lo denominan también Pico de Águila, la Culebra (por la forma ondulada que lo asemeja a este animal) o clavijero, la Clavija de hueso, el Bastón o Chapasón, el Tapón, el Cajón o caja, la Tapa, el Puente, las Bocas, los Vivos que cubren los filos de la Tapa con la Cuchilla, las 2 Patas y las 32 Cuerdas. Especier da gran importancia a lo que llama Cabezote, sin embargo no se señala en las descripciones anteriores. Es la pieza donde se ensamblan Chapasón y Culebra, a ésta última la organología académica la conoce como Cuello, Diapasón, Clavijero o Consola, dejando los términos de Varón, Bastón o Columna, para el primero. Otro término que no aparece en las nomenclaturas consultadas es el de los “Vivos”, que es un listón en ángulo recto que cubre el filo de la tapa con la cuchilla de la Caja.

En fin, que de una revisión comparativa de la técnica de fabricación del arpa

venezolana más popular y conocida, tanto nacional como internacionalmente, se puede presentar aquí el cuadro siguiente relativo a sus componentes y fabricación (cfr. seguidamente **Tabla 2**).

GUERRERO	CÁRDENAS	ESPECIER
Caja de resonancia	Caja resonadora	Cajón: cinco cuchillas y tapa
Cuello, Diapasón, Clavijero ó "S"	Consola	Culebra o clavijero
Base y Patas	Patas	Base y patas
Verón, Bastón o Columna	Columna	Chapasón o bastón
Oreja	Aberturas circulares	Bocas
Tapa de resonancia	Tapa armónica	Tapa
Cordalera o vena central		Puente y trastes
	Encordadura	Cuerdas
	Clavijas y botones	Clavijas de hueso
		Hombro, cabezote ó pico de águila
		Tapón
		Vivos

Interesa destacar con Guerrero Briceño un rasgo que toca a la sonoridad del instrumento, cual es que la curva del diapasón determina que la sonoridad del instrumento no sea muy grande en comparación, por ejemplo, con las arpas paraguayas, salvo excepciones. En este mismo orden cabe señalar, siguiendo al abogado y musicólogo citado, una importante característica organológica: "La apertura de los huecos hacia adelante confiere al arpa criolla, central o bien llanera, una sonoridad amplia, larga,..." (1999: 79). En el mismo párrafo, el autor apunta una similitud con las arpas españolas de la época de la Conquista cuyos huecos en las

tapas eran llamados “las orejas”, lo que despierta una curiosidad lingüística, por ser quizás lo contrapuesto al arpa llanera. En ésta, como se ha podido notar, a estos huecos se les llama “las bocas”.

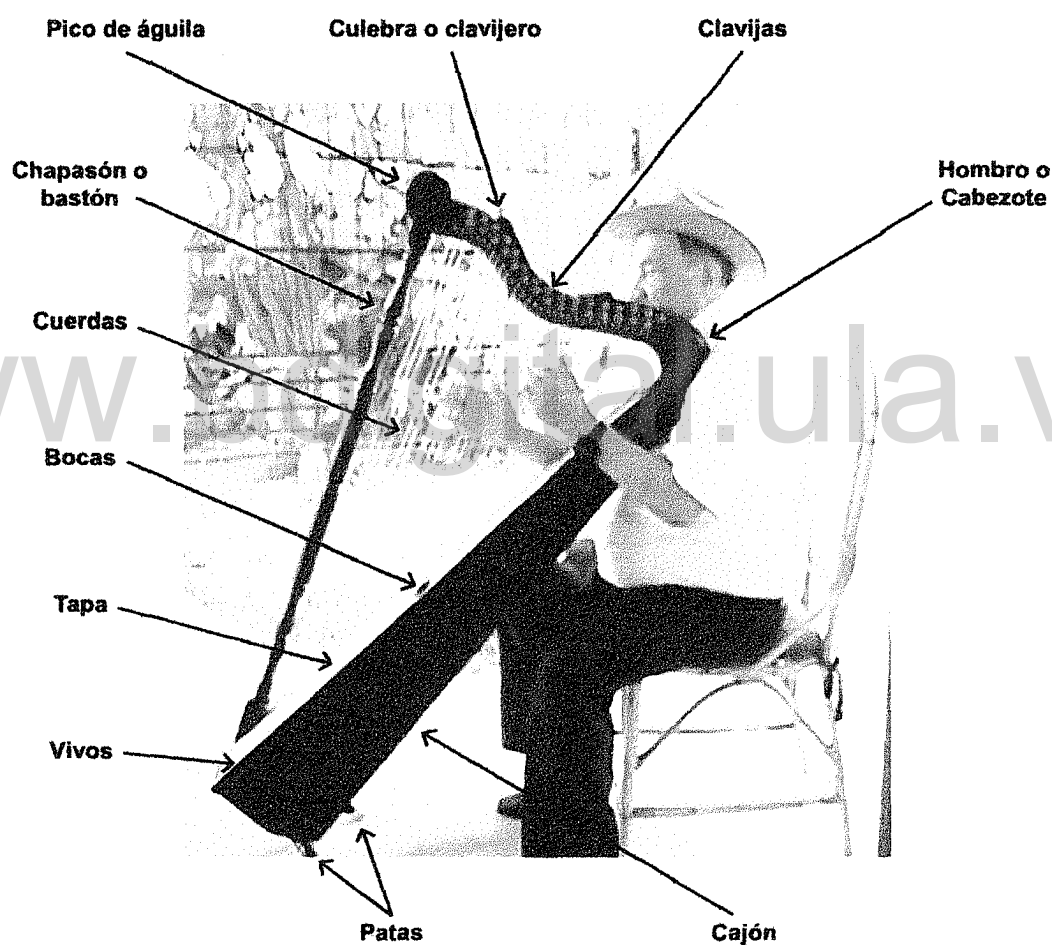


Figura 19. Partes del arpa, siguiendo la nomenclatura de los músicos llaneros. Maestro Omar Moreno Gil. (Foto: Manuel Román Díaz.)

Su afinación.

En términos de la teoría musical europea la afinación puede entenderse como el “Ajuste de un instrumento al tono que le corresponde” (Randel, 1984: 19). En el caso de un instrumento musical diatónico¹, como es el arpa llanera, Guerrero Briceño explica lo siguiente:

La gama diatónica o escala natural, presupone siete notas por octava, que se presentan en tres tríadas escalonadas de quinta en quinta (do-mi-sol, sol--- sol, si-re--- re, fa-la.). Estos sonidos colocados dentro del espacio de una octava por orden riguroso de altura, forman la sucesión do, re, mi, fa, sol, la, si, escala² diatónica que comprende cinco tonos y dos semitonos sin ninguna alteración³ accidental, el género continúa siendo diatónico mientras no se introduzcan en él semitonos cromáticos o enarmónicos⁴. (1999: 215, xciii). (Las citas a pie de página son nuestras).

Las tonalidades⁵ más frecuentes en la ejecución del arpa llanera, de acuerdo con este autor (p.94) y lo constatado en la investigación son: re mayor, *sol mayor*, *la mayor*,

1. Diatónico: Adjetivo aplicado a las escalas mayor menor, que emplean combinaciones particulares de tonos completos y semitonos (en contraposición a la escala cromática, que emplea sólo semitonos);...” (Randel, p. 145).

2. Escala: El material tonal subyacente en determinada música, arreglado en orden de tonos ascendentes. Puesto que el material tonal varía mucho en diferentes periodos, así como en diferentes culturas, existen numerosas escalas. La escala básica de la música artística europea es la *escala diatónica*, que consiste en cinco tonos completos (t) y dos semitonos (s) en el siguiente arreglo: t t s t t t s (p. ej. do re mi fa sol la si do’). A esta escala se le llama generalmente *escala mayor* [...] en contraposición a la escala menor pura, en la cual el arreglo de intervalos es t s t t s t t (p.ej. do re mi-b fa sol la-b si-b do’).” (Randel, p. 166), (cfr. III. 2.1.1).

3. Alteración: Alzar o bajar una nota por medio de un sostenido o un bemol, a lo que se llama también alteración cromática (Randel, p. 23).

4. Semitonos cromáticos o enarmónicos: Según el Diccionario de la música (Randel), se entiende por semitono “La mitad del tono completo, el intervalo más pequeño en la música tradicional occidental (p. 450), y por intervalo la distancia (en términos de tonalidad) entre dos tonos (p.238). El adjetivo cromático se aplica a la escala que incluye las 12 tonalidades (y por ello los 12 semitonos) que contiene una octava (en contraposición a la escala diatónica) (p.128).

5. Tonalidad: Sistema de organizar el diapasón, por medio del cual un solo diapasón (o tono), llamado tónica [...] se convierte en central. El término se aplica con mayor frecuencia al sistema particular de tonalidad que prevaleció en la música occidental culta desde fines del siglo XVII hasta comienzos del siglo XX, llamada a veces *tonalidad mayor-menor* o *tónica-dominante* (Randel, p.497).

*fa mayor y do mayor, con sus menores relativas*¹. Esto implica afinar una o dos cuerdas por cada octava para adaptarla a la tonalidad que se quiera. El arpa se ejecuta con ambas manos, pulsando las cuerdas con las uñas que tradicionalmente el músico deja crecer para este fin. El músico con predominio de la mano derecha, la utiliza para las cuerdas agudas; la izquierda para las más graves o bordones. La encordadura va desde las cuerdas más cortas, agudas, hasta las más largas o graves.

Importa señalar ahora que el tono mayor pareciera ser el que predominaba en el arpa llanera, sobre todo en la fiesta. Se puede conjeturar esto a partir de algunas evidencias. La primera, el instrumento se afina inicialmente en el tono de Re mayor. La afinación por *La* natural—explica Juan Especier—, da el tono de Re mayor, por eso se empieza el baile en mayor y luego se trasporta a menor; como consecuencia, la segunda evidencia, casi todas las especies del género “golpe” tienen su correlato en tono menor; por ejemplo: el de un Seis por derecho es el pájaro o pajarillo, el del Gabán es la Paloma o gabán viejo. Resulta curioso que los de tono mayor se mencionan como más viejos. Ésta podría explicar que, como señalan algunos, antes no había pasaje, sino golpe recio y contrapunteo; el pasaje es usualmente en tono menor.

En cuanto a la afinación, se describe con Guerrero cómo se disponen las cuerdas en el arpa llanera:

a) Aproximadamente 8 cuerdas de *nylon*, de guitarra, llamadas primas, agudos o tiples; b) Unas cinco segundas de *nylon*, de guitarra, llamadas tenores; c) Unas cinco terceras llamadas tenorettes, también en *nylon* y, d) El resto, actualmente en una degradación de diferentes grosores de *nylon de pescar*, hasta la cuerda N° 34 ó 36, llamados *bordones*. Es de notarse que el *nylon* ha sido de utilidad inmensa para el instrumento.”(...) “Las cuerdas suelen tener de utilidad para el instrumento.” (...) “Las cuerdas suelen tener

1. Relativo mayor/menor: Según el Diccionario Brenet de la Música (en Guerrero, p.214) el término relativo “Se aplica a los dos modos, mayor y menor, del sistema diatónico moderno cuando, estando escritos sobre la misma armadura tonal, se encuentran en estrecha relación entre sí. La gama del modo menor tiene por tónica el sexto grado del modo mayor. La tónica del relativo menor se encuentra a la tercera inferior del modo mayor. Ej.: *do mayor* tiene por relativo menor a *la menor*, *re mayor* a *si menor*”.

color negro, y a partir de la mitad del instrumento son de color blanco” (...) “en el arpa criolla venezolana, a diferencia de la clásica, no se [utilizan] marcas fijas que determinen la nota a la cual corresponde la cuerda. Ello crea una evidente dificultad al momento de intercambiar el instrumento o de afinarlo, a lo cual se agregan los problemas que se presentan para la enseñanza” (1999:74-75)

El citado arpista llanero Juan Especier utiliza una clasificación similar: “Los *tiples* o agudas son 8; pa’ que el arpa quede suave se le agregan 2 más. Le siguen 5 *segundas* y 4 *terceras*. De aquí pa’lante los *tenoretas*, y por último 5 *bordones*”. En Daniel Mendoza (1947:95), puede leerse la siguiente repartición, refiriéndose a un arpa observada en el estado Guárico hacia la mitad del siglo XX: “*seis bordones* para los acordes bajos, que son de torcida piel de venado tierno; seis *primas* de nervio de becerro; y las *cantoras*, que son veinte, de tripas de toro” (cursivas en original).

Es de marcado interés destacar nuevamente con Guerrero Briceño, el “carácter ‘grave’” del instrumento, que viene dado por la ubicación del “*la* central, de 440 vibraciones por segundo” entre las cuerdas 14 y 17, lo que le da un “rango de ejecución MELÓDICA, de apenas dos octavas y algo más”. De aquí que el resto de las cuerdas, veinte, “funcionan como bajos”. En cuanto al carácter grave del instrumento y los posibles elementos que lo determinan, es preciso recordar aquí al arpista Omar Moreno cuando comenta que el arpa en la tradición se encordaba con cuerdas de tripas de animales que no resistía la tensión de una afinación a 440 vps.; y por esta razón quedó el oído habituado a un rango más bajo que el convencional de la música occidental. Además —agrega Moreno—, el arpa más grave suena más fuerte (cfr., Anexos B7). A esto debe agregarse lo que señala el bandolista Anselmo López cuando afirma que la bandola se afina más bajo porque la cuerda menos tensa cansa menos y no hay que olvidar que se toca para el baile (cfr., Anexos B11).

Su “trasporte”.

La estructura diatónica del instrumento limita el repertorio del arpista que sólo puede ejecutar piezas en *tono mayor* con su relativo menor cuando éste está afinado

en mayor y piezas solo en *tono menor* con su relativo mayor cuando está afinado en *tono menor*. A la técnica tradicional que permite pasar el arpa de una tonalidad mayor a una menor o viceversa, se le conoce entre los músicos llaneros como “*trasporte*”. El abogado y musicólogo Fernando Guerrero Briceño la define como la “*técnica que consiste en alterar la afinación de una octava del instrumento, permitiendo la modulación en ese sector y manteniendo el resto de la encordadura en otro tono*” (1999:98). El arpista llanero Carlos Tapia explica el procedimiento de esta técnica mientras manipula la llave con la mano derecha y va registrando con la izquierda para transportar el arpa de Si menor a Re mayor: “bajé el Si bemol a La natural; moví cuatro cuerdas para pasar al relativo mayor. Si es lo contrario se suben las cuatro cuerdas, una cada octava, para pasar de mayor a menor” (cfr., Anexos A6).

Es interesante observar lo que pasa durante el “*trasporte*” del arpa en la celebración. Hay un descanso, termina una sudoración; los participantes también, a su modo, hacen su “*trasporte*”. Lo que “*transporta*” parece que es no sólo el arpa, sino el contexto: hay un reacomodo de todos los elementos participantes en la celebración. Este es un aspecto de gran significación para el punto de vista en que se ubica este estudio.

Su “registro”.

Otro aspecto importante a considerar es lo que en el lenguaje de los músicos llaneros se conoce como “*registro*”, con un significado no exactamente igual al que se tiene en musicología. En un sentido próximo a lo que aquí se propone, El Diccionario Harvard de Música define el registro “Más limitadamente, y en especial con referencia a la música serial, [como] el alcance determinado de tonos dentro de los cuales cierta clase de tonalidad está representada en determinado momento” (Randel, 1984:411).

En su acepción semántica, *registrar* significa *examinar, reconocer con detenimiento y cuidado* (Diccionario Espasa de la lengua española, 2001). En el ámbito del arpa llanera, el registro parece satisfacer, además de una exigencia técnica rigurosa, un cometido estético. Registrar un tono es tratar de encontrar la manera que

le dé al músico la redondez del tono de la manera que mejor le suene, que sienta que tiene el tono en sus acordes para, desde allí, buscar el rumbo que haya que buscar, a saber: por “Guacharaca”, por “Pajarillo”, por nombrar algunos. Registrar en el sentido de escudriñar, pero escudriñar con sentido, con armonía, fiel al tono; registrarlo desde arriba hacia abajo y viceversa; darse la mano con el tono, reconocerlo. Equivale a lo que en música se llama registro escalístico.

Respecto del registro en el arpa llanera, es muy preciso lo que afirma el arpista Pedro Sanabria en una entrevista que le hace Guerrero Briceño (óp.cit., pp.112-121): “Antes de comenzar un joropo o una fiesta, luego de la rutina de la afinación, el arpista registraba el instrumento, lo que a su vez cumplía con dos funciones: la primera verificar ciertamente la afinación y la segunda, advertir a los bailadores para que se apersonaran para la primera “REVUELTA”. Entonces es que se iniciaba el baile.”Conviene agregar que el registro cumple también la función de ayudar al cantador a familiarizarse con el tono y verificar si la tesitura de su voz responde a las exigencias tonales de una determinada obra musical.

Cabe resaltar que en la fiesta llanera el *registro* del arpista es motivador del baile. Un buen registro —comentaba un oyente en Mantecal-Apure—, lo “pone incómodo a uno”(AnexosB5). El registro, como también la afinación, prepara los ánimos, dispone a los bailadores; muy sutilmente, son detonantes del baile. Siendo este un ámbito de reflexión que escapa a lo organológico, habrá de retomarlo más adelante en el nivel analítico del “complejo mito/rito”.

III.2.1.2. *La bandola en los llanos venezolanos.*

Por vía de tradición oral y por los escasos testimonios escritos sobre el tema, se puede asegurar que este instrumento musical existía en la región de los llanos venezolanos desde comienzos del siglo XIX; al menos así se desprende del testimonio de Ramón Páez por citar sólo uno. Este autor la describe diciendo que “no tiene ningún parecido con la que usan comúnmente los negros de los Estados Unidos. De hecho es una guitarra de grandes dimensiones en algo parecida al antiguo

laúd”(1973:117, [1862]). Su familiaridad con los negros queda testimoniada en el aviso publicado en Gaceta de Caracas en 1815, donde “Se busca un negro llamado Román, de buena cara, muy retinto y muy fornido, buen destilador de aguardiente. Sabe hacer azúcar y papelones y es aficionado a tocar el tres y la bandola. Se ofrecen 100 pesos de gratificación a quien lo aprendiera”. Pero su antigüedad se infiere del arraigo, la fuerza y la difusión que tenía en toda esta región en las primeras décadas del pasado siglo, particularmente en los llanos occidentales.

El criterio del Profesor Ramón y Rivera viene en refuerzo de esto cuando afirma que “En Barinas y Portuguesa y en parte de Apure por los lados de Palmarito, no se usa el arpa, sino la bandola como instrumento contrapuntual.” (1969: 175). Debió ser así al menos hasta finalizada la década del treinta, cuando fue temporalmente silenciada por la llegada del arpa en manos del arpista guariqueño José Cupertino Ríos Viñas, a quien la leyenda reconoce como Cupertino Ríos, y de otros menos nombrados (Díaz, 2005). Por eso, cuando en Barinas se ha preguntado a los tocadores de bandola por los orígenes o la procedencia del instrumento, la respuesta ha sido casi siempre la misma: “La bandola ha estado allí desde siempre, desde que yo me conozco”. Esto afirman quienes vivieron y tocaron en la época en que “los bandolistas se estorbaban”. Después de aquel predominio de arpas que se inició con Cupertino y se sembró de manos de un Jesús Pérez, como también del “tuerto” Juan Herrera, ambos también guariqueños. Con ellos comienzan a ganar espacios a partir de los años cincuenta, apoyados por la radiodifusión barinesa (Díaz, op.cit.).

Lo que sigue es sobre todo historia de arpas en manos de arpistas de gran renombre, catapultados por la industria discográfica para todo el país y sobre todo para los estados llaneros. Por último, en la década del sesenta, en medio de circunstancias cuyo recuento rebasaría los propósitos de estas líneas, resurge la bandola en manos del nutreño Anselmo López.

Para los músicos campesinos la música es parte de la naturaleza, algo tan natural como el hombre mismo o los materiales que utilizan para hacer los instrumentos.

Siguiendo la clasificación de Sach y Hornbostel (Pérez, y Gili, 2013), la bandola es instrumento musical perteneciente a la familia de los cordófonos laúdes. Tiene cuatro órdenes simples de cuerdas y varios tipos de afinación, la más usual es: mi, la, re, la, de agudo a graves. Ésta ha sido instrumento principal del conjunto llanero, particularmente en los llanos de Barinas. De allí que se disienta de la opinión de Guerrero Briceño (p. 174) cuando sostiene que la bandola interpreta “*en defecto*, o a falta de un arpa”. Mucho menos se comparte su percepción cuando al referirse a la interpretación del Seis por Derecho en la bandola, afirma que “es una imitación del arpa en EL SEIS, con mucho mérito por cierto, pero *una imitación*” (Cursivas en el original). Basta con agregar, para no rebasar los límites pautados, que la bandola es un instrumento de un carácter, una sonoridad y una ejecución tan diferente al arpa, que cualquier pieza que en ella se ejecute cobra su propio estilo, como sucedió también con el violín que en el Guárico se disputó de quien a quien con el arpa el prendimiento de una fiesta.

Algo sobre la ejecución de la bandola.

Lo que el bandolista Anselmo López llama tocar “*declarao*” como requisito para una buena ejecución de la bandola, puede entenderse así: Lo primero, una bandola que reconozca el *tempo*¹ de la tradición, sin las carreras propias del mundo del espectáculo. Advierte Anselmo López que “...esos apuros no tienen nada que vé” (cfr., Anexos B11). Es importante una bandola que tenga buena afinación, buena “regla” y que se toque con pajuela de cacho de ganado. Mejor si es “cacho blanco de novillo macho capao”, porque es más suave. Para contribuir a esta suavidad en la ejecución, se recomienda una afinación en un tono más bajo que la afinación convencional. Así cansa menos. No hay que olvidar que se afina para el baile. Pero es de advertir que no se trata de una afinación en Sol, sino por debajo del La natural como patrón de afinación; una vez afinada en lo que equivaldría a la tonalidad de Sol, el cuatro

1. Tempo: A tempo, a la velocidad correcta, es decir, siguiendo un aumento o disminución momentánea de la velocidad (Randel, p. 489).

se ajusta a la afinación de la bandola y ambos instrumentos ejecutan aplicando las pisadas que corresponden a las distintas tonalidades. Hay que convenir que no hay término exacto en la música occidental para explicar esta afinación más baja de los instrumentos.

El estilo tradicional de tocar la Bandola —reconoce Ramón López, el hijo de Anselmo—, es el “punteo” de arriba hacia abajo y la estructura melódica lineal que él define como que “una pieza va y viene”. Estos aspectos se confirman y complementan con lo que enfatiza Anselmo en relación a la digitación y la armonía: “La bandola no lleva disonancias ni se toca guitarreo”. La bandola —afirma Especier, refiriéndose a su carácter—, “es alegre”, y “tiene un temperamento bien avispaíto”. Y después, para enfatizar sobre la fuerza de la bandola, afirma que hay momentos en que “la bandola se lo lleva a uno” (cfr., Anexos B2).

En cuanto a la estructura armónica, es de admirable sencillez. El citado bandolista Ramón López, la resume en un “ir y venir”, “subir y bajar” con regularidad. Dentro de esa estructura circular hay infinidad de variaciones (combinaciones) melódicas. Es una circularidad similar a las entradas y salidas de aguas. Puede verse allí una circularidad ritual a tono con ecología. La fuerza de la naturaleza está presente y la música es naturaleza en el llano. Fuerzas de la canícula del verano y de las aguas del invierno y fuerzas del habitante de los llanos para entenderse con la una y con la otra, integradas en una visión del mundo: “con-dicción o con-dación humana” (Briceño Guerrero, 2007:17).

A fin de marcar diferencias entre los estilos tradicional y moderno de ejecutar la bandola se enfocan aquí algunos aspectos: El *tempo* o movimiento de la pieza musical, la digitación¹, la duración y la posición y actitud del músico. Las diferencias de *tempo*, movimiento o velocidad en la ejecución de la pieza, es un aspecto importante que marca las diferencias de estilo. En la bandola sabanera la velocidad en que se ejecuta el Gabán equivale a un Moderato (= 108), en contraste con la bandola moderna (Allegro= 140) y en un punto intermedio la bandola estilo Anselmo López (Moderato= 120).

1. Digitación: Uso metódico de los dedos, al tocar instrumento musicales (Randel, p.146).



Figura 20. El autor ejecutando la bandola en un baile sabanero en La Estacada; Cristina Padrón con las maracas y un hijo de Juan Especier al cuatro



Figura 21. Modo de agarrar la “pajuela” al ejecutar la bandola (Arch, del Autor: Foto de Raúl Paredes, Barinas, 1978)

1. La *digitación* de los ejecutantes comparte un rasgo común que es un patrón en la ejecución de la bandola: la pajuela o *plectro* para pulsar la cuerda. Pero en la bandola sabanera la digitación es lineal, se golpea una a una, en tanto que en los otros dos estilos es más simultáneo, produciendo un efecto más complejo de polifonía, y con frecuencia exageradamente rasgueada.
2. La *duración* de la pieza, tanto en el caso de la bandola al estilo de Anselmo como en la más actual, sigue el patrón discográfico de aproximadamente tres minutos; mientras que en la sabanera es de duración más larga, es decir que sigue el patrón de la tradición en donde la duración se acuerda por una saturación de los bailadores y los músicos en la fiesta.
3. En cuanto a la posición y actitud del músico se pudo observar que los jóvenes tocan de pie y como si no estuvieran concentrados en la música, poniendo énfasis en los efectos que impresionen al público, en tanto que en los ejecutantes de bandola sabanera y en la de estilo Anselmo hay mayor concentración y serenidad, en el caso de la bandola sabanera se da una notable actitud de ensimismamiento. Además de que ambos tocan sentados, que es característico de la tradición, lo que denota una disposición a permanecer por tiempo indefinido. En una u otra posición del cuerpo llanero-venezolano no hay prisa.

III.2.1.3. *El cuatro.*

Es un instrumento de la familia de las cuerdas o *cordófonos rasgueados*. Se fabrica tradicionalmente con madera de cedro amargo. Su caja de resonancia es mucho más pequeña que la de una guitarra y está encordada con cuatro cuerdas de nylon que pulsadas de arriba hacia abajo dan las notas de La-Re-Fa#-Si. Como guitarra “pequeña y rústica” la describe Mendoza (1947) y Ramón Páez (1973:117) dejó asentado que era “...casi tan grande como la mano que la rasgueaba”. Es conocido tradicionalmente como guitarra o guitarrita y su papel como apoyo del arpa es fundamental. Es esencialmente instrumento rítmico acompañante.

En tanto se presta para acompañarse solo el cantador, el cuatro es quizá el más

intimista y lírico entre los instrumentos musicales del llano. Los siguientes versos de Arvelo (1999) trasuntan el poder inspirador del cuatro: “Qué tendrá el cedro del cuatro/ tan seco y echando flor”. Y también los del cantador apureño Jorge Guerrero cuando canta: “Guitarrita sonadora/ amiga fiel de mi canto/ (...) tócame una melodía/ que me llegue hasta su cuarto”. Es quizá por ello también el más trashumante. Trashumante de leguas de distancia en los itinerarios del sentimiento y de la sabana. Un cuatro cabe en una capotera. Arvelo, agrega con estos versos: “Con la angustia de baquiana/ el cuatro cogió camino”. Y más aún, con esta otra copla de inefable armadura telúrica y de “verso largo y hondo”: “Tu cuatro, Llano, modula/ cantares de Andalucía/ y por eso siempre tienes/ para tu dolor sonrisas”.



Figura 22. El Cuatro llanero (Foto Vielma, Rincón Hondo, diciembre de 2013)

III. 2.1.4. *Las maracas.*

Las maracas, como todos los instrumentos musicales que aprovechamos para resaltar algunos aspectos del baile, representan un aspecto más del complejo mito/rito

de la música llanera. Son una condición *sine qua non* de ésta, para que se realice en cuanto tal. Sin las maracas no hay celebración ni música llanera completa. En la distancia son el instrumento que anuncia la música: “Adentro suena el capacho, /afuera bate la lluvia”, reza en una canción. Las maracas son estremecedoras al mismo tiempo que conservadoras del ritmo —del tiempo— toda la representación de la música, aunque con la relevante particularidad de que van a contratiempo con los otros instrumentos. Esto hace decir que se tocan atravesadas y resultan por lo tanto de difícil ejecución para quien se guía por los acentos de compás de los otros instrumentos. Son cauce y tormenta: “Adentro suena el capacho, /afuera bate la lluvia” (Arvelo, 1999).

En términos organológicos, la maraca es un instrumento musical de la llamada familia de los idiófonos, *idiófono de sacudimiento*, porque la percusión viene de dentro de ellos mismos. Tradicionalmente fabricadas con un tipo de calabaza del árbol de Taparo, abundante en los llanos. Hay una variedad de taparo cuyo fruto tiene el tamaño utilizado para las maracas. La sonoridad viene dada por los granos de capacho colocados en su interior, tomados del capullo de la flor del capacho y atravesadas por un palo que les sirve de sostén; a éstas; las más tradicionales, en la actualidad se las distingue como “de palo atravezao”. El calabazo es cerrado, pero eran muy comunes las taparitas profusamente agujereadas. La grabación en estudios profesionales ha incidido notablemente en la manera de ejecutar las maracas y también en los elementos utilizados para su fabricación. Se habla en este caso de las llamadas “maracas para grabar”, que son mucho más pequeñas. Se pasó así de las maracas de 12 cm. de diámetro, aproximadamente, a las de 9 cm. hasta 5 cm. Se fabrican ahora de un calabazo más pequeño y a veces hasta de materiales sintéticos, en lugar de capachos llevan granos de plomo, lo que proporciona un sonido más compacto, seco y menos fuerte, que no “tape” a los demás instrumentos en un ambiente reducido y cerrado como lo es el estudio de grabación. Las maracas tienen igualmente su afinación, una grave, más grande, y otra aguda más pequeña.

En cuanto a su ejecución, de haber tenido una extraordinaria cantidad de figuras se ha pasado a ejecutar algunos golpes comunes que en la mayoría de los

casos no pasan de dos o tres golpes básicos, salvo en aquellos momentos en que se trata de exhibir el virtuosismo del maraquero en salas de espectáculos.

Al igual que los otros instrumentos, no se limita a acompañar. Las maracas, además de dar la impresión de llevar un ritmo independiente, sostienen con el arpista una relación de diálogo de emociones y sentimientos. El arpista Juan Especier, del pueblo de La Estacada, estado Apure, confirma este aserto cuando nos dice que un buen maraquero es aquel “bien encarrilao, que vaya con su quebranto y su repique, que no bote el ritmo”. Prosigue diciendo que “el quebranto de la maraca tiene que ver con el repique del arpa, un repique en el mismo ritmo. La maraca tiene su quebranto y tiene su repique a según la caída de la canción. Es alegre un repique de capacho, Y el cuatro igual, pero sin mucho repique” (Anexos B2).

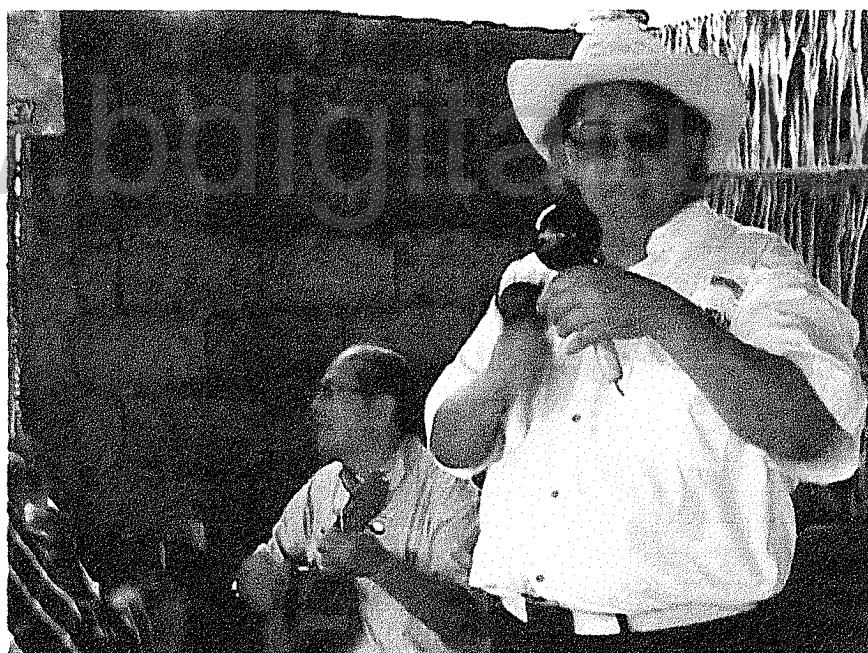


Figura 23. Maraquero en las Fiestas de Elorza, Marzo de 2011

III.2.2. El ‘canto-palabra’.

*A mí mismo me da miedo/ cuando levanto el taño, / porque me jallo faculto/ y
dueño de mi albedrío.*

Tal como quedó asentado en la introducción de este trabajo, lo que aquí se enfatiza como expresión de la música llanera es la palabra, a saber, la palabra en el canto que es la copla, la copla que es la tradición errante que en cuarteta y en décima octosilábica se aquerenció en el llano.

Cabe citar de nuevo al profesor Briceño para recordarnos que “El lenguaje es el lugar de lo humano, en él vivimos, nos movemos y somos” (2002: 9). Y al profesor López-Sanz (cfr., I.3.1) cuando considera a la palabra como parte imprescindible de la conducta ritual. En este sentido el canto-palabra es considerado el espacio semiótico privilegiado de esta investigación (cfr., I.3.2).

Decir música en el llano es decir canto. La música parece haber sido hecha con el canto. Desde la leyenda, el cantar aparece como destino de la vida del hombre; más cuando se asume como oficio, como condición de la errancia: “Si mi destino es cantar” (Florentino) y “Salí para sé un errante/ para sé un chupa la flor”, entona el antiguo cantador maporaleño (Domingo Rivas: El Bucaral). La palabra y el canto como expresión más alta de anhelo de vida; la flor y el canto -In xóchitl In cuicatl-, que decían los antiguos mexicanos. El cantor Ayocuan, poeta de Tecamachalco, se preguntaba y respondía: “¿Nada quedará en mi nombre?/ ¿Nada de mi fama aquí en la tierra?/ ¡Al menos flores, al menos cantos!” (En León-Portilla, 1983:129-30).



Figura 24. Domingo “El perico” Rivas, cantor maporaleño. Foto Arch. Manuel Díaz, 1978

Así lo sintieron quienes entre nosotros, han percibido en la canta una puerta de entrada hacia la vida y la cultura llanera. Uno de los mayores, el profesor Miguel Acosta Saignes, en sus *Estudios etnológicos sobre Venezuela* (1990: 219) en un ensayo que dedica a la copla afirma que: “Una copla es un camino, una senda más en el Llano, una ruta hacia la sabana”, a lo que podría agregarse lo de Gallegos en su famoso libro *Cantaclaro*: “Y caminos hay en el llano”, que bien complementa el título otro capítulo de ese mismo libro: “Uno solo y mil caminos distintos”. Es como si todas las coplas, todos los cantares, llevaran al mismo sitio. En la copla está el paisaje (cfr., cap. II). Copla y paisaje han venido haciéndose en trashumancia, en errancia. Puede decirse entonces que poner el acento en la copla es poner el acento en la música y en el llano todo, íntegro.

Para todo lo que le acontece en la vida en el llano —escribe textualmente Orlando Araujo en memorable prólogo al *Cancionero popular venezolano* de José Eustaquio Machado (1985) —, el llanero tiene una copla que equivale a un refrán, se resuelve en moraleja, latiguea en sátira, pica en tábano, muerde en epigrama, llora por dentro, ríe por fuera y desenvaina la palabra para que no se lo coma la soledad. La copla y el caballo son dos compañeros de trabajo. Jinete, caballo y canto son la trinidad del hombre libre que defiende su independencia hasta más allá de su muerte: *Quisiera pero no puedo/ hacer mi casa en el aire/ para el día en que me muera/ no darle quehacer a nadie.*

Si ánima/ánimo lo tiene afinado, el llanero canta hasta cuando habla; y esto en virtud de esa unidad mínima *cantáble* que es el octosílabo, que se hace copla y décima; con rima de preferencia consonante, pero con amplia licencia para la asonancia. Por esta vía, —señala el poeta Ángel Eduardo Acevedo (2005) — hemos devenido “pueblo coplero, y como tal fluimos hacia el corrío y el contrapunteo”. Son éstas, de acuerdo con Ángel Eduardo el poeta-hermano:

...las formas expresivas que galopan al severo ritmo de los pulsos arpistas o bandoleros, cuatristas y maraqueros que hacen mejor concierto con los redondeos cíclicos de nuestras faenas ganaderas o agricultoras, en que se comulgan con la

cosecha o con la trashumancia vaquera, las parrandas de acuerdo al santoral de más ascendencia campesina, con el baile que implica todos los registros de amor entre los jalones que van de guayabo negro a connubio, de misterios dolorosos a gozosos, en ala de su más puntual vehículo literario, para que todo encuentre acabamiento en las orgías ebrias, corporales y anímicas, y tal vez en la muerte” (p. xiii)

La temática del canto llanero es con predominio de lo amoroso, la nostalgia o guayabo sabanero. Se dice sabanero porque pertenece tanto a la desgarradura del amor lejano o ausente como a la propia tierra de donde es entrañable. Puede traerse a la temática de la copla llanera la sistematización que Acevedo emplea en la poesía de Arvelo (óp.cit., p. xviii): cantar y copla “doliente de amor de mujer y de llanura en tres grados: a) Prevalencia de mujer b) Prevalencia de llanura c) De guayabo y de lejura”; sin perder de vista que son “tres vigorosos sentimientos simultáneos”, evidenciables, por ejemplo, en un Cunavichero, en una Guayaba, en una Catira o en un Pajarillo. Los ejemplos son tantos como coplas: “Tú lo sabes María Luisa.../ tu nombre voy recordando”.

En un parrando en el fundo El Teresero en Barinas se oyó decir al coplero Gilbert Rivero que “las coplas hay que decirlas como a uno se las dicen” (cfr., Anexos A6). Ceñirse a las letras equivale a estirar “el tono fiel”. Hay que convenir en una temática en los términos expresados anteriormente, como también en unas formas métricas y en un lenguaje que, pudiera decirse, es el lenguaje de los temas y de las formas. El lenguaje que nombra el paisaje, la naturaleza toda, la faena completa en todos los momentos del día y en los distintos oficios, en una palabra la vida total del hombre de los llanos, al nombrarla o declararla, la hace.

Por esto quizá una de las mayores exigencias del canto llanero sea la claridad en el fraseo o dicción, que en términos llaneros equivale a “declarar” bien. El cantador llanero “canta claro”, “declara”, es así tanto en el canto como en la ejecución de los instrumentos. En esto de decir con claridad lo que canta hay toda una intención, pues el canto llanero está entre canto y parlamento, con

lo que se refuerza la idea de que lo que interesa es que se oiga lo que se dice, lo que se “declara”. Cabe aquí también el modo recio de cantar como una expresión de voluntad y deseo ferviente de que quede claro lo que se dijo y que se entienda con contundencia, como algo de lo que se está profundamente convencido, en lo que se tiene fe, en la palabra, en lo que se dice. Pudiera traducirse como creencia en el poder de la palabra. El Diablo previene a Florentino: “*No miente al que no conoce/ ni finja ese desparpajo*” (Arvelo, 1999). Los riesgos del nombrar, los riesgos del decir. Puede añadirse en consecuencia que la copla trasmite la cultura en su totalidad; la cultura y toda su valía. En la copla se aprende y se enseña.

En el cantar se reconoce como cosa primordial la facultad de inventar, la improvisación. Esta improvisación se despliega en el *contrapunteo* como contienda que pone a prueba a los mejores cantadores, y también en el *pasaje* (que en la tradición era contrapunteado). En conversaciones con José Archila Calzadilla, un viejo caporal apureño, al querer diferenciar entre copla y contrapunteo decía que “El contrapunteo es ‘inventá’, no es copla; la copla es ‘aprendía’” (cfr., Anexos B1). Consideramos que a esto hay que agregar, para ser más precisos, que la copla se aprende en la errancia y en el contrapunteo se canta la copla que se aprende y la copla que se inventa y que si es buena pasa a la errancia.

Pero esta improvisación se da dentro de ciertas reglas: por ejemplo, “en el contrapunteo llanero cabal, quien peló *letra* primero, perdió” (Acevedo, Ibídem: xx); y en otro orden, el cancionero tradicional (González Bona, 2004: 133) sentencia que “Cantar bien o cantar mal/ puede ser indiferente/, pero estando entre la gente/ cantar bien, o no cantar”. En esta libertad para crear y desplazarse dentro de ciertas reglas, hay que resaltar en el canto llanero su independencia de una melodía particular. Cabe destacar cómo en el Pajarillo, por ejemplo, se tiene una inefable experiencia de canto libre o “independiente con relación a su acompañamiento” (Ramón y Rivera: 1987: 25-31).

En la tradición llanera el cantar y contrapuntear son oficios de varón; exigen la reciedumbre que exige la faena. El cantar llanero es por esencia recio. Bien sea con

voz grave o con esa singular tesitura¹ de *castrati*, el cantador es recio, por naturaleza; es recio y canta con emoción y sentimiento que se apoya en conocimiento, voz y compromiso (destino).

En cuanto a la relación que guarda con el arpa, Juan Especier sostiene que un cantador se puede catalogar como bueno cuando el arpista se siente emplazado y responde.

Para cerrar este párrafo es preciso destacar cómo se observa un empobrecimiento (actos *infortunados*, en el sentido de Austin, 1955:14) en esta facultad considerada natural en el habitante de los llanos. Al menos en las celebraciones vivenciadas durante esta investigación se pudo constatar la escasez de cantadores, y en los casos que salían a participar en contrapunteo era notable su falta de destreza y dominio en una práctica que ha estado tradicionalmente orientada, como la que más, a expresar y cultivar los más altos valores de esta sociedad; o, para citar Radcliffe-Brown cuando se refiere a los ritos, a mostrarse como expresión “embellecida de los sentimientos adecuados a una situación social” (1974: 166).

III.2.3. *El baile.*

La mujer que baila bueno/ baila pa'lante y pa'trás, / en cambio la que no sabe, / baila pa' lante no` más.

Dentro del marco de esta investigación, puede considerarse el baile como “una serie de mudanzas que hacen los que bailan, es movimiento rítmico; la expresión corporal que se hace al compás de la música” (Londoño: 1995: 8). Metodológicamente útil es también la definición que nos da la antropóloga mexicana Amparo Sevilla (1983: 9), cuando para diferenciarlo de la danza propiamente dicha lo define como “...una manifestación coreográfica que sigue patrones de movimientos y formas musicales definidas, que admite relativas variaciones respecto al diseño

1. Tesitura: En una parte vocal, el alcance determinado que se emplea con mayor frecuencia, en oposición al alcance total de tal parte. Así, una parte de soprano puede tener una tesitura alta o baja (Randel, p. 491).

coreográfico, pasos e interpretación; generalmente es realizado por parejas y no requiere de formas complejas de organización”.

El Joropo es fiesta y la fiesta es baile. Esa conjunción de zapateo, vueltas, enlaces de pareja, sudoración y polvareda, arpa y aguardiente, copla y horizonte, que es también fulguración de sueños y nostalgias, es sobre todo un pedazo de tierra para el baile. El baile señorea en la sabana y la recoge toda; en memoria íntegra la conforma para culminar en orgía del alma, que exhausta y ardiente amanece y vuelve a vivir. Fueron alegría y dolor que la colmaron. Llanero de arpa y baile, el poeta Ángel Eduardo Acevedo (1972) recoge en tono poético y en texto de espontánea etnografía, algunos tantos de los elementos que rigen el actuar y el sentir del baile y la fiesta llanera:

¿Qué es una fiesta? Es un *baile, que significa connubio*. En hechicera gestión el instrumentista gobierna la fiesta. Manda en el baile con la vista, el rigor, con el compás.

Las parejas se estremecen en su obediencia a los parejos, y de acuerdo con la irradiante nostalgia del rey, para llegar a saciedad cuando el canto le corona la fiesta para el clímax, el de sus tristezas y contentamientos más hondos. La fiesta.

¡Cuánto músico, en el transcurso de noches y días, no ha empezado a echar el resto sino en el mediúmnico instante de ese vuelco!

El ejecutante el rey, y la reina la pareja, cada cual de su parejo.

Apareció el proveedor de las palabras y, nosotros, todos los que éramos, quedaremos después con un consuelo, un dolor, un guayabo florecido para siempre.

Un baile que fue el baile de todos los ayeres y de ahora. Nunca se acabó esa fiesta ni jamás se acabará.

Albricias al dios del baile y al dispensador de la copla; loas magnificantes a la diosa memoria.

El baile llanero se ejecuta en pareja de hombre y mujer (“el parejo” y “la pareja”), aunque es usual que cuando los hombres no invitan a la mujer a bailar, ellas mismas formando pareja, salen al ruedo del baile con un comportamiento que apunta directo al orgullo del varón.



Figura 25. Figura de baile conocida como “a punta ‘e sogá”. Posiblemente se trate de un baile de joropo central, por la ausencia de cuatro

La siguiente declaración de Juan Especier, arpista de La Estacada estado Apure, comprende algunos, o todos, los aspectos referidos más arriba por el poeta Acevedo. Describe la relación que existe entre el baile, los bailadores y el arpista que, como se señaló, es quien rige el baile: “A una buena pareja de baile —dice Especier—, le toco recio. El bailador bueno arrancó y escubilla y zapatea al ritmo de la música.” Pero también la correspondencia entre músico y parejas, entre música y baile: “Cuando ellos se apresionan a bailá y dicen a bailá trapeao eso le da a uno fuerza. El zapateo eso lo apresiona a uno y le da fuerza. La gente de antes eso se guiaba era por el bordón del arpa. Hay un bordoneo que imita el zapateo, hay otro para el valsiao y otro para el escubillao. En un baile de varios días uno toca un gaban de una forma y de otra, y cuando la gente está bailando uno le apresiona el joropo” (cfr. Anexos B2). Esto se refuerza con otra afirmación, esta vez de una bailadora y maestra de baile de Elorza: “lo bueno de un buen arpista es que sabe darte los tiempos para ayudar al bailador” (cfr., Anexos B6).

El baile es tan importante y de tanta implicación en la música llanera que, como lo afirma Especier: “si uno está tocando un baile y nadie baila, uno se siente como esmayao”. Para concluir diciendo que “el baile es un instrumento más”.

Sin baile no hay joropo, no hay celebración completa. “El joropo es, por lo general, un baile violento y alegre en el que cada pareja, zapateando, escobillando o valseando, pone de manifiesto su creatividad y su habilidad para dibujar figuras al compás de la recia música de la sabana” (Colmenares, 2000: 48). El baile es el latido del joropo, por ello son términos sinónimos. Usualmente se dice “vamos a poner un baile”. Es el baile lo que hace posible que todo lo que allí en la fiesta participa confluya ardoroso hacia lo más deseado: ¡Joropo, joropo!

El pasaje también se baila, es aquí donde se muestra como un joropo más lento, pero con menos figuras y zapateos menos fuertes. El *paisaje* —compartimos con nuestro Tutor—, es en verdad el que se baila: “El ser y la persona no están afuera de un paisaje que se celebra de tanto en tanto, porque sin él ni ella la-bella-bella me bastaría”.

El *golpe* es una pieza de ritmo más rápido que el pasaje; ambos se bailan, pero aquél termina imponiéndose cuando el baile entra en clímax. El contrapunteo, en pasaje o en golpe, también se baila mientras algunos de los presentes se agolpan al lado de los cantadores.

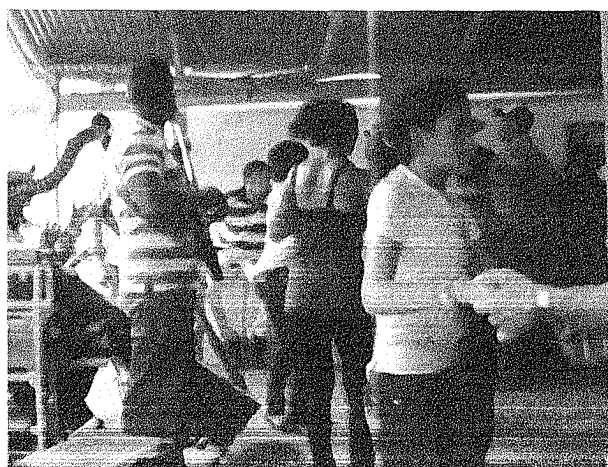


Figura 26. Un baile en La Estacada, figura “a punta `e sogá”

Una percepción desde las escuelas académicas para la enseñanza del joropo, suele mencionar como principales figuras del baile: el valsiao, el escobillao y el zapatiao; coincidiendo con lo que afirma más arriba el arpista Especier. Estos son los pasos básicos del baile en la tradición. El primero, el valsiao, se da en el inicio del baile; en él las parejas se abrazan suavemente recorriendo el espacio de baile en tres tiempos propios del vals, dan vueltas rápidas en giros espirales. El siguiente, el escobillao, es una figura donde los bailarines colocados de frente mueven los pies a manera de cortos avances y retrocesos como si estuvieran cepillando el suelo. El tercero, el zapatiao, es una figura varonil y se realiza por la pareja sin soltar el abrazo; en esa figura el hombre hace sonar sus pisadas mientras la mujer se limita a escobillar.

Desde una postura también académica, Glenda Escobar, una bailadora apureña, sostuvo una vez en Elorza una distinción entre “baile criollo” y “baile académico”. El primero es el “de nuestros abuelos”, existe “desde que se hizo el mundo”; mientras que el “académico” es el que se enseña en las academias de baile. Desde esta perspectiva ella distingue las siguientes “figuras” del baile:

A punta e’ soga: las parejas cara a cara con las manos unidas por las puntas y los brazos un poco alargados. Esta es como una figura primaria; siempre “el paso” (o cambio) para valseao, zapateo, o figura (el toro, el enyugao, la vuelta picurera o vuelta del botalón, la zambuída del güire, el martillo, el escobillao) se hace después de *A punta e’ soga*. En esta nomenclatura se denomina “figura” todo lo que no sea *A punta e’ soga*, valseao ni zapateo; es decir, las que no son figuras primarias. Se menciona entre otras muchas, pues considera Glenda Escobar que “son infinitas”, las siguientes:

- ☐ *El pecho y cola*: Brazo del hombre sobre el pecho de la mujer.
- ☐ *El escobillao*, que puede ser *liso o cruzado*, y es sólo de las mujeres.
- ☐ *El amarrao del perro*: Esta figura la define con un comentario: “No es fácil”.
- ☐ *Entrelazado*: los brazos a la altura del cuello.
- ☐ *El potro*: Se afince la punta con el talón; “como que un caballo va corriendo”.

- Otras figuras que se mencionan son el cruzao, la garza, el remolino, el floriao (cfr., Anexos B6).

Explica Ramón Viloria (cfr. Anexos B9) que, aplicada a la faena “a punta e` soga” significa una lucha con el animal “cuando está enlazado y la soga está estirada: en una punta está el hombre y en la otra el animal; es decir, lo tiene controlado. Pero para evitar que el animal se le venga encima hace falta otro, el que “segundea” y lo tira en sentido contrario, lo paraliza.” Es importante destacar en esta relación entre figura de baile y faena de llano, el papel transformativo de la metáfora fusionando “dos ámbitos separados de la existencia en una imagen iluminadora, icónica, encapsulante” (Nisbet en Turner, 1974:23-59) conduce de inmediato a lo que afirma López-Sanz cuando escribe que “en los buenos ritos, todo lo que es metonímicamente puesto en acción tiene que ver con lo que ocurre realmente en la sociedad,...”. (1992: 86).

El llanero aprende a bailar por tradición; es el baile uno de los “mandamientos del llano” (Angulo, 1995); el octavo de éstos “mandamientos” —escribe este autor—, es “Bailar bien un joropo escobillao y estar faculto para responder el contrapunteo si alguien lo desafía a cantar en la sala de un baile; pero rezar primero, no vaya a caer en una trampa como cayó Florentino cuando cantó con el Diablo” (p. 135).

Tradicionalmente el baile llanero dura varios días o al menos hasta el amanecer, como se pudo vivenciar en la fiesta del Cristo de la Sabana en Apure, cuando terminó en peleas y cuerpos ensangrentados. Tal como lo describe Daniel Mendoza (1947:98) a mediados del siglo pasado, “queda el lugar del baile (...) regado de sangre, esterado de muertos o heridos...”

El bailaror baila una pieza tras otra, sin tregua y sin hablar con la pareja; se trata de bailar. Si hay galanteo, conquista, enamoramiento, que por esencia la hay, eso lo hace el cuerpo todo en su entrega con la música y en unión con la pareja, hasta la disolución: el propio baile. Todo esto trae a la memoria un verso de José Lezama Lima, cuando escribe que “bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos” (Poema “El coche musical”, en *El Reino de la imagen*, p.113).



Figura 27. Un baile en La Estacada, figura “Valseao”

III.2.4. *Otros elementos del contexto.*

Los elementos que se quiere destacar aquí incluyen lo relativo a la organización del evento, riñas de gallos, peleas, gritos, zapateos, comidas, bebidas, escenario, vestidos, duración, conversaciones y demás comportamientos.

Como puede apreciarse abundantemente en los ensayos etnográficos presentados en Anexos A, toda fiesta responde a ciertos mensajes, anuncios y motivaciones que la adelantan preparando tanto los ánimos de los participantes como la celebración misma. Son mensajes, señales, códigos que, de antemano, sitúan a la gente *en* la fiesta. Pero así como estos códigos van rigiendo la celebración desde su convocatoria hasta su culminación, con mayor fuerza durante la realización del evento suceden cosas que parecieran estar al margen del motivo central de la celebración pero que son constitutivas de esta en tanto proceso ritual, eventos pautados que se desea que ocurran para que el ritual se considere exitoso o afortunado (cfr. Cap. III.3.1)

Se trata de comportamientos que traducen un encuentro del hombre consigo mismo. Aclaramos que nada más ajeno a esto que las modas. Habría que oír a un viejo músico cuando en una Fiesta del Cristo de la Sabana (Parroquia Rincón Hondo, La Estacada, estado Apure) alguien le comentó con cierto dejo de lamento y derrota

que “este Cristo ya pasó de moda”; él respondió súbito desde el hondo viejo humor y desde realeza y realidad: “pero es el mismo Cristo” ¿Se daría cuenta quien aquello afirmó que el Cristo regía cuando se había *entrado en joropo*; que ya él bailaba “según dictados profundos”, y ya disuelto su yo inmediato él podía decir “Yo soy el ritual, yo el sacrificio”? Aquí la moda no gobierna.

Así, el joropo se presenta, parafraseando al profesor Rafael López-Sanz cuando define al músico original de la tradición jazz-blues, como el espacio-tiempo en que se pone de manifiesto la música llanera como “cuerpo y alma al unísono”; no preeminente cerebralidad.

¿Cómo no volver a pensar entonces en esas crónicas que remiten el origen de la palabra a un evento donde los indios mezclaban una hierba embriagante, baile, cantos y gritaban: “joropo, joropo, más joropo”. En ellas se sostiene que así llamaban a la bebida; que con este término designaban a la música; que era para la fiesta o el baile, o también para referirse al rancho en donde se ubicaban los músicos (Cfr. Apéndices, especialmente I.5). Si se le confiere veracidad a todos y cada uno de estos testimonios y a partir de las distintas experiencias que desde esta investigación se ha vivido en la celebración llanera, luce probable que el término joropo designara todo lo que allí acontecía y acontece. Es lo que aquí quiere significar el término “celebración” para incluir y relacionar todos los elementos que tienen lugar en el baile llanero.

En apoyo de lo que venimos de afirmar, se puede considerar el juego de gallos que sirve —como testimoniaba algún jugador en un baile en La Estacada— “para que la gente se reúna para cuando arranque el baile”. La pelea de gallos comienza usualmente a las tres de la tarde, y poco antes de la seis ya debe estar terminada. En la pelea de gallos se exalta la pasión por el combate (como en el contrapunteo de los cantadores), la apuesta a la derrota y humillación del contrario, la muerte. Es tránsito ritual al baile. “Para el baile es mejor que haya peleas” afirma uno de los galleros. Pero la pelea no es sólo de gallos, más tarde, avanzada la medianoche, lo será también de hombres en los potreros cercanos; imágenes de violencia y poder proyectadas como valores de esta sociedad. Conviene citar a nuestro Tutor cuando

sostiene que “en los buenos ritos, todo lo que es metonímicamente puesto en acción tiene que ver con lo que ocurre realmente en la sociedad” (1992:86).

No menos significativo se nos muestra el sacrificio de un animal, de donde viene la denominación de “ternera” para referirse también a la celebración: un baile o una ternera. “Vamos a matar una ternera”, o simplemente, “Hay una ternera en el ható tal, o en casa de fulano.” Puede apreciarse aquí cómo el *sacrificio* preside ritualmente la celebración. Parece que el Joropo nunca ha sido posible sin este sacrificio (de animal y de hombre). Es como un *desiderátum*. Lo primero es matar la res, y matarla allí, en el lugar de la celebración, al despuntar el día, para que haya joropo. “Vamos a matá una res del jierro `el cuadro p´abrirnos paso” es una expresión que oí a un llanero a manera de conjuro, con el fin de solventar dificultades que se cernían a su paso y parecían insalvables.

Hay que destacar que un análisis más detallado de cada uno de estos elementos, de las relaciones que se establecen entre ellos y con la música durante el proceso ritual, abonaría considerablemente a los propósitos generales de esta investigación, pero por ahora debe quedar en el marco de nuestras propuestas para otros investigadores y para el trabajo interdisciplinar.

III.3. Las *estancias* del joropo llanero.

Aquellos eventos que en términos de la música occidental tienen que ver con la *estructura tonal y rítmica* o con la *estructura melódica* de la música, en este caso del joropo llanero (pasaje o golpe), van a ser concebidos aquí primeramente como *estancias rituales*. Es decir, la consideración del joropo llanero en cuanto expresión sonora, que supone un enfoque musicológico, va a estar subordinada al enfoque antropológico de la perspectiva metodológica del ‘complejo mito-rito’.

A tal efecto, voy a distinguir con el nombre de *estancia* o *stanza* a determinados momentos que conforman una pieza musical y a los cuales se puede atribuir el carácter de *pase* o *tránsito* ritual en relación con la siguiente estancia. Son momentos que marcan un cambio en el estado de ánimo, el tiempo o el pensamiento.

En este sentido, cada una de estas *estancias* cobra significación en relación con las otras estancias de la unidad musical y con los otros elementos del contexto. Es importante observar que algunas de estas estancias, bien sea consideradas como momentos de una misma pieza musical, bien como secuencia de piezas, o de otros elementos o aspectos del baile, que se presentan como *aparentemente independientes*, dejan de serlo cuando las analizamos desde esta perspectiva.

III.3.1. *Dos estancias mayores: pasaje y golpe.*

La música llanera presenta, como otras músicas de tradiciones venezolanas, una riqueza musical que comprende los conocidos cantos de ordeño, los tonos de velorio, los cantos de arreo, además de los pasajes y joropos. Esta investigación se limita a los géneros mencionados: el pasaje y el golpe. Ambos entran en la denominación más genérica de *joropos*. Son estos los que se interpretan en la fiesta llanera, en la celebración. Los de ordeño y arreo están destinados a faenas muy específicas, y los tonos de velorio están imbricados con motivaciones marcadamente religiosas. Se sostiene que la tradición llanera considera música, estrictamente hablando, a la música que se baila, es decir, al joropo (golpe y pasaje). Aquí son considerados dos estancias o estados en este caso diferentes; de estas diferencias me ocuparé seguidamente.

Como se intenta mostrar en este trabajo, el joropo llanero es un evento que marca una considerable distancia con cualquier otro evento social, por el complejo universo simbólico que en él se pone de manifiesto y por lo que la representación de este universo significa para el fortalecimiento y futuro de la cultura llanera. Ese complejo universo implica no sólo la música, el canto y el baile, sino todos los elementos y aspectos que participan en la celebración y hacen de ella un todo unitario; lo que ya se ha definido como nuestro *contexto primario*.

Se opta por comenzar discurriendo en torno al *pasaje*, para dejar mayor espacio al *golpe*, tanto por la complejidad musical que reviste, como por la importancia que confiere a la celebración o baile del que es sinónimo.

III.3.1.1. *El Pasaje.*

Lo que se conoce como *pasaje*, es una pieza musical generalmente cantada con acompañamiento musical, por un individuo o, como pudo constatarse en una oportunidad, con participación espontánea e improvisada de dos, tres o más cantadores, a modo de contrapunteo. En una entrevista Loyola dijo al poeta Crespo que “...en esa época lo que se cantaba era puro contrapunteo, la discusión cantada improvisando”.

En cuanto a la *estructura formal* del pasaje, todo pasaje —declara Juan Especier—, tiene dos *caídas*: la primera que se repite, luego el pasaje, y la otra caída o segunda que también se repite, y se vuelve a la canción.

En términos de la musicología Claudia Calderón (2010) explica que el pasaje llanero se caracteriza “por períodos simétricos que se repiten, en una alternancia de partes instrumentales con partes vocales...”. La forma más frecuente —continúa Calderón—, es la siguiente: “BB (inst.) A*A* (vocal) B*B* (vocal) AA (inst.) BB (inst.) A*A* (vocal) B*B* (vocal) y Coda (a veces también duplicada). (El asterisco* es para indicar la parte vocal)” (Calderón, op.cit.). Esta estructura se ilustra en la partitura correspondiente al Anexo E2. En este ejemplo, la parte vocal, ejecutada por el arpa, convierte esta pieza en instrumental, el arpista va directo a la primera parte de la obra de modo que la obra se estructura en la forma básica AB con su respectiva repetición, y la coda es con base en elementos musicales que corresponden a la sección B de la pieza. Es necesario dejar bien sentado que, aunque esta estructura, impuesta y difundida por el impacto de la industria discográfica, está muy generalizada, en la más rancia tradición esta forma se repite *ad libitum* dependiendo de la garra improvisadora de los cantadores y del calor de la fiesta. Habría que resaltar aquí el caso de aquellos pasajes que arraigan tanto en el gusto y la tradición de la gente, que llegan a convertirse en formas estables, habría que decir en *golpes*, con diferentes letras y variaciones en la melodía, por ejemplo *un* Cunavichero, *una* Guayaba, *una* Despedida. A esto mismo se refiere Acevedo (2007b) cuando al hablar del pasaje dice que “cuando son tan famosos y queridos cogen carácter de joropo grande y de gran himno, lo que sucede con *San*

Rafael, con *El corozo* y con *Puerto Páez*, el viejo, o *Martirio loco*, pasajes” (p. 12).

En cuanto a la estructura armónica, según Calderón (óp.cit.), puede hablarse de una estructura sencilla y circular para todos los pasajes; una circularidad que no trasciende “la armonía básica de Tónica, Subdominante y Dominante”¹, “siendo sumamente característica la modulación a la Subdominante ó en el caso de Pasajes en tono menor, al relativo mayor, al entrar a la sección B, la cual sirve además de Introducción al Pasaje.” Los pasajes que siguen esta estructura armónica básica (cfr., Anexos E1, E2) son llamados por los músicos llaneros “calle real”. Entre la rica variedad de Pasajes que sigue estas estructuras formales y armónicas, existe tal similitud que “se podría hablar de *un modelo preestablecido*, sobre el cual las variantes melódicas son la única vestidura que cambia sobre la armonía dada y las proporciones fijas” (óp.cit.). Es posible que para quien no está familiarizado con esta música todas las piezas le suenan como si fueran la misma, que se repiten, pero es algo que acontecer con todas las músicas folklóricas.

Para referirse al aspecto melódico, interesa destacar “el reparto particular del fraseo del arpa, a veces ligeramente desplazado del canto y dinamizado por un sincopeo permanente de corcheas, construye en realidad una heterofonía con la melodía del canto” (Calderón, óp. cit.).

Llegados a este punto, conviene dirigirse a un aspecto que en primer lugar toca a la diferencia entre pasaje y golpe; por otra a los cambios ocurridos de la tradición a esta parte: el *tempo*. La tradición alberga en sus repertorios la posibilidad de variación en el *tempo* en un mismo género o pieza, el caso de un pajarillo “trapeao” o “*marialayas* relancinas” y distingue entre un pasaje, más *lento*, y un joropo más fogoso. Estas diferencias se mantienen en el joropo llanero moderno, pero en donde los *tempos* han acelerado considerablemente. Más adelante, al referir este aspecto en los estilos de la bandola, podrá apreciarse con más detalle.

1. Tónica, Subdominante, Dominante: Tónica: La primera y principal nota de una clave (Randel, p. 498). Dominante: El quinto grado de la escala mayor o menor. La triada y el acorde de séptima formados en este grado como raíz con la triada dominante y la séptima dominante, respectivamente (Randel, p. 150). Subdominante: El cuarto grado de la escala (p. ej., Fa en Do mayor o en Do menor), así llamado porque este tono está en una quinta debajo de la tónica, así como la dominante está una quinta arriba.” (Randel, p. 477).

III.3.1.2. *El Golpe.*

Con relación al golpe llanero, el musicólogo Fernando Guerrero Briceño señala:

Un modo o golpe llanero, muy a diferencia del golpe tuyero, está constituido por una sola pieza con un patrón rítmico y un esquema armónico característico que se repite, sobre el cual se tejen las variaciones melódicas o improvisaciones que hacen bien el cantante, bien el arpista o ambos, según el caso. Las melodías son sugeridas y de carácter similar para cada golpe, pero puede perfectamente el ejecutante apartarse de ellas, alterar el ritmo parcialmente, pero el patrón armónico debe persistir, pues es lo que realmente identifica al golpe y es lo que permite a los músicos ponerse de acuerdo, actuar acopladamente, entenderse. (1999:130, subrayado y negritas del autor).

Es de suma importancia resaltar lo que apunta el autor en cuanto a la persistencia de los esquemas armónicos, pues estas estructuras fijas son las que hacen posibles la comunicación, la continuidad en el tiempo, el acoplamiento y, sin lugar a dudas, la improvisación, las variaciones o, como dice Ángel Eduardo Acevedo para referirse a las formas poéticas y métricas, las “acometidas realengas”. Los músicos, y por lo general los bailadores, saben de memoria estos esquemas. Al final de este capítulo se ha anexado una transcripción del *golpe* conocido como Carnaval, ejecutado en bandola, que sirve para mostrar lo que aquí se señala y otros aspectos que se tratarán respecto a las formas de la música llanera.

Dentro del *golpe* se distinguen muchas formas atendiendo a los patrones armónicos y melódicos que las rigen, como también al tema de sus letras. En *tono mayor* se puede mencionar los distintos seis: Seis por derecho, (algunos músicos se refieren al Seis por derecho “atravesao” (Guerrero, p.63) para diferenciarlo del Seis corrio), Seis Numerao, Seis Perreao, Seis corrio, Quirpa, Guacharaca, Periquera. En *tono menor*: Pajarillo, Zumba que zumba, San Rafael, Chipola, Carnaval, Cunavichero, Gabán, Catira, Quitapesares, Perro de agua.

Hay que considerar aquí que en todo repertorio se sigue un cierto orden, esto

tiene que ver con las “formas”, pero también, sin duda alguna, con los ánimos, las conexiones, los pases rituales, el performance ritual, a la hora de la ejecución o del baile. Un baile comienza por algo suave, incluyendo aquí el registro, o los registros, en *tono mayor*, *re mayor* por lo general debido a la afinación en La natural. Puede seguir un Carnaval, una guacharaca y otros golpes en *tono mayor*, para luego pasar o *transportar* al *tono menor* debido a la afinación diatónica del arpa, y continuar entonces con piezas como Catira, Gabán, etc.

En un *son* o joropo —pasaje o golpe— que aquí también se trata como pieza musical, el músico llanero emplea ciertos términos para distinguir algunos eventos. Una vez “afinado” y “registrado” el instrumento, se habla de “la llamada”, “el bordoneo”, por ejemplo; pero hay eventos musicales muy particulares que aunque no se los designe con un término específico, el músico conoce por sensibilidad y tradición cómo se suceden unos a otros, cómo se conectan, cómo y cuándo se pasa de uno a otro, su duración, su relación con los bailadores. El fin, es él quien rige la liturgia. Es sobre estos eventos particulares que se tratará en los párrafos que sigue, con el propósito de abonar a la comprensión del joropo llanero como universo representacional de mito y rito.

Para la descripción de estos eventos se empleará, con la excepción de los que se ha entrecomillado, la nomenclatura y los conceptos de la teoría musical de que se dispone en nuestra cultura occidental. Se hablará entonces en este orden de: Afinación, registro, “llamada”, motivo¹, hemiola, síncopa, “bordoneo” y coda², entre otros eventos que cabría analizar en la estructura de una pieza musical llanera pero aquí limitamos a estos casos con la sola finalidad de ilustrar la noción de *estancia ritual*. Casi todos estos eventos se describen e ilustran con ejemplos tomados de sonos que hemos grabado, transcritos por Moisés Mata y analizados en equipo. Nos referimos a *El viejo cunavichero*, un pasaje en tono mayor que le oí al arpista Miguel García en Mantecal estado Apure, y al pasaje *Siempre hay una Margarita* de José Natalio Estrada, en el que “toca” Juan Especier.

1. Motivo: Breve figura melódica y/o rítmica, de diseño característico, que ocurre una y otra vez en una composición o sección, como elemento unificador (Randel, p. 322).

2. Coda: Sección o pasaje final, ajeno a la estructura básica de la composición, pero añadida para confirmar la impresión de finalidad (Randel, p.111).

Afinación.

La afinación supone encordar cuando todas o algunas cuerdas están muy gastadas, por eso toma su tiempo; las cuerdas —dice Omar Moreno— “van llegando poco a poco”.

Para reforzar lo que se dijo arriba cuando se habló de la afinación del arpa, es conveniente recordar que anteriormente —como advierte Juan Especier— que ella se afinaba “por la mente, un poco más bajo; sin embargo desde hace algunos años se afina por el *la* natural de pitico”. El arpa se afina en tono mayor o en menor. Las armonías más frecuentes o usuales son las de Do, Re, Mi mayor y sus relativos menores.

La estructura armónica de una pieza se inicia por la Tónica y sigue básicamente la secuencia circular Tónica-Subdominante-Dominante-Tónica. Afinar en un tono y mantenerse en él por el tiempo que el arpista considere necesario puede considerarse en sí mismo una estancia o momento. El cambio de este estado a otro, de un tono mayor a un tono menor, se conoce como “trasporte” y puede igualmente ser considerado estancia ritual, un momento de reacomodo, de reajuste, de cambio de tono anímico-corporal.

Registro.

Sobre este aspecto tratado ya en el primer párrafo de este capítulo, cabe agregar algo más.

La afinación y el registro se realizan en forma casi simultánea hasta que prevalece el registro condescendiendo con la afinación y el tono, con lo cual se alerta a los músicos y cantadores que van caldeando los ánimos para el baile. El registro asegura y confirma la tonalidad; usualmente la pieza con que se va a comenzar, alertando y convocando a los bailadores.

La “Llamada”.

La “llamada”, que es convocatoria o emplazamiento para el canto, la hace el arpista por cuenta propia o a instancias del cantador. La llamada igualmente alerta a los

presentes a poner el oído en lo que el cantador va a “declarar”, más cuando se trata de un contrapunteo a modo de ir precisando al “gallo” que “lleva ventaja en la lucha”. El cantador responde con un “tañío” que da aliento y empuje a músicos y bailadores.

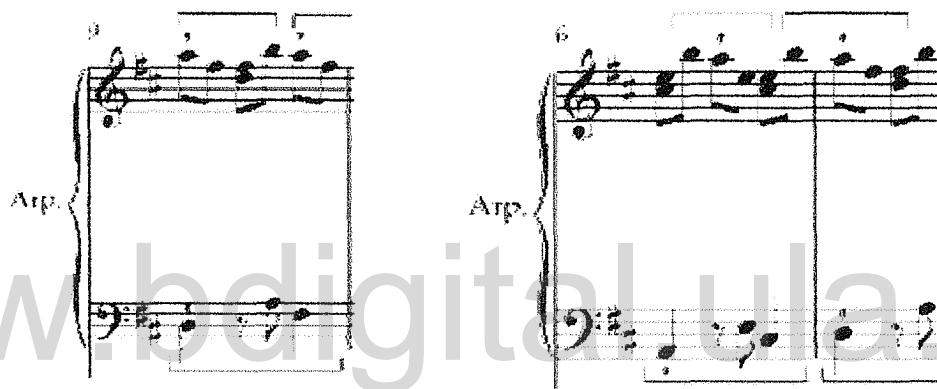
Antes de continuar con la descripción de los distintos eventos musicales que se están analizando como estancias rituales, debemos convocar al abogado y estudioso del arpa venezolana Fernando Guerrero Briceño (op.cit.) para hacer algunas precisiones que ayuden con el desarrollo de este planteamiento. La primera, para advertir nuevamente que:

Siendo de tradición oral, la asignación convencional y precisa de un compás o de una métrica específica para la música de arpa criolla dentro de los esquemas formales y académicos, resulta, (...) *sólo una aproximación al fenómeno*. Quedan, por tanto, algunas incógnitas que sólo las *resuelven la práctica y el entendimiento del estilo*,... (p.65, cursivas en el original).

Puede esperarse que esta contribución al estudio del joropo llanero desde la perspectiva del ‘complejo mito-rito’, en tanto que lo aborda desde “la práctica y el entendimiento del estilo” de sus oficiantes, contribuya al esclarecimiento de las “incógnitas” a que alude el citado autor. Es importante resaltar que más adelante, sobre este mismo aspecto, dicho autor sostiene enfáticamente que “La explicación de la fenomenología rítmica de la música venezolana solamente puede llevarse a cabo acercándonos a la tradición, como mecanismo de transformación que es, pues a lo largo del tiempo se han acumulado maneras *de hacer* que no pueden ser atribuidas a individualidades” (p. 68, subrayado y cursivas del autor). Este acercamiento a la tradición y a maneras de hacer colectivas, tan caros a esta investigación, se encara a través una metodología enfocada a los distintos elementos de la música en contexto, con privilegio de los comportamientos y expresiones verbales, considerados ellos mismos como musicales, manifestados ritualmente y apoyados en las expresiones sonoras que se continúa analizando.

El motivo.

Conocidas musicalmente como motivos (del francés *motif*), son las unidades o patrones rítmico-melódicos más pequeñas que se usan en la construcción de las frases musicales. Normalmente dura un compás y contienen un pulso fuerte, otro u otros débiles. El motivo es como un substrato melódico o estructura melódica mínima. Seguidamente, de *El viejo cunavichero*, dos motivos, cada uno representado en cada pentagrama:



Figuras 28 y 29. Ejemplo de Motivo musical

La hemiola o Alternancia rítmica.

En la música, es el efecto rítmico producido cuando dos líneas melódicas que poseen respectivamente dos y tres pulsos se superponen entre ellos. Dicha contraposición simultánea de dos pulsos contra tres es muy frecuente en el joropo venezolano.

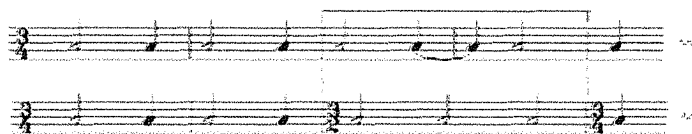


Figura 30. Hemiola

El profesor Guerrero Briceño, cuando describe las particularidades del ritmo en la música llanera señala que “Tanto el de la melodía como el de los acompañamientos son (...) totalmente sincopados. La ejecución corresponde a compases de tres tiempos (3/4) o a compases compuestos de dos (6/8), con alternancia, produciéndose el fenómeno de hemiola, (...) Esta alternancia produce una sensación de inestabilidad, sumamente difícil de cuadrar...” (Subrayado nuestro).

El ejemplo que sigue, muestra 3 pulsos contra 2 sobre los dos primeros compases indicados con corchetes en el pasaje *El viejo Cunavichero* (Anexo E-1).

The musical score is for the piece "El viejo Cunavichero". It is written for Violoncello (Viol.), Arpa (Arp.), Contrabajo (Cb.), and Acordeón (Acor.). The tempo is marked "Joropo - 220". The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a 3/4 time signature. The second system shows a 6/8 time signature. The third system shows a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is labeled with "Figuras 31, 32 y 33. Ejemplos de Hemiola".

Figuras 31, 32 y 33. Ejemplos de Hemiola

Así mismo, se puede apreciar otro caso de hemiola cuando, en un compás de tres tiempos —característica métrica del Golpe y Pasaje llaneros— dos compases se reajustan para unirse y así obtener tres pulsos con el doble de duración, por lo que el pulso 2, es decir, el pulso del medio, se ligaría atravesando una barra de compás. En el pasaje *Siempre hay una Margarita*, que grabé a Juan Especier en su fundo en La Estacada, se resalta una hemiola sobre el antepenúltimo y penúltimo compases (cfr., también Anexo E2). Nótese también en *El viejo cunavichero* los tres pulsos de la hemiola sobre las notas acentuadas en el arpa (cfr., Anexo E1).

La Síncopa.

Un aspecto y un tema cardinal en la rítmica de la música de arpa venezolana, es lo que se conoce como **síncopa**, al que dedica Guerrero Briceño un capítulo. La define, como “un desplazamiento del tiempo o del acento normal de una pieza de música” (op. cit. p.50).

Se puede entender como el efecto rítmico causado por el uso de notas sobre partes débiles del tiempo o compás y su prolongación sobre tiempos más fuertes. El uso de la síncopa es común en todo tipo de música. Estilos como el jazz y la música africana, caribeña y sudamericana hacen un uso extenso de ella. Sobre este aspecto Guerrero Briceño (1999) sostiene que “El origen de las complicadas combinaciones de ritmos en los que las formas sincopadas adquiere preponderancia, se encuentra en las formas primarias de la música propia de los pueblos africanos que fueron llevados a América” (p. 207,xlv)

En relación con este aspecto, Guerrero Briceño encuentra una cierta ligazón entre la idiosincrasia del venezolano y este gusto por el *contratiempo*:

Pareciera que la mente del venezolano aborrece la regularidad, fijeza y apoyo que le brinda la acentuación propia del compás y, obviándolo, buscarse acentos irregulares mediante la prolongación o invasión de compases y tiempos dentro de otros, a contratiempo, [...] dando una sensación de fluctuación, inestabilidad y desplazamiento constantes.” (p. 50)

A fin de acentuar los rasgos que hacen de la música venezolana, este caso la llanera, una música particular, conviene citarlo de nuevo cuando precisa que el uso frecuente de la síncopa unido a la *hemiola* o *alternancia rítmica*, “hace muy difícil de interpretar este tipo de música, a la vez que desarrolla un impresionante sentido rítmico” (p.207, x/vi).

Las siguientes líneas del citado autor precisan aún más las peculiaridades rítmicas de la música llanera. Después de advertir que tanto la música de arpa llanera como la de arpa central tienen atributos de valse, pero no son valse, destaca algo que queremos enfatizar cuando escribe que:

Tiene su propio y peculiar ritmo y además se combina airosamente con los ritmos compuestos de un tipo de ritmo de dos tiempos y un pulso (y) al ejecutarse la música de arpa debe tenerse la precaución de no valsearla, pues de así hacerse pierde completamente su sentido. En ello radica esa cierta condición inasible que atrae a los músicos y los perturba, de tal manera que solamente se puede ejecutar válidamente la música de arpa mediante un hábito, una práctica, *que no lo suple ni la teoría, ni la técnica*. Esa música es así, lo dicho es apenas una explicación, no es el fenómeno. (pp. 64-65)

Nótese el uso de la *Síncopa* en el primero y segundo período o frase del tema del pasaje *Siempre hay una Margarita*, que se transcribe seguidamente.

Pasaje

Arpa

Pasaje

Cuatro

B_{III} (Tónica)

E_{III} (Sub-Dominante)

F_{II} (Dominante)



Figura 34. La síncopa

El “bordoneo”: “Dámele al bordón cueriao”.

Puede considerarse que el bordoneo es, junto a la síncopa, uno de los rasgos que mejor define la fuerza rítmica del arpa y de la música llanera, y da mayor lucimiento a músico e instrumento.

Conviene resaltar su función fundamentalmente rítmica en correspondencia con el ánimo de los bailadores y por tanto de la fiesta. Orienta a los bailadores, con lo que establece una correspondencia con el zapateo de estos, y cuando los cantadores y la fiesta en general se “pone buena” los bordones “arrecian”. Al referirse al baile, Juan Especier dice que “la gente de antes, eso se guiaba era por el bordón del arpa; hay un bordoneo que imita el zapateo, hay otro para el valsiao y otro para el escubillao” (cfr., Anexos B2). Por esta razón los viejos arpistas “tocadores” de baile, se ocupaban más de los bordones. Juan Especier, de esta vieja estirpe de músicos, confirma que a estas cuerdas se les llama bordones “porque son las preferidas, las toñecas del arpista y del bailador; un baile sin bordoneo no es baile”. Recientemente, con la incorporación del bajo eléctrico se ha confiado el papel del bordoneo a este instrumento. Se ha perdido el bordoneo tan característico del arpa, y los efectos jamás son los mismos. Al respecto, el arpista Carlos Abreu, en reciente testimonio oral, afirma que esto “ya no es arpa llanera”.

El papel de los bordones es tan importante en la música llanera, llega tanto a las fibras más profundas de la gente llanera, que suele despertar analogías tan conmovedoras como esta que expresaba un viejo llanero mientras escuchaba los bordones de un arpa: “esos bordones suenan como los primeros parihuelaos de tierra arriba de una sepultura”. Es la imagen de la muerte presente. Metáfora de la muerte en tránsito a *liminalidad* de éxtasis festivo, en donde distancia entre vida y muerte quedan disueltas. Esto remite de nuevo a la experiencia del Rig Veda: “¡Hemos bebido el soma, somos inmortales!”, o a la del viejo dogón africano: “¡Sí, soy feliz!” (López-Sanz, 1992).

En las ilustraciones siguientes se muestra el *bordoneo* del arpa sobre las notas acentuadas y, además, con *pedal* incluido sobre la Dominante (Fa#) para generar más tensión musical. Sigue un segmento del pasaje *Siempre hay una Margarita* de José Natalio Estrada, que oí en La Estacada, tocando Juan Especier.

The image displays two systems of musical notation for an arpa (harp) and cuerdas (strings) ensemble. Each system consists of a treble clef staff for the arpa and a bass clef staff for the cuerdas. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system shows a melodic line in the arpa and a rhythmic accompaniment in the cuerdas. The second system continues the piece, featuring similar melodic and rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 35. Bordoneo



Figura 36. Conjunto de Juan Especier

Coda.

Se entiende por coda un evento o *estancia* de temática y textura musical nuevas, que inducen la idea de conclusión en la pieza ejecutada. Hasta donde puede remontarse la memoria, con base en algunos documentos fonográficos no tan antiguos (Laffer, 1976; Díaz, 2005) y en una que otra grabación del arpista Ignacio “Indio” Figueredo, los sones terminaban de manera repentina, inesperada, en la tónica de la tonalidad correspondiente; no había indicación alguna, salvo el gesto o la mirada que los demás acompañantes pudieran captar del arpista o del bandolista, según el caso. Ya con la industria del disco se estableció, entre otros, el criterio de “las tres vueltas”, que consiste en ejecutar, una vez concluida la parte cantada, dos veces el círculo armónico de la tonalidad.

A continuación se incluye como ejemplo de coda los compases finales de *El viejo cunavichero*.

Coda

Estos son los joropos

Hoy día

Fin

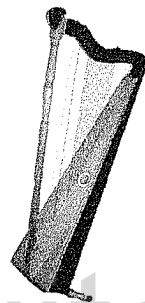
Arpa

Cuatro

Acordeón

Figura 37. Coda

Lo que hasta aquí se ha intentado mostrar son las 'formas', moldes o formatos sonoros y dancísticos de actuación y representación de lo que se conoce como joropo llanero. Los planteamientos que se desarrollan en capítulo siguiente, sustentarán a la idea que se postula en esta investigación, a saber, la de un joropo llanero considerado como complejo de 'formas' simbólicas "fieles" a sus contextos originarios de acción. En este sentido la leyenda-poema de Florentino y el Diablo puede verse como modelo de actuación de este complejo simbólico.



**Capítulo IV. LA LEYENDA DE FLORENTINO Y EL DIABLO VISTA COMO
MODELO DE ACTUACIÓN-PERFORMANCE DEL JOROPO LLANERO**

CAPITULO IV

LA LEYENDA DE FLORENTINO Y EL DIABLO VISTA COMO MODELO DE ACTUACIÓN-PERFORMANCE DEL JOROPO LLANERO

Este capítulo postula una visión de la leyenda-poema Florentino y el Diablo como *Modelo de actuación-performance* del joropo llanero; una construcción que se hará fundamentalmente a partir de nuestra práctica y experiencia, apoyándonos en los aportes de la historia de las religiones y del campo especializado conocido en el mundo académico como chamanismo, centrado en los planteamientos de Mircea Eliade.

Se parte de considerar que entre el joropo llanero y lo que Eliade conceptúa como chamanismo existen muchos aspectos comunes. La idea de que existan estas relaciones y el interés en presentarlas, se origina en la lectura de *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1960) en el marco de un seminario sobre Antropología de la Religión (2009) impartido por la Dra. Jackeline Clarac de Briceño, en el doctorado de Antropología de la Universidad de los Andes.

Una manera de entender el joropo llanero, sus significados, sus valores y la complejidad de sus sentidos, es a través de la palabra, la metáfora y los comportamientos que, sin olvidar que son una expresión unitaria de una música específica, permiten acercarnos a sus dimensiones de magia y religiosidad. Captamos que la perspectiva de Mircea Eliade y Rafael López-Sanz acogen nuestra experiencia y trato con esta compleja manifestación de la gente llanera y venezolana. En este sentido, lo que se plantea este trabajo es la relación entre el joropo llanero y algunos aspectos de lo que Eliade conceptúa como chamanismo, siempre desde la perspectiva del 'complejo mito/rito'.

En la medida que se avanza en la lectura de Eliade y la infinita variedad de ilustraciones del ser y existir chamánicos a partir de mitologías y rituales, aparecen ante nosotros imágenes poéticas verbales que nos revelan sus senderos iniciáticos.

Las imágenes a la que aludimos se cotejan en este capítulo solamente a partir del poema Florentino y el Diablo, del poeta Alberto Arvelo Torrealba inspirado en una leyenda de los llanos de Venezuela, del famoso coplero Florentino confrontando en una insólita reyerta poética y musical con el mismo diablo de las tinieblas. Hemos percibido tantas y tan reiteradas identificaciones con los aspectos de las estructuras y el simbolismo chamánicos analizados por Eliade, que nos proponemos aquí un primer intento de sistematizar estas relaciones que pudieran conducir a una visión de Florentino y el Diablo como modelo de *actuación-performance* de la ritualidad del joropo llanero. Las experiencias y la observación de las celebraciones del joropo llanero nos animan a adelantar esta hipótesis. Considerar el joropo llanero y particularmente una de sus expresiones más acabadas, el contrapunteo, en el horizonte de un fenómeno religioso considerado universal, y más ampliamente desde “la perspectiva del *homo religiosus*” (Eliade, op.cit. p.39), aportará en la búsqueda y comprensión de nuevos significados y sentidos del fenómeno que aquí se estudia.

Este trabajo es, por tanto, una aproximación a un tema que tiende a ser muy amplio y con muchas vertientes. A pesar de que es abundante la bibliografía sobre el chamanismo y sobre música y chamanismo, aquí las referencias se circunscriben a lo planteado por Eliade en su texto fundamental titulado *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1960). Queda pendiente para un trabajo posterior ahondar en los aspectos simbólicos y rituales que pudieran darle mayor solidez a nuestros argumentos, así como el enfoque interdisciplinar entre historia, etnología, historia de las religiones, literatura, poesía, mito-ritualidad, música, etc.

El capítulo ha sido estructurado en breves secciones destinadas. La primera, revisará algunos textos relevantes que se han escrito sobre el tema específico del poema Florentino y el Diablo, en particular aquellos que mantienen una cercanía a nuestro enfoque. Luego se expone el camino seguido para responder a la pregunta planteada, los supuestos utilizados y la justificación de la relevancia y validez del material usado. Por último, se presentan argumentos a las hipótesis planteadas apoyándonos en la metodología propuesta.



Figura 38. Escena de la película *Florentino y el Diablo*, de Michael New. (Foto J.I.Vielma)

IV.1. Fuentes conceptuales.

Tanto la leyenda como el poema comúnmente conocidos como “de Florentino y el Diablo”, son alimento inicial para quienes nacieron y se criaron en el llano. El poema, tan difundido en su versión cantada como escrita, es más conocido como “Corrió de Florentino y el Diablo”. Antes de saber si es leyenda o si alguien lo escribió, la gente conoce algunas de sus coplas y lo esencial del relato, lo recita o lo canta. Esto nos dice ya bastante de su raíz popular.

Para el conocimiento de la leyenda de Florentino y el Diablo se han tomado como referencia dos trabajos fundamentales: *Los Florentinos*, de Víctor Mazzei González (2005) y la versión de la leyenda de Manuel Mirabal Ponce, la primera en literatura escrita que se conoció en Venezuela, publicada en 1925 en un artículo de prensa titulado “Florentino, el cantador” (citado en Mazzei, 2005:39, y reproducido textualmente por Rivas, 2004), sin desestimar la versión teatral que dejó inconclusa Arvelo Torrealba (en Mazzei, 2005: 41-47).

Para el poema, se sigue la versión del año 1950 (segunda versión) de Florentino y el Diablo, publicada en la *Antología Poética* de Alberto Arvelo Torrealba, seleccionada y prologada por Ángel Eduardo Acevedo y como invaluable

guía para su lectura el prólogo de este autor titulado *El Baquiano* (2005). El criterio que priva en la escogencia de esta edición obedece al hecho de ser la más breve de las tres versiones que realizó su autor, la de uso y dominio popular y por tanto la que puede ser cantada y ha sido grabada y difundida por la industria del disco (óigase en YouTube la versión cantada en contrapunteo entre José Romero Bello y Juan de los Santos Contreras “El Carrao de Palmarito”).

El primero de los trabajos citados, del historiador Víctor Mazzei González es, dice el presentador, “...un rastreo de la leyenda popular por el tiempo y las sabanas del continente hispanoamericano, la referencia documental de las cuatro versiones escritas por Alberto Arvelo Torrealba, desde la inédita teatral, que el ensayista ha conservado por más de medio siglo y de la cual da a conocer algunos fragmentos, hasta la tercera versión poética de más de mil doscientos versos” (p.5). Comienza el autor agarrando el buey por los cachos, cuando se refiere en estas breves secciones del trabajo al poder de la copla en el llano y a la necesidad que de ella tiene el llanero para la faena. El autor, implícitamente suscribe la idea de que el canto en el llano es lenguaje que comunica animales y hombres para procurar el entendimiento.

Un resumen de la citada versión de la leyenda de Florentino y el Diablo de Mirabal Ponce, nos presenta a Florentino como jinete inigualable de presencia obligada en los joropos, improvisador y cantador de fama. Autor de todas las coplas y corrios. Solitario en busca de fiestas en las sabanas. Siempre en la silla. Galanteador y enamorado hasta arriesgar la vida. Su fama llega a oídos del Diablo y este se le presenta a ver si se lo lleva. En noche de “entradas de agua” y en una parranda en Matiyure, entre relámpagos, caña y baile, las “diabólicas maracas” se introducían “alma adentro”. Cantaba Florentino, cuando le responde “una voz hasta entonces no oída”; un hombrequito “menudo de cuerpo, lustroso y prieto”. Florentino derrotó al Diablo nombrándole las tres divinas personas y un año después desapareció él mismo como llevado por un cometa rumbo de Cunaviche. Sólo quedó su rancho convertido en cenizas y los huesos calcinados de su caballo. Hasta aquí el resumen.

En cuanto al poema *Florentino y el Diablo* en su versión del año 1950, se acepta con Víctor Mazzei como una versión culta de “...lo que se dijeron los dos

formidables contendores en aquella legendaria noche de Santa Inés” (p.55). Esta idea puede verse reforzada con lo que sostiene Acevedo (2005), cuando soporta la valía del poema sobre la “...honda querencia telúrica... genuina obediencia lingüística nativa... sencilla arquitectura...y, por consecuencia, hecho suyo por los llaneros alfabetos o analfabetos del país, más allá del Meta...” (p.xx). Nos atrevemos a sintetizar estos atributos en un verso del autor del gran poema cuando escribe que a Florentino *se le estira el tono fiel*. Al poeta Arvelo como a Florentino *se le estira el tono fiel*.

El Prólogo de Acevedo es baquiano él mismo, para la baquianía poética de Arvelo. Ahonda en la percepción de Arvelo como: “...baquiano por dentro de sí mismo. Puede guiarnos” (p.xvii). Conviene agregar para estirar esta idea: guía porque se hizo guiar; estiró *el tono fiel* y en este sentido invocar la idea de Febres (1995) de que Arvelo viene siendo una creación de Florentino (p.xxii).

En esta misma tónica también recuerda un foro en donde el profesor Briceño Guerrero “expresó que no es un contrapunteo de Florentino y el Diablo, sino un contrapunteo de Florentino con Florentino”, con la consiguiente réplica de Acevedo: “¿A usted no le ha salido el Diablo? ¿Es que entonces lo tiene por dentro? (Acevedo: (2005). Mazzei sostiene que Florentino es el mismo Diablo y, cabe entonces la pregunta de si fue Florentino por qué no Arvelo, que “después de cantar con todos” también tuviera “que cantar con él”. Florentino-el-Diablo-Arvelo, el mismo “cantador sombrío” en actuación de mito-y-rito, en lo “concreto transhistórico” como plantea Eliade en el chamanismo. Esto justifica que se emplee aquí el término *coplero* para referirse a Florentino o el Diablo y, ¿Por qué no?, a Arvelo.

Sobre la obra de Arvelo, y particularmente sobre el poema *Florentino y el Diablo*, se han realizado trabajos de mucha hondura y extensión. Puede citarse entre los más relevantes, además de los ya mencionados hasta aquí, los de Orlando Araujo (1974), Jacinto Fombona Pachano (1991), Alexis Márquez Rodríguez (1966) y Teresa Espar (1998). Aquéllos enfocan principalmente los valores literarios, semióticos y hasta políticos del poema. Pero es el de Humberto Febres (1995) el que está más próximo a nuestra búsqueda. Aunque el objetivo último de su trabajo sea de

carácter político, es relevante para nosotros que haya sido alcanzado mediante el tratamiento simbólico del poema y particularmente de los planteamientos de Mircea Eliade, razón por la cual muchas de sus hipótesis, reflexiones y aportes han servido de apoyo en diversos sentidos, aunque la interiorización que tengamos del poema y las hipótesis y resultados a que se ha llegado difieran en aspectos cruciales.



Figura 39. Dibujo de Dagoberto Cazorla (Lamedá, A., 1978)

IV.2. Metodología.

Para responder a la interrogante planteada se procede al análisis de algunos aspectos del mito de *Florentino y el Diablo* a la luz de las orientaciones teóricas sobre el chamanismo propuestas por Mircea Eliade. Entre estos aspectos tomamos los que el autor denomina estructurales y los simbólicos que se avienen más al tema que nos interesa.

Se acepta con Eliade que el chamanismo es propio de la condición humana; que todo hecho humano es, en última instancia, un hecho histórico. En este sentido,

el hecho religioso considerado como tal, es decir, más allá de sus aspectos psicológico, sociológico, filosófico, etnológico o teológico, se nos muestra comprensible sólo a partir de haberlo comparado con miles de fenómenos semejantes o diferentes y separados entre sí tanto en el espacio como en el tiempo.

Eliade parte del “concreto” histórico para aprehender lo transhistórico. Esta es, a nuestro entender, la hipótesis que orienta su búsqueda y da soporte a su método: Partir del “concreto” para aprehender lo que, a través de la historia revela de transhistórico universal un *hecho religioso*. Comparado con miles de fenómenos semejantes o diferentes y separados entre sí tanto en el espacio como en el tiempo es, según este autor, como puede descubrirse lo que “quiere decir” dicha manifestación religiosa.

Estas ideas se aclaran cuando el autor explica el sentido que da al término “historia”. En este plano resulta clave el concepto de *hierofanía* para entender la Historia tal como la concibe el autor. Una *hierofanía*, explica Eliade, realizada en un “momento histórico” determinado (perspectiva cronológica) remite, en cuanto a su estructura, a otra *hierofanía* mucho más vieja o más joven, lo que nos permite escribir la “historia” (transhistórica) de los hechos religiosos y llegar a comprenderlos. A esta condición hierofánica “concreta” y transhistórica, que permite distinguir y llegar a comprender los hechos religiosos, el autor la explica como *dialéctica de lo sagrado*.

Una hierofanía significa una separación del mundo de lo profano y un acceso, provocado y manipulado, con lo extra-ordinario. Se presenta como una manifestación y revelación de lo que Eliade llama “lo sagrado”: Irrupción en el mundo profano de una dimensión sobrenatural manifestada mediante la presencia de la vida y de la potencia de la vida.

Entre otras premisas, se puede comenzar aceptando con Eliade que el chamán domina y es la técnica del éxtasis. El chamán es el especialista de un trance durante el cual se cree que su alma abandona el cuerpo para emprender ascensiones al cielo o descendimientos al infierno. No debe confundirse con un “poseso” en el sentido de que el chamán domina sus “espíritus”. Los chamanes son “elegidos”.

Éstos son seres que se singularizan en el seno de sus respectivas sociedades por determinados rasgos. El chamán es el gran especialista del alma humana: sólo él la “ve”, porque conoce su “forma” y su destino. El chamán comienza su verdadera vida por una “separación”, por una crisis espiritual que no está desprovista de grandeza trágica ni de belleza. Esencial en el chamanismo es el drama iniciático de la muerte y la resurrección ritual (enfermedad, despedazamiento, descenso a los infiernos, subida a los cielos). Los elementos del chamanismo nunca son “puros” y “originarios”, se trata siempre de refundición, renovación, revalorización e integración de elementos de una tradición religiosa inmemorial. Se sitúa al chamanismo más entre las místicas que en lo que habitualmente se llama una “religión”. El chamanismo describe el ascenso cultural del hombre; la necesidad de búsqueda espiritual de la humanidad. Se conviene con Eliade que el chamanismo es un fenómeno mágico y religioso. Se sigue también que la “crisis religiosa” propia del chamán, está más próxima a una mística que a lo que habitualmente se llama una “religión”.

Partiendo de estas premisas podemos intentar una visión del mito de *Florentino y el Diablo* no como fenómeno chamánico, sino como fenómeno desde donde podemos discernir aspectos simbólicos que lo acercan a la experiencia chamánica.

Vale insistir que cuando establecemos relaciones entre el joropo llanero y algunos aspectos del chamanismo confiamos que puede ser una vía para contribuir a la comprensión de sentidos de la ritualidad y simbología del joropo llanero.

IV.3. La experiencia extática.

Para Eliade la experiencia extática es religiosa por excelencia y el chamanismo es *la técnica del éxtasis*, un fenómeno mágico y religioso antes que una religión. Si se parte de aquí, cotejar una expresión esencialmente musical con la experiencia chamánica se espera conduzca a elucidar el mundo mágico y religioso que le subyace.

Se define el éxtasis, de acuerdo con Eliade, como “la experiencia concreta de la muerte ritual; en otros términos, del rebasamiento de la condición humana profana” (op.cit., p.95); una experiencia donde cantos, tambor, maracas y otros elementos pueden tener un importante papel. El chamán es el gran maestro del éxtasis, de una actividad extática muy particular. “Es el especialista de un trance durante el cual su alma se cree abandona el cuerpo para emprender ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno” (p.23). Pero, ya se dijo, se trata de un trance muy particular. La singularidad está marcada por la distinción entre el *poseso* que es presa de los espíritus y el chamán que “domina” sus espíritus antes que convertirse en instrumento de éstos. El chamán es maestro de la palabra; la *iniciación* lo convierte en custodio de la rica literatura oral. En Sumatra se utiliza el término *sibaso* (“la palabra”), para denominar al chamán. Y entre los Kazakh-Kirghizes, el *baqca*, “...cantor, poeta, músico, adivino, sacerdote y médico, parece ser el cantor de las tradiciones religiosas populares y el conservador de las leyendas seculares” (p.42).

Este trabajo no se propone equiparar la experiencia del contrapunteo expresada en la leyenda de Florentino con una forma de chamanismo. Está lejos de eso, pero sí pretende señalar ciertas analogías que nos ponen en presencia de un fenómeno rico en aspectos de magia y religión procedentes de una multiplicidad de religiones, de místicas y de otras manifestaciones mágicas y religiosas. No es difícil distinguir en la manifestación que analizamos marcadas analogías con la figura del chamán y las distintas técnicas del éxtasis, mejor palpables si las englobamos con otras experiencias y elementos dentro de lo que Eliade llama la experiencia extática.

¿Podemos comenzar por la “elección”? En el contexto iniciático del otorgamiento de poderes, Eliade concede una gran importancia al reclutamiento o método para que alguien sea convertido en chamán, bien sea por herencia o por “llamamiento” o vocación espontánea. Puesto que no estamos en presencia de un fenómeno típico de chamanismo, puede hablarse en este caso de una vocación o llamamiento aunque no exenta de una transmisión hereditaria (*Me acordé de aquel corrió/ que me lo enseñó mi abuelo*), una especie de destino, una ley. El coplero lo

expresa claramente cuando dice: *sepa el cantador sombrío/ que yo cumplo con mi ley/ y como canté con todos/ tengo que cantar con él*; y en otro momento, desde la perspectiva del vidente que es el Diablo, se avizora que *su destino es porfiar/ aunque llueva y aunque truene*. Pero además el cancionero latinoamericano es prolijo en versos como el “que mi destino es cantar”; basta citar los dos primeros versos de la estrofa sexta del clásico Martín Fierro: Cantando me he de morir/ cantando me han de enterrar” (Hernández, 2009). Las visiones y espejismos que presenciamos en El Reto de Florentino y el Diablo, sombras a caballo, sonido de agua salpicando arena, sombra oscura y misteriosa que canta y reta a cantar acompañada de coros en tropel, “visiones proféticas”, le dicen que su destino es “cantar con él”, y le señalan el rumbo con nombre de mujer, de virgen: Santa Inés; allí será la gran prueba. Santa Inés es nombre de pueblo donde se libró una gran batalla.

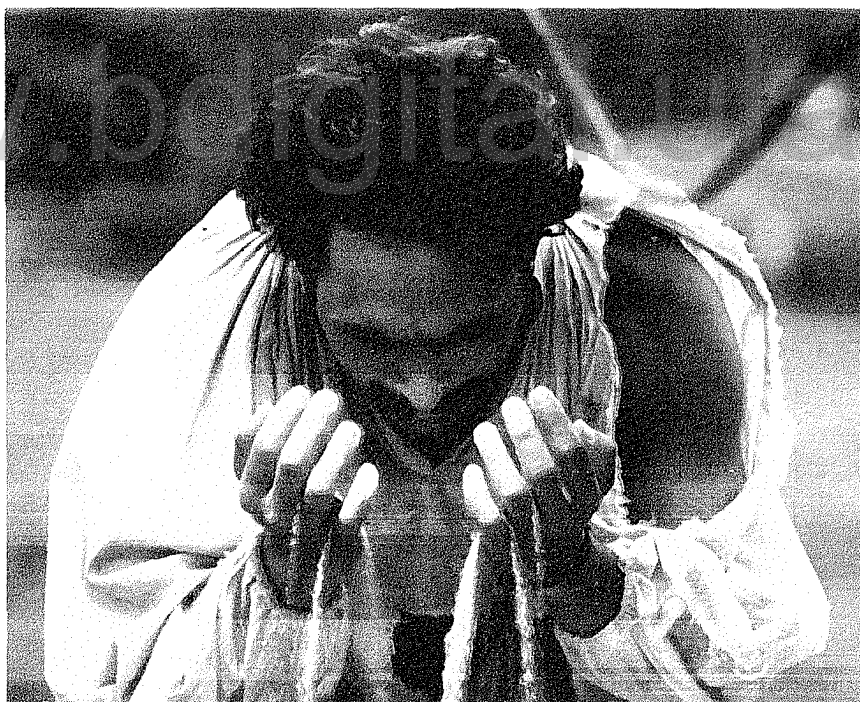


Figura 40. “...más sólo arena sus ojos/ en el turbio fondo ven” (Foto J.I. Vielma)

Sea por herencia o vocación, el futuro chamán debe recibir *una doble instrucción*. La primera es de orden extático (sueños), mientras que la segunda

parejamente es de orden tradicional (técnicas chamánicas). Este proceso de instrucción equivale a *iniciación*, equiparable a un proceso de “crisis espiritual” o “crisis religiosa”, sostiene Eliade, más próxima a una mística que a lo que habitualmente se llama una “religión”. La instrucción puede ser mediante rituales públicos o en un sueño o experiencia extática individual. Esta doble iniciación lo convierte en chamán, quien para ser socialmente reconocido debe llegar a comunicar fuerza interior y tener “conciencia de su poder”. Estos atributos se resuelven en la unidad hombre-tierra; es una fuerza telúrica: *sabana, sabana, tierra (...) una con mi alma en lo sola/ una con Dios en la fe*. Hay una unidad absoluta: el cantador es la sabana y es lo que le permite cumplir con su ley: responder en el canto. *Sobre tu pecho desnudo/ yo me paro a responder*.

La vocación de chamán se manifiesta adoptando la forma de una enfermedad, ataques, sueños, alucinaciones (*oye un jinete tras él*) que deciden rápidamente su vida. No importa que se hayan producido efectivamente o hayan sido imaginadas, lo que cuenta es la invocación (Recuérdese aquí lo dicho en el capítulo anterior sobre la fuerza del canto-palabra; cfr. III.2.2). En este sentido, sueños, sabana, tierra (*parece que va soñando/ con la sabana en la sien*) vienen orquestados de símbolos que señalan la presencia del contacto con el más allá, la entrada (iniciación ritual) *en la soledad que enlutan llamas de ayer*. Recordemos con Eliade que el neófito que ha sido escogido “...se vuelve un hombre ausente y soñador, ama la soledad, [*el coplero solitario (...) puntero en la soledad*], tiene visiones proféticas [*aguárdeme en Santa Inés, / que yo lo voy a buscar/ para cantar con usted*] y padece ocasionalmente de ataques que lo sumen en la inconsciencia”. Concluye Eliade señalando al respecto que “la experiencia extática del chamán lleva aparejada una instrucción teórica y práctica; trátase de signos físicos (debilidad connatural o adquirida) o accidentes de los más comunes (caída de un árbol, mordedura de serpiente, etc.), “pero, habitualmente, [...], la elección se anuncia por medio de un accidente insólito: o accidente insólito: *rayo*, aparición, sueño, etcétera.” (p.45, cursivas nuestras). Recuérdese ahora cuando en el espacio-tiempo del combate (La Porfía), a pocos instantes de la aparición del Diablo, “el *rayo* a la palmasola/ le tira señeras puntas”. Y

complementariamente a Eliade cuando al referirse al chamanismo entre los Buriatos de la Siberia meridional destaca “el papel del rayo en la designación del futuro chamán” (p.34).



Figura 41. “Oye un jinete tras él” (Foto J. I. Vielma)

IV.3.1 *El indumento.*

Uno de los elementos que Eliade define como estructurales y simbólicos en del chamanismo es el indumento. Por indumento —advierde—, puede entenderse en ocasiones algún objeto sobre el cuerpo desnudo. El autor enfatiza el significado del indumento y el tambor en el sistema chamánico, tan importantes como las técnicas y los mitos. Sostiene que constituyen un microcosmos espiritual opuesto al mundo profano, una hierofanía y una cosmografía religiosas: el indumento “revela, no sólo una presencia sagrada, sino también símbolos cósmicos e itinerarios metapsíquicos”. En el caso que nos ocupa puede decirse que el “indumento” es la desnudez: El coplero va desnudo; desnudo sobre el pecho desnudo de la sabana. Desnudo en soledad, en ingrititud, en plenitud de alma, ausente como lo quiere la tradición

chamánica: ausente y soñador. *Sobre tu pecho desnudo/ yo me paro a responder*. La del coplero es desnudez simbólica, integración con el paisaje, unidad ontológica, desnudez para el vuelo, para la ascensión, para la trascendencia. Eliade sostiene que indumento y tambor (aquí advierte sobre distintos pueblos indígenas de la América del Sur Tropical en donde el tambor es sustituido por la maraca o sonajero) son tan importantes como las técnicas y los mitos. Se trata sin duda de una separación analítica, puesto que unívocos son respecto del mito y cualesquiera sean las técnicas. El mismo autor señala que el indumento equivale a un microcosmos, un sistema simbólico completo impregnado de fuerzas múltiples. Cabe citar en este sentido lo que, desde la perspectiva del análisis semiótico, escribe Teresa Espar (1998:65): “Florentino realiza su desplazamiento sin fin a través de un espacio de referencia, figurado disfóricamente desde el inicio del relato, a través del topónimo “El Desamparo”. Es la sabana venezolana, abierta y horizontal, ilimitada y solitaria. Representa el espacio familiar del héroe, lugar de adquisición de sus competencias y de realización de sus performances.” Justo antes de La Porfía el coplero se desnuda y entra en comunión con la entera realidad.

IV.3.2 *El descenso a los infiernos.*

Ante tantas imágenes que nos conducen —cómo no asociar La Porfía— el encuentro con el Diablo anunciado en sombras, con el codiciado, temido y obligado descenso a los infiernos. Vocación y elección deciden el oficio de chamán, precisa Eliade. Puede afirmarse que en el texto que analizamos Los mitos y los símbolos marcan el rumbo del *illo tempore*: en *Noche de fiero chubasco (...)* *el rayo a la palmasola/ le tira señeras puntas (...)* *más allá coros errantes/ ventarrón de negra furia/ y mientras teje el joropo...* La experiencia fundamental, insiste Eliade, es una experiencia extática y el principal medio de obtenerla sigue siendo, como en otras muchas religiones, la música mágica y religiosa. Las imágenes que revelan el contacto con los poderes del infierno, no forzosamente “malos”, advierte Eliade; se trata de una clasificación y una especialización de las formas y los poderes religiosos,

sin sentido peyorativo. Así quisiera verse en este trabajo: fuerzas misteriosas, inexplicables, que habitan en el coplero, poderes interiores. El contacto con el Diablo es el acceso a los “itinerarios prohibidos de una geografía mística” reservada a unos pocos, a los Florentinos del llano, a los chamanes. Todos estos signos (rayo, palma o “Árbol Cósmico”, música) traducen una separación del mundo, una “hierofanía”. El autor señala que esta obtención de poderes se realiza además con la ayuda de las almas de los muertos, o directamente con la ayuda del Diablo, encarnado en un hombre del común, *indio de grave postura*. A Florentino primero se le anuncia el Diablo mediante señas particulares y lo convoca en sueños a un lugar, Santa Inés, lugar de las tinieblas, a cantar con él si quiere conocerlo, (*por si se atreve*); le “sale” el Diablo. Florentino no podía negarse; la aceptación venía con él como destino telúrico, como ley natural.



Figura 42. “El rayo a la palmasola” (Foto J.I. Vielma)

Conviene señalar a los efectos de esta investigación que el autor destaca la transcendencia de estos temas de descensos chamánicos a los Infiernos a la literatura oral de los pueblos siberianos y otros muchos pueblos. Esto es importante –concluye–,

para la comprensión de los “orígenes” de la literatura épica, tema en que abunda cuando trata sobre la contribución cultural del chamanismo.

IV.3.3 *El simbolismo del “centro”*

Toda experiencia extática traduce una separación del mundo, una hierofanía. Puede decirse, sin forzar las analogías, que en la primera parte del poema (*El Reto*) se dan claros indicios de una iniciación, las señales. También en la segunda (*La Porfía*) se puede identificar lo que Eliade define como el espacio sagrado, la entrada en lo sagrado. Lo sagrado fue anunciado, se llama Santa Inés, un lugar misterioso, lejano, en donde en su momento reinaron las fuerzas del desconcierto, de la muerte, sencillamente equiparable al más allá. En la palabra poética capaz de enlazar mito-ruto, fulguran las imágenes evocadoras de las tinieblas y la muerte: Noche de fiero chubasco, enlutada llanura, ventarrón de negra furia, bandoleras amarguras. En el Reto se fijan las coordenadas místicas, el “itinerario de una geografía mística” cuyo centro simbólico es el árbol de todos los mitos de ascensión. Presenciamos al coplero “iniciando” la ruta, caminos del desamparo, situado en el eje cósmico, en el punto donde se da la posibilidad del vuelo, allí, donde “*parece que para el mundo/ la palma sin un vaivén*” (Arvelo, 2005:139). El centro es posibilidad de un vuelo, de “comunicación real” entre las tres zonas cósmicas: Se trata de la invocación de un mito básico de la ideología implícita en el chamanismo: el tiempo de las “comunicaciones fáciles” entre los humanos y los dioses, según dice Eliade. El tiempo del saber fluido, del contrapunteo, o vuelo del conocimiento.

IV.4. Otros símbolos paralelos.

Entre los diversos símbolos que Eliade examina como procedentes de diversos ámbitos mágicos y religiosos, quisiéramos pasar revista sobre dos que cobran relevancia en el mito que se analiza. Estos son: El caballo y el “vuelo mágico”.

El caballo tiene un importante lugar en la mitología y el ritual chamánicos. El

caballo hace posible el viaje místico, es animal funerario y psicopompo. Es significativo el “galope” simbólico como “muerte mística” del chamán; el caballo realiza la “ruptura de nivel”, el paso de este mundo a los otros mundos. Veamos en este sentido cuando en *El Reto* el coplero, en trance de visiones, *de ir caminando el erial/ como quien pisa vergel, (...) muerto de sed (...) cuando con trote sombrío/ oye un jinete tras él*, sombra que anuncia su muerte y su destino, que cantando le dice: *En negra orilla del mundo/ se han de hallar de quien a quien/ aquél que ve sin mirar/ y aquél que mira sin ver*. Y preguntémonos ¿Cuál de ellos ha sobrepasado ya la condición profana y cuál desea acceder a ese “horizonte transtemporal” de que habla Eliade, que es a la vez “verdad” y “vida”? ¿Cuál de los dos ya *ve* y cuál quiere llegar a *ver*? ¿Cuál de ellos aspira a esa “muerte oculta” en secreto de que habla el cancionero popular llanero: “Ah malaya y quien pudiera/ morir y que no muriera/ tener una muerte oculta/ y que nadie lo supiera”. ¿Muerte ritual; muerte mística, simbólica, como las más estrictas experiencias chamánicas que nos relata Eliade? Llegar a “ver” a un espíritu durante el sueño, nos dice Eliade, es señal de que se ha obtenido una “condición espiritual” que rebasa la condición humana profana. Comunicarse con las almas de los muertos entre los Yaruro de Apure y en otras tribus de Suramérica, escribe el autor citando a Metraux, equivale a “convertirse” en espíritu.

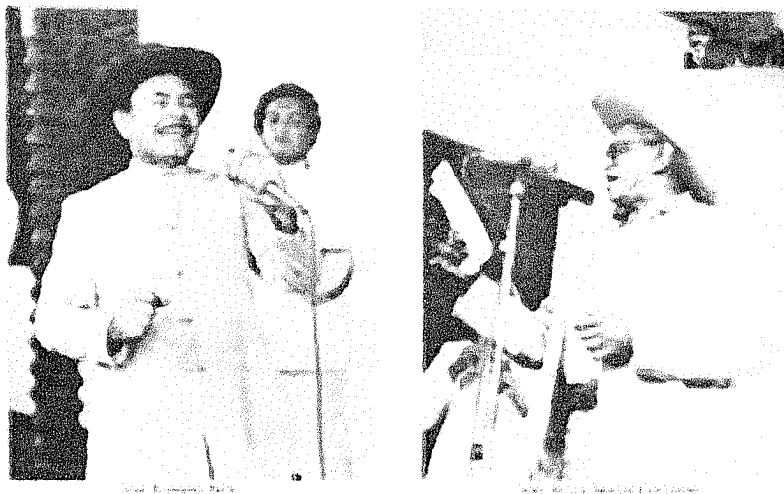


Figura 43. Los intérpretes de la primera versión grabada del contrapunteo: José Romero Bello y el Carrao de Palmarito

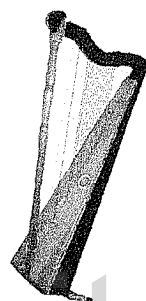
El cuanto al “vuelo mágico”, precisa el autor que “el vuelo” significa la inteligencia, la comprensión de las cosas o de las verdades metafísicas, citando el *Rig Veda* agrega: “El que comprende tiene alas”. Imgenes alusivas al vuelo pueden encontrarse muchas en el poema que se analiza, sin embargo, algunas son más directas cuando hacen sentir el aleteo de los gallos y declaran pelea que se robustecerá más adelante. Pero nótese a comienzos de *La Porfia*, antes de entrar en el canto y las preguntas, que al Diablo *un golpe de viento guapo/ le pone a volar la blusa*, y Florentino la *diestra echa a volar* al tiempo que invoca *sones de ñeja bravura*, sabiduría de los ancestros. Después alzan el vuelo en un combate por el conocimiento. El diablo reta e interpela: ¿Cuál de los dos gallos es el vidente? ¿Cuál tiene picada segura? ¿Cuál es el que *sabe tanto de todo*? Más adelante tilda de pura *bullá de ala* el pretendido vuelo de Florentino y al propio cantador de *pájaro bobo*, mientras que él (el diablo) consciente de sus poderes, directo y metafísico se reconoce *familia de alcaraván/ canto mejor cuando vuelo*. Palabra poética digna del mejor psicopompo. El vuelo mágico es capaz de manifestar simultáneamente el éxtasis y la autonomía del alma. Dos temas míticos importantes, advierte el citado autor, han contribuido a darle su estructura actual: La imaginación mítica del alma en forma de ave y la concepción de los pájaros como psicopompos. Gracias a que el chamán puede convertirse en “ave”, es capaz de volar hasta el “Árbol del Mundo” y traer del mismo las aves-almas. Como posible ejemplo de esta analogía entre el vuelo y la trascendencia del alma mediante viene al caso recordar entre los Jivi de los llanos de Apure, de condición errante, “difíciles de aquerenciarse a un hogar”, su creencia en que al morir se transforman en pájaros (Montiel, 1993:34-40). Llama la atención que en esta experiencia Eliade destaca la importancia de “un lenguaje secreto” como medio de comunicación con los espíritus. Este lenguaje se ha comprobado que es el lenguaje de los animales, el lenguaje de la naturaleza. Utilizar este lenguaje –continúa nuestro autor-, significa que el chamán puede circular libremente entre las tres zonas cósmicas: infierno, tierra y cielo, como en el principio, o sea en los tiempos míticos. En este mismo orden, conviene señalar entre los “caracteres extraordinariamente arcaicos” que ofrece el chamanismo suramericano, la presencia de “los `cantos

secretos' revelados por Dios o por los animales, especialmente por las aves" (p.266).

Después de mencionar algunos ejemplos el autor concluye afirmando que el simbolismo y las mitologías del "vuelo mágico" rebasan el chamanismo *strictu sensu* y lo preceden. Al respecto debe recordarse que en el joropo llanero buena parte de lo que se conoce como "golpe recio" lleva nombre de ave, por ejemplo: el Pajarillo, la Guacharaca, el Gabán, el Gavilán.

En el capítulo siguiente se intentará una articulación de esta simbología en lo que se postula como 'complejo de relaciones simbólicas' del joropo llanero; lazo de mito-y-rito entre el cantar y el imaginar del hombre y la mujer de los llanos venezolanos.

www.bdigital.ula.ve



Capítulo V. EL GRAN LAZO DE MITO-RITO

CAPITULO V

EL GRAN LAZO DE MITO-RITO

El 'complejo mito/rito' del joropo llanero en el 'canto-palabra'

*.../En esta tierra la canta
enlaza más que la sogá.
(Arvelo, *Cantas*: 22)*

V.1. Contextos para un enlace.

El presente capítulo constituye la parte medular de esta investigación. Aquí se aborda el fenómeno celebración del joropo llanero en tanto complejo mito-ritual que acompaña un proceso social particular. En tal sentido, desde la perspectiva del “complejo mito-rito”, se parte de considerar la ritualidad en unidad con el discurso mítico, de manera que la separación entre ellos solo sería posible a nivel del análisis.

Buscamos por esta vía mostrar que el joropo llanero puede o no ser entendido como una *praxis* de sus distintos aspectos y elementos constitutivos (el canto-palabra, instrumentos musicales, gestos, conductas, bailes, comidas, bebidas, sabores, olores, recuerdos, paisaje, etc.), que cobran sentido en tanto ponen en movimiento un tejido de conexiones con eso actuante, lejano y distante a un mismo tiempo, que cada quien siente como suyo y reconoce como ‘joropo llanero’.

En consecuencia, todos y cada uno de los aspectos desarrollados separadamente en los planteamientos teóricos y las descripciones y análisis aportados en los capítulos anteriores, serán abordados ahora como constitutivos del fenómeno unitario ‘joropo llanero’, mediante un tejido de interpretación antropológica en donde la teoría, la poesía y el campo son conducidos, “en raigal apetencia de ‘tono fiel’”, hacia una proyección escritural del mito-rito del joropo

llanero. Es necesario recordar las dificultades enfrentadas para este análisis debido a las pocas experiencias previas en este sentido.

En este mismo orden, conviene enfatizar que como estrategia metodológica en este ensayo se privilegia la palabra, el canto-palabra “como parte imprescindible de la conducta ritual”. El análisis se centrará por tanto en la palabra y sus sentidos posibles, que se despliega y recrea en ‘actuación-performance’ de todos los elementos presentes, bien porque físicamente lo estén, o bien porque sean evocados. En efecto, se sigue, como ya se ha planteado a lo largo de este estudio, una tradición inaugurada en antropología por Radcliffe Brown (1974:175-202), orientada a considerar la palabra parte imprescindible de la conducta y el proceso ritual en una relación dialéctica imagen-palabra-imagen y hacia la noción china del ‘rito como vehículo’, reinterpretada por López-Sanz con base en la obra clásica del citado autor. Esto se traduce en una metodología que reafirma los poderes mismos de la palabra, “especialmente el sentido de evocación que ella tiene y que llama a metáfora”; el “carácter liminal” que por sí misma tiene la potencialidad del lenguaje como creador o fundador de situaciones particulares. En términos de otro reconocido antropólogo (Díaz Cruz, s. f.: 42), su capacidad de crear “una presencia indudable”, o, como lo expresa de modo conclusivo López-Sanz para referirse a la palabra y su poder, a su potencial sentido ritual: “ella, vida, permite la fundación metafórica del mundo” (1992: 65).

Desde esta perspectiva metodológica, la palabra se asume como guía y maestra, ‘mediación’, de una actuación-performance particular que, en el marco de contextos culturales y sociales determinados, proyecta una representación posible del ‘complejo mito/rito’ del ‘joropo llanero’. En la medida y en el proceso de mostrar esto a nivel del análisis, se intenta mostrar también —suprema aspiración de este ensayo—, en ejercicio ritual, hermenéutico y antropológico, cómo se “ensena”¹ el

1. Conviene precisar que en la faena llanera se utiliza la expresión *¡Dale seno!*, para referirse a la acción de darle juego a la soga, aflojarla para liberar un poco el cuello del animal; equivalente a abrir espacio entre yugo y libertad. El testimonio del arpista Omar Moreno en reciente conversación puede ayudar a esclarecer el sentido que se quiere asignar a esta expresión: Tenemos el toro allá —explica Omar—, y estamos aquí, y decimos: “¡dale seno!”, porque el animal a lo mejor está ahorcándose aquí,

gran lazo de mito-rito entre el “cantar llanero” y el imaginar del hombre y la mujer del llano venezolano.

Cabe destacar, finalmente, la importancia que bajo esa perspectiva se da a los llamados ‘contextos sociales de acción’. Son ellos, de acuerdo con la citada antropóloga norteamericana Nancy Munn, los que precisan sus alcances y límites en términos de análisis (1979; confróntese II.3.1); son éstos, confirma López-Sanz, los que permiten seguirle la huella a la metáfora. Por consiguiente, el canto-palabra y los posibles significados y sentidos que despliega, se va a considerar a partir de determinados contextos de acción.

A los efectos, un primer contexto, que llamaremos *contexto descriptivo*, estará determinado por el campo del ritual, es decir, el espacio-tiempo en donde se escenifica el ‘joropo llanero’ y aquellos elementos que se considera centrales o focalizadores del proceso ritual. Lo que se ha llamado “el baile sabanero”, que el nativo distingue como opuesto al baile urbano (Ferias, festivales, otros), es asumido como escenario propio de actuación del canto-palabra, que guarda contigüidad real e imaginaria con otro contexto específico: el ‘paisaje’ (sabana-naturaleza-ancestros).

En este sentido, el baile sabanero, asumido como ‘proceso ritual’, permite distinguir una secuencia de estadios o momentos clave, cada uno de los cuales tendría la función de ir creando las condiciones reglamentarias y vivenciales para el siguiente, proveyendo de esta manera los tránsitos rituales necesarios para el cumplimiento cabal del proceso ritual que se trata. Así, se estaría mostrando lo que algunos autores (por ejemplo: Smith, 1979) han tratado como “aspectos de la organización de los ritos”, pero que esta investigación subordina a su tratamiento como ‘formas’ expresivas o simbólicas del complejo mito-rito de ‘el joropo llanero’ durante un proceso ritual particular.

y entonces aflojan el cuello. Si está templao aquí y el animal está amarrao allá, le aflojan la cuerda, el seno de la sogá, cuando el animal se está ahorcando y lo quieren aflojá.

Siguiendo dicha analogía, en ese juego de reglas y libertades, “flujo entre el sentir y el conocer” —entendido así el rito—, se sitúa el acontecimiento, la *actuación-performance* del joropo llanero, con privilegio siempre de la conducta verbal, el canto-palabra, por considerarla “el vehículo ideal para restablecer el ser y la llave en el abordaje de la conducta humana, en particular de la conducta ritual” (López-Sanz, 1996:61)

A este respecto, y para este primer contexto, partimos de nuestras vivencias en el campo, particularmente la del “baile sabanero” en La Estacada (Anexos A8), cotejándola con una selección de textos descriptivos de este fenómeno que incluimos en los apéndices de este trabajo (Confróntese Apéndices V1-V6).

En segundo lugar ‘el paisaje’, tal como se ha concebido en el capítulo II de este estudio, será considerado *contexto fundacional o primario* en tanto fuente y nutriente de la ‘imagería’ del canto-palabra del joropo llanero.

Por último, el canto-palabra, a partir de sus formas expresivas literarias-y-sonoras expuestas en el capítulo III (octosilabo, copla, guacharaca, instrumentos musicales, por ejemplo) constituye la unidad central de análisis del fenómeno ‘joropo llanero’ en tanto ‘complejo mito/rito’; por lo tanto es considerado como contexto propiamente ritual.

Conviene aclarar que, como lo expresa Munn, cada contexto definido no puede ser analizado independientemente el uno del otro, porque una de las características del trabajo analítico es que es preciso establecer “cruces contextuales”. Por tanto, la expresión cabal del cantar llanero en tanto ‘complejo mito/rito’ se logrará a partir del “cruce” o articulación de estos contextos.

V.2. El joropo llanero en tanto ‘proceso ritual’.

Lo que se ha llamado “baile sabanero”, escenario inmediato del joropo llanero, se asume ahora, en tanto que contexto descriptivo, como ‘proceso ritual’ que podría caracterizarse por una secuencia de fases o estadios rituales como la que se señala a continuación.

El primer estadio de este proceso ritual estaría marcado por el anuncio del baile expresado mediante una convocatoria pública que se realiza haciendo “correr la voz por la sabana”. Esta convocatoria del baile se hace con suficiente antelación. Se corre la voz por los hatos, ahora fundos de la sabana. La convocatoria fija el día y el lugar. Éstos traen asociados la presencia de músicos, cantadores y parejas que cuando gozan de “nombramiento” confieren fama a la fiesta en la región y caldean aún más

los ánimos y las expectativas que propician el éxito del baile. Lo primero que la gente se pregunta es dónde es el baile y quién va a tocar. De esta manera, la convocatoria pone en circulación símbolos de gran eficacia que tienen el poder de evocar el fenómeno en su totalidad. Sin duda, va en este sentido la frase de Juan Especier, el arpista, cuando dice que “pa’ baile no falta gente”. A este “correr la voz por la sabana” así como a las imágenes y acciones asociadas, cabría conceptualizar como “marco psicológico” del ritual, entendido como “señales metacomunicativas que oponen las acciones “colocadas en marco”, “colocadas entre paréntesis”, a las acciones ordinarias” (Batenson, en Valeri, op.cit. p.238). El marco cumple la función de comunicar que lo que está “enmarcado” es “una acción representativa o una “ficción”. Entre los medios más frecuentes usados para cumplir esta función –señala Valeri-, “están la “formalidad” de la conducta, lo fijado y el carácter repetitivo de los gestos, los colores, perfumes, decoraciones especiales, rumores, o, por el contrario, el silencio absoluto, la utilización de lenguajes especiales o de niveles especiales de una lengua (Van Gennep, 1908), música e instrumentos especiales, etc. [...] su presencia en él [en el rito] es suficiente para identificar ciertos acontecimientos como rituales” (ibíd.).

Con respecto de la convocatoria debe agregarse que más allá de una fiesta pública, se trata de una invitación espontánea y sin exclusiones. Al baile se convoca como a una asamblea¹ en el sentido de junta o reunión, la reunión que Ramón Páez (1973 [1862]) desde su visión europea llegó a describir como: “...un bizarro conjunto sin distinción alguna de color, edad o posición” (cfr. Apéndice I.2). En tanto que la convocatoria proyecta valores de solidaridad e igualdad social, dinamiza el reconocimiento colectivo, la cohesión colectiva o *communitas* (Turner, 1988). Esta idea se ve reforzada cuando se le reconoce su carácter de desafío, de reto.

1. Como puede observarse en el Apéndice I, Calzadilla (1998) aplica los tres términos al mismo acontecimiento: “joropo, *zamblea* [asamblea] y baile”. Estimo que este autor escribe *zamblea* tal como lo escucha pronunciar, con la *a* inicial muda y cambiando la *s* por *z* que es un fonema más cercano a la pronunciación que hacen los llaneros de *s*. Asamblea tiene connotaciones religiosas: *religare*, *rassembleer*, los hombres entre ellos, por encima de sus diferencias culturales. Aquí, lo mítico y lo religioso, como lo mostró Lévi-Strauss (1968, citado en Izard, 1979, p.13), se interceptan, no se sobreponen.

Baste recordar el “aguárdeme en Santa Inés”, que anticipó el contrapunteo de Florentino y el Diablo en una noche de “encendidas chipolas” en aquel pueblo barinés. Este “aguárdeme en Santa Inés” se traduce en fuerzas telúricas, o lo que Eliade conceptúa como hierofanía: algo extraño se revela. Con este mismo orden de ideas, el poder de convocatoria de las famosas Fiestas de Elorza, mediado por la carga simbólica de una invitación anónima, sabanera y evocadora de cuando “...un 19 de marzo para un baile me invitaron, a la población de Elorza”... y todo lo magnífico que allí sucedió... en un tiempo remoto, que cuando es “reiterado y cumplido” cobra carácter mítico y ritual. Lo que en efecto ha podido vivenciarse en el espacio raigal de esta fiesta “a sombra de un matapalo”¹, símbolo de abrazo, simbiosis, querencia, naturaleza, agua y tierra, vida y muerte, de lo ancestral y lo perdurable.

Antiguamente el día de la fiesta podía ser cualquiera: “cualquier día es bueno para un baile”, pero hoy suele ajustarse al calendario laboral oficial; lo más acostumbrado es de jueves a domingo y en tiempo de verano.

Como puede apreciarse, el ambiente que precede al baile centra la atención del conjunto social en un espacio-tiempo particular que motiva a dejar de lado ocupaciones ordinarias y cualquier otra festividad o celebración proyectándolo como lo que cierta etnografía caracteriza como *centro* ritual. Por ejemplo, cuando se dice que “en casa del arpista Juan Especier van “a montar” el baile”, esta última expresión puede tomarse en el sentido de escenificación que caracteriza al rito, de “mise en scène”, de escenario o, como se ha expresado en otro contexto, de “templo” ritual, espacio de representación de la ‘*imagería*’ llanera que permitiría mostrar una serie de elementos y dimensiones del hombre de esta sociedad.

1. **Matapalo o higuerote** es el nombre que reciben en Venezuela algunas especies de árboles, principalmente del género Ficus cuyo nombre se debe a que, siendo plantas epífitas en su fase juvenil, llegan a estrangular y matar al árbol sobre el que se apoyaron para alcanzar la luz solar que es bastante escasa en el piso inferior de la vegetación de selva (Wikipedia).

En síntesis, la convocatoria, en tanto fase procesual, representaría el inicio del baile o celebración en tanto constitutiva de un momento epifánico que, atendiendo a la calidad de su factura, catapulta los ánimos hacia el cabal cumplimiento del proceso ritual. Es este el papel que habría desempeñado, y cumpliría aún en ciertos contextos, la invitación para el baile sabanero¹.

La segunda fase de este proceso ritual estaría delimitada por aquellas actividades atinentes a los arreglos y preparativos de la celebración y está circunscrita al día y lugar donde ésta se realiza abarcando desde los momentos previos hasta la llegada de los invitados al baile.



Figura 44. Los preparativos en “la casa del joropo”, Fundo Buenos Aires, diciembre 2012.

1. Conviene recordar que existe el “baile improvisado”, que aunque surge de manera espontánea puede ser realizado con gran éxito.



Figura 44 a. Sacrificando la res

En “la casa del joropo”, como llamó Calzadilla (cfr. Apéndice I.4) al lugar donde se realiza la fiesta, desde muy temprano se prepara el terreno para el baile. Consiste en un espacio techado o al descubierto, habitualmente de tierra, que cuando levanta mucho polvo se riega con agua y se aplana a fin de hacerlo más adecuado al baile. Se improvisan asientos (tablas largas sobre estacas) para los asistentes. En un ángulo de la sala se ubican los músicos y los instrumentos, que, desde que llegan y comienza la música hasta que se retiran, son por convención quienes van direccionando lo que allí acontece en cuanto celebración; son los “expertos rituales” (Arsenault, 1999), los guías en la mediación de sentidos que rige el proceso ritual.

La “casa del joropo” tendría el sentido de un verdadero “centro ritual”, con una especificidad: su carácter transitorio, errante, efímero. Es un centro que se muda cuando quiere, como el antiguo habitante de los llanos. Quizás este rasgo dominante proyecta lo más ancestral y auténtico de esta sociedad. Desde este punto de vista, el llano sería metonímicamente representado como centro ceremonial (la casa del

joropo) que especialmente el tiempo de verano le permite andar errante por toda la sabana, como la arena de los medanales. Por eso es representada como fiesta *sabanera*; como la macolla nace, “se monta”, en la sabana: “*macolla de tierra errante/ le nace bajo el corcel*” (Arvelo, 2005:139).

Su montaje es asunto colectivo y de compleja organización. En la parte posterior de la casa un grupo de hombres se encarga de sacrificar una res; mientras que preparan los asadores y la leña para asarla, otros pintan la casa. Las mujeres elaboran comidas, recogen agua, adornan la sala, etc.

El propio día de la celebración, los invitados especiales, por lo general los que vienen de más lejos, van llegando a la fiesta en bongo, a caballo y, como lo observamos en La Estacada, en burro y en buey, a pie o, actualmente, en bicicleta, en camión, carro o en motos, que son las más comunes y colman los alrededores de la casa a plena sabana y son recibidos como antaño “con grandes demostraciones de contento” (Calzadilla, Apéndice I.4)). En nuestro caso, el arpista Juan Especier vino a pie a recibirnos a unos tres kilómetros de distancia, a la casa donde dejamos el vehículo (Confróntese en Anexo A7).

Por caminos sabaneros que muestran el comienzo de la “entradas de agua”, hicimos la marcha hablando de los preparativos y sintiendo el entusiasmo que anticipaba la fiesta. Éstas son las últimas oportunidades que la naturaleza brinda para montar un baile. Desde aquí habrá que esperarse a la “salidas de agua”; será entonces como dice el canto de los ancestros, “*hasta el verano que viene/ que nos volvamos a ver*”.

El tercer estadio o fase vendría signado por la concurrencia de los participantes en el lugar o “casa del baile”: invitados, músicos e instrumentos musicales, música y danza, etc. No obstante, en este estadio conviene distinguir otros momentos clave a fin de ahondar en el carácter ritual que cobra este tipo de celebración. Estos serían: a) La llegada del arpista a la fiesta, b) La afinación y registro del arpa, c) El inicio de la música y comienzo del baile en la sala, d) El clímax del baile, y e) El final de la fiesta.

a) El músico reconocido es también el que llega a la hora prevista para el baile. Esta etapa puede marcarse por las exclamaciones entre el público: “llegó l’arpa”, o, llegó la música o los músicos. Esta exclamación conlleva una distensión: la llegada del músico asegura la celebración del ritual, pues aún en los casos extremos de un arpa a la que faltan cuerdas, este se las ingenia para encordarla y ponerla a sonar. Su presencia asienta los ánimos y los caldea, impone orden y rigor; y él mismo se encarga de llamar al orden, como pasó cuando algunos invitados que no eran del lugar, jugaban a las cartas y el arpista llamó al dueño de la casa para recordarle que “cuando la música comienza se acaban los juegos”, incluyendo los juegos de gallo que suelen preceder a muchos bailes (cfr. Anexos A7). Esta increpación lleva claramente implícita la afirmación de que el baile no es juego, y si lo fuere (como lo propone Valeri desde la perspectiva del analista al tratar de establecer límites entre juego y ritual, pp. 237-39), se trata de un “juego-en-serio” no captable como tal por el nativo. En el apartado siguiente —canto y baile “por Guacharaca”— podrá captarse mejor esta dimensión lúdica del rito.



Figura 45. “Llegó l’arpa”

b) La afinación y registro del arpa suele hacerse en un lugar alejado del bullicio pero a la vista de los asistentes que captan los sonidos del arpa. La afinación y registro que hace el arpista, casi simultáneos, seguido de rasgueos del cuatro y algunas sacudidas de las maracas, predisponen los ánimos de los asistentes y *afinan* su sensibilidad hacia lo que está previsto que ocurra: el joropo.



Figura 46. Afinando para el baile. Foto: J. I. Vielma

c) El arpista sabe, de acuerdo con el ambiente, con qué pieza arrancar; lee los ánimos, la disposición para el baile, la cantidad de parejas, y comienza a regir conforme dicte la situación. El arpista rige el ritual “con la mirada y con el gesto”. Es oportuno recordar que cuando hay cambio de arpista en un baile, esto puede ocasionar una caída en el ánimo de los bailadores y comprometer el Éxito de la fiesta. En una situación como ésta una bailadora expresó refiriéndose al arpista que reemplazaba momentáneamente al maestro del arpa, al que todos están acostumbrados: “Me gusta más Juan porque toca más alegre; el otro no me conviene. Se siente más cómoda bailando con Juan.” Los otros arpistas “Se pelan; están tocando una y salen con otra” (cfr., Anexo B10). Lo afirmado por esta bailadora trae a cuenta el juego entre “partitura” y “performance” (“ejecución”), que de acuerdo con Valeri (p.231) es lo que da sentido al ritual. “El sentido del rito –sostiene Valeri–, consiste entonces, no en

su significación semántica, sino en hacerlo de acuerdo a las reglas, en ajustar la conducta a las demandas del “texto” y, al mismo tiempo, en permitir espacio para el embellecimiento, para las interpretaciones, para la inventiva”, que se da sólo en ese sentirse “cómoda” expresado por la bailadora, que a su vez está en sintonía con el ajustarse a las reglas por parte del arpista, en no “pelarse”. “Lo que importa es tener éxito en seguir las reglas...” (Valeri, *ibid.*).

d) La aparición del o los cantadores marcaría una nueva fase del baile. Esta no se produce al inicio, sino cuando ya los ánimos están caldeados, cuando se ha bailado (¿Después del “cambio de pareja”?) y se ha entrado en el efecto de la bebida. En una fiesta que arranque a las seis de la tarde, los cantadores suelen aparecer ya entrada la noche, pero también antes de las primeras peleas.

El canto y el contrapunteo tienen lugar una vez que el baile ha cogido camino. Aunque los cantadores suelen aglutinar un público a su alrededor, este hecho, como tampoco ninguna pelea, son motivo para interrumpir el baile ni para distraer a los bailadores, quienes por el contrario, con los gritos que animan y celebran el contrapunteo, al igual que los músicos, se funden en sudor y polvo, roces, choques e intercambio de parejas, “torno y retorno” de los cuerpos en el baile, zapateo de pie descalzo entre bordones de arpa¹, los gritos que atizan alguna pelea en el potrero cercano. Músicos impasibles, serenos, bailadores hieráticos, marcan el tiempo-espacio donde sin que nadie esté consciente de ello, se es feliz. Aquí puede decirse que se ha alcanzado el clímax del baile.

Remite esto al fenómeno que López-Sanz (1992: 69), describe como: “...disolución del yo inmediato” característica del verdadero rito. Cumbre de la existencia en rito: “éxtasis”. En una frase que, además de confirmar lo afirmado

1. ¿Cómo interpretar el hecho de descalzarse por parte de la mujer y a veces también del hombre en el baile?, ¿No es una entrega a sí mismo; o un despojo de sí para entregarse al joropo? El pie es también considerado un símbolo sexual en muchas culturas, o por lo menos de deseo sexual (Chevalier, *op.cit.*, pp. 1084-85). Zapatear, afinar y batir contra el suelo es una manera de decir, de afirmar: aquí estoy, aquí me quedo.”De modo más prosaico, el pie simboliza también un cierto sentido de las realidades: tocar pies a tierra” o poner los pies en la tierra. Es para los dogon expresión de la noción de poder, de jefatura y de realeza. Pero como símbolo erótico su desnudez y movimientos cobran fuerza en el baile (*op.cit.* p. 826)

por López-Sanz, concilia oposición e integración de naturaleza-cultura, el arpista, también de La Estacada, Ramón Especier, afirma que: “Es cuando la gente se pone que parece un tropel de bestias bailando...”.

Esta situación comprendería lo que Víctor Turner (1988: 133), define como *communitas*, un ámbito de vida que “...implica al hombre en su totalidad en su relación con otros hombres considerados también en su totalidad”; así, el hombre-de-rito devendría *communitas*, “zamblea”, joropo. Pero más aún, esto se asume como idea rectora de este trabajo, deviene deidad, en el concepto y sentido conferido a este término por el antropólogo Valerio Valeri y su discípulo el Profesor Rafael López-Sanz¹. El joropo se nos mostraría en esta perspectiva —confesamos haberlo vivenciado así en el baile sabanero—, como deidad-joropo. Conjunción total de mito-y-rito. Aquí rige felicidad.

1. Los hawaianos llaman a CUA, “deidad”. Dice Valerio Valeri: **una deidad** es el concepto naturalizado, personificado de un sujeto humano definido por sus predicados, el más importante de los cuales es la aptitud para representar ciertas acciones en ciertos contextos sociales. Así, **una deidad incluye los conceptos interrelacionados de un sujeto, sus acciones y sus contextos sociales**. Un concepto es una idea general; pero esta idea está personificada, se le da una forma concreta (por tanto imaginaria); de aquí que ella viene a ser un tipo” (op.cit. p. IX. Valerio Valeri).

Ahora bien, un tipo en realidad es “...un ser *concreto*, real o imaginario, que es representativo de una clase” de “seres” porque es “ce que en presente la forme la plus caracteristique ou la plus parfaite”, completa Valeri citando al scholar francés André Lalande y su obra *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1960).

Esto quiere decir que para Valerio Valeri como para Rafael López-Sanz, quien fue su discípulo en Chicago, una deidad no sólo es una persona social y moral, sino más una especie social (Rafael López-Sanz) o sea, lo que más merece ser celebrado. Un dios es un tipo humano particular.

Para aclarar aún más el concepto o lo relativo a divinidad o deidad y su papel clave para entender qué es lo que se celebra en una fiesta como la de los llanos venezolanos, léase de nuevo a Valerio Valeri: “todos los dioses tienen en común lo que todos los sujetos tienen en común: el hecho de pertenecer a una especie sencilla, la especie humana. Como yo insisto en este hecho, mi argumento tiene un cierto sabor feuerbachiano. Pero debo enfatizar que cuando hablo de especie humana, no me estoy refiriendo a una noción universal y abstracta, sino a un concepto presupuesto de la cultura hawaiana, la que constituye formas diferentes de acción medibles y complementarias” (op. Cit.p. XI). Es decir, para decirlo en términos de una clase: lo que caracteriza muy bien a Valerio Valeri y al Profesor López-Sanz es que siempre estamos lidiando con tipos humanos de subjetividad y los dioses son los tipos máximos de subjetividad que crean o presuponen relaciones sociales específicas, y a quienes se les concede por imaginación y acción humana de mito-rito las creaciones, las instituciones básicas, y hasta los distintos seres humanos de piel y de origen. Y si es así, la perspectiva de Feuerbach no es incompatible con la de Valerio Valeri y la de Rafael López-Sanz, porque lo que se agrega hoy es aún más radical si se quiere, porque los tipos de subjetividad detectada por el análisis antropológico *indexan* tanto a la relación social y su diversidad como a los dioses que de ellos se derivan. Como apunta el Profesor López-Sanz, para Valerio Valeri y para él “así, la sociedad está presente en el concepto de la especie tanto como causa que como significado (*signified*)” (Idem, XI).



Figura 47. "Communitas"

e) Por ello, para el final del baile no puede haber desánimo, y el arpista es responsable de esto, de conducirlo hasta el final con éxito. Cuerpos rendidos, colmados, no saciados. Sensación de vacío y plenitud. (¿Paradoja?) Lo que palpita en la existencia de cada quien es el deseo de un nuevo baile: la nostalgia de felicidad invade los cuerpos y tiende los pases o tránsitos rituales hacia la celebración de un nuevo baile. El ritual ha sido completado con éxito. El arpista —el Rey—, pone fin al ritual levantándose, marcando con cierta violencia un retorno a la vida ordinaria en la cual “la norma está impuesta por la autoridad y en [la] cual el libre juego entre orden interno y externo es reducido a un mínimo” (Valeri, op.cit. p.233), pero dejando la sensación de que “el joropo no termina nunca”, es decir, proyectándolo mediante, por ejemplo, el cierre con un “golpe recio” que potencie el deseo de un nuevo baile.

Esta última idea podría reforzarse con lo que sostiene maestro Juan (Especier) cuando afirma que “El joropo no tiene terminación; es una cadena.”

Me siento tentado de sintetizar las ideas hasta aquí expuestas —a favor de la conjunción mito-rito—, en un conocido verso del poeta norteamericano Walt Whitman: *Me celebro y me canto a mí mismo*. Un verso que el joropo llanero y el colectivo que de él participa encarnarían.

En el siguiente cuadro comparativo (Tabla 3), se muestran los estadios del 'proceso ritual' en el baile sabanero (cfr. Anexo 7) y su posible aplicación a otros contextos (cfr. Apéndices A1 a A6).

ESTADIOS DEL 'PROCESO RITUAL'

Apéndices 1 a 6, y Anexo A7 Estadio o Fase	I.1	I.2	I.3	I.4	I.5	A7
1ª) Convocatoria	Se recibió recado de Doña Rosaura	Enviamos numerosos mensajeros...	Me invitó mi arriero...	Mucho me animaron	Y éste va llevando la razón	"Hay un baile en el campo"
2ª) Arreglos y preparativos	Limpióse una buena extensión	Bajo un caney abierto	... al aire libre...	... caney donde se bailaría...	Más o menos a las cuatro de la tarde	La sala donde se realizaría el baile
3ª) Celebración del baile o joropo						
a) Llegada del arpista	Música no escaseaba	Un arpa de enormes proporciones	El personaje principal es el arpista	... arpistas y guitarras se introdujeron dentro	No dura menos de cuatro o seis días	Desde tempranas horas...
b) Afinación y registro			Esperando los sonidos de la música mágica			
c) Inicio de música y baile		Los bailadores no se entazan	Primero unos acordes	El joropo, <i>zamblea</i> o baile		El vals dio paso al joropo
d) Salida de los cantadores	Propúsose que se cantara		El maraquero (...) celebra con canciones	Coplas endilgadas a las parejas		Comenzaron a aparecer los cantadores
e) Clímax del baile	Después de un constante ejercicio		Los bailadores se mueven por la sala	Provocador del jaleo	Sin que decaigan los ánimos	...ninguno de estos eventos
f) Final de la fiesta	Los llaneros muy a pesar suyo dijeron adiós		Por fin el baile terminó			El arpista cambió a <i>calira</i>

V.3. Cantando “por Guacharaca”. Música y ‘paisaje’ en contextos.

Con base en las ideas expuestas, otra “ventana” para el análisis del fenómeno ‘joropo llanero’ en tanto ‘complejo mito/rito’ conduce a abordarlo desde la práctica del ‘canto-palabra’ en su conexión con el ‘paisaje’ como escenario de esta práctica, vehiculados en tanto ‘proceso ritual’ por mediación de dos ‘formas’ expresivas fundamentales que en el capítulo tercero han sido descritas bajo sus nombres nativos de *pasaje* y *golpe* y, dentro de éste último, las variantes que el nativo identifica como Seis por derecho, Zumba que zumba, Periquera, Gabán, Guacharaca, Pajarillo, las cuales comparten rasgos comunes como también marcadas diferencias.

Una “mezcla de razones, afectos y emociones”, en ejercicio de práctica ritual, me lleva a seleccionar, para este análisis, una forma expresiva particular conocida como “guacharaca”.

UNA GUACHARACA.

Si se busca su definición en algún glosario de vocablos regionales de los llanos, se encontrará, por ejemplo: Gallinácea silvestre, muy voladora y vocinglera (Nombre onomatopéyico). Si se le pregunta a un cantador llanero, responderá: “Bueno, si es música es joropo, un joropo alegre, una música de historia, un palabreo; y si es ave, es una guacharaca, la que uno usaba mucho pa’ los guisos”.

Ave y música es, en los llanos venezolanos, una de las más reconocidas por su canto; canto vocinglero y alborotador, al que por onomatopeya debe su nombre. Como ave, es científicamente clasificada bajo la denominación de *Ortalis ruficanda*, ave gallinácea de la familia de las *Crassidae* (pavas de monte, camata, paují), bien camufladas y de hábitos secretos, de la especie *ruficauda* (cola roja). Su plumaje es gris pizarra en la cabeza, el torso y el cuello; gris claro en el vientre; rojizo en la base de la cola y negro verduzco en la cola que termina en punta blanca. Macho y hembra difieren claramente en su canto por ser aquel de tono grave y esta de tono agudo. Son cantos cortos, y seguidos el uno del otro con mucha rapidez, canto que se contagian

entre ellas colmando el lugar donde se hallan. Su vuelo es bajo y de distancias cortas. Habita en matorrales y bosques de galería y se alimenta de frutos e insectos. Se le encuentra en Colombia, Venezuela y Tobago. En esta isla es ave nacional y figura entre los símbolos del escudo patrio, un hecho que sumaría para su posible consideración como símbolo de poder de un complejo mito-ritual de la zona del Caribe.



Figura 48. Guacharaca

En su obra *Buenas y malas palabras en el castellano de Venezuela* (1982), el profesor Ángel Rosenblat (pp.184-189), en la entrada que destina al término *guacharaca* cita a José Martí para definirlo como: “Canto mezclado de baile usado por los llaneros.” Muestra los distintos usos y significados que se le ha dado en diferentes regiones y músicas de nuestro país y en otros países de América Latina, para concluir afirmando que “La coincidencia entre todos esos nombres parece que sólo puede explicarse por su carácter onomatopéyico: las variantes representan

distintas interpretaciones del canto del pájaro.” Importa destacar que cuando rastrea los orígenes del término “entre nosotros” ubica la referencia más antigua en una *Descripción de Caracas* de 1578 y otras fuentes importantes, así como en su posible origen caribe señalado por Lisandro Alvarado a partir de voces como *huacharacá* (en tamanaco) y *uasaraca* (en caribe). Por último, interesa destacar entre sus aportes lo que nos dice sobre el término *chachalaca*, su variante onomatopéyica en México, y el significado de “lanza del llanero” que llegó a captar José Eustaquio Machado (p.187).

Como música, en los llanos venezolanos da nombre a uno de los golpes más antiguos del joropo (Morley, 1989:131). Es preciso acotar que entre las diecinueve que Vincent Morley precisa como “Piezas fundamentales del joropo llanero cuya antigüedad no se ha podido mostrar todavía” (ibíd.), cinco de ellas tienen nombre de ave: guacharaca, periquera, gavián, gabán y pajarillo, y la mayoría lo tienen que corresponde al mundo de la flora y la fauna de los llanos (por ejemplo: guabina, guayaba, caracoles). Es una de las formas máspreciadas para mostrar las condiciones de un buen cantador. Las emociones y sentimientos que se expresan en un contrapunteo por guacharaca podrían verse genuinamente reflejadas en lo que uno de los personajes de Torrealba (1987:189-193), después de sostener un contrapunteo durante una travesía en bongo, “pensaba para sí: ‘Otro amigo más que dará su vida por salvar la mía, conquistado por estas sencillas coplas que hemos venido cantando, con el aire del joropo Guacharaca’”.

Bien sea por petición de los cantadores o porque lo decida el maestro arpista: ¡Déle por guacharaca!, La guacharaca se identifica desde sus primeros acordes como “golpe relancino”, en tono mayor, alegre y vivaz (*allegro*), vocinglero y retador para los buenos cantadores, donde el canto debe expresarse en copla, “el poema venezolano por excelencia” (Acevedo, 2005: xiv) de rima cruzada consonante, conservando la *letra* en el contrapunteo, y desplegado en un círculo armónico de ocho compases en donde el acento del primer compás recae en la dominante de la subdominante de la tonalidad. El ejemplo que sigue se basa en una transcripción del maestro Vicente Emilio Sojo (en Rosenblat, 1982:186), con textos del folklore y adaptación musical de Moisés Mata.

La Guacharaca

Texto: Folklore
Adaptación Musical: Moisés Mata S.

Joropo $\text{♩} = 190$

Voz: Más va-le... ju-gar con tie-rra y no con la "cen-cia" mí-a por-que la

Arpa:

Cuatro: Dominante de la Sub-Dom. (Sub-Dom.) Dominante Tónica
C⁷ F G⁷ C

Maracas: Joropo $\text{♩} = 190$

5 Respuesta melódica

Voz: tie-rra se co-me y la "cen-cia" no es co-mi-a. A-llá va... la gua-cha-ra - ca ma-dre que yo

Arp.:

Cuat. (4) Dominante Tónica Dominante de la Sub-Dom. (8) Sub-Dom.
G⁷ C C⁷ F

Mrcs. (4) (8)

Copia © 2014 por Moisés Mata S.

2

11

Voz: te-de-ci-a que es-ta no-chen el po-ran-do el co-ra-zón me pe-dí-a.

Arp.:

Cuat. Tónica (12) Dominante Tónica
C G⁷ C

Mrcs. (12)

Figura 49. La guacharaca

La forma que hoy se conoce repite dos veces la estructura armónica básica con un registro melódico alto en la primera parte y uno bajo en la segunda, al modo de la guacharaca hembra y del macho respectivamente.

Nótese además que la versificación de la guacharaca no admite repetir verso o lo que se ha llamado pie de apoyo, a manera de descanso o respiro (o chance para la inspiración) como sucede en otros aires. La letra de guacharaca es corrida y en octosílabo que es, como quedó señalado en el capítulo III, la forma mínima cantáble. Entre copla y copla tampoco hay descanso, como sucede con el canto de la guacharaca cuando éstas se alborotan en los árboles. Quien inventó la guacharaca —compartimos con el maestro Juan—, se fijó en todo el comportamiento del ave para hacerlo como ella. Así se inicia el “cantar por guacharaca”.

¿Qué significa el “cantar por guacharaca”? Desde la perspectiva del presente estudio, la propuesta de “cantar por guachara” remite a la idea de una puesta en escena, de una *actuación-performance* que por vía del canto-palabra pone en movimiento un complejo de representaciones en donde la evocación (presencia) de un ave específica y de sus atributos reales y/o imaginales, actuados a partir de ciertas ‘formas’ (musicales, literarias) socialmente reconocidas y remitidas a contextos particulares de acción, hacen posible el tránsito hacia una forma real e imaginal con caracteres propios: el “cantar por guacharaca”¹.

Pero, ¿Cuáles son esos caracteres o rasgos distintivos que le confieren significado a esta forma simbólica? ¿Cuáles serían sus significados posibles?

Una manera de aproximarse es sistematizando mediante el par de oposición Naturaleza/Cultura los atributos o cualidades asignados separadamente a las entidades Ave y Música por el cantador llanero al inicio de este parágrafo.

1. Viene al caso recordar en un Curso de bandola dictado por el conocido bandolista nutreño Anselmo López, cuando éste enseñaba el ritmo de *El sapo* y casi agotada la paciencia con un alumno que no daba con lo que él exigía, le dijo: chico, pero eso es muy fácil, haz como un sapo, ¿tú nunca has oído un sapo?... bueno... Lo mismo diría Anselmo en el caso de la Guacharaca: haz como una guacharaca. El problema está cuando uno, como él anticipó en su asombro, no ha oído y menos está familiarizado con el canto y comportamiento de esta especie.

Naturaleza	Cultura
Animal	Humano
Ave	Música
<i>Vocinglero</i>	<i>Palabreo</i>
<i>Alimento</i>	<i>Guiso</i>
<i>Guacharaca</i>	<i>Joropo</i>
Bulliciosa	Alegre
<i>Nativa</i>	<i>Historia</i>

Es preciso referir que la relación simbiótica naturaleza-cultura es estudiada por Marius Schneider (1998) como “los animales-símbolos”, también la analiza en la música kurrupaco (Arawacos del Noroeste Amazónico) el antropólogo Jonathan Hill (cfr. J. Hill, 1993. “Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society”. Tucson: University of Arizona Press). En “Mitología Guarequena”, González Ñañez (1990) puede también encontrarse la relación naturaleza-cultura de los animales como seres Míticos-Pensantes en el Mundo Primordial de este pueblo Orinoquia.

Si se examina detenidamente un repertorio de coplas reiteradamente empleadas en el canto o contrapunteo por guacharaca (cfr., Anexo C), podrá observarse cómo los atributos que en primera instancia pueden diferenciar la guacharaca en tanto ave de la guacharaca como joropo, son fusionados por mediación del canto-palabra, por vía de metáfora y metonimia, y transformados (*performance*) en una entidad compleja: ave/música, guacharaca/joropo, (mito/rito), que conjuga todos los aspectos señalados y otros posibles, proyectándolos hacia un marco de experiencias y asuntos cardinales del vivir humano, trayéndolos a escena como dice Valeri (1980:230) “si no en un sentido claro, al menos en el sentido de la interconexión que da su manipulación en el mismo contexto”. Cabe señalar en este orden una analogía con el fenómeno que en antropología se ha estudiado como totemismo, entendido de manera parcial como “identificación de seres humanos con plantas o animales, y que nos remite a concepciones muy generales entre el hombre y la naturaleza.” (Lévi-Strauss, 1965: 23); a comportamientos primordiales de la condición humana (del lenguaje) por

mediación de la metáfora, “cuyo papel en el totemismo” subraya insistentemente el citado autor (idem, p.148). Puede recordarse aquí el citado antropólogo Marius Schneider (1998) cuando refiere lo que llama la “canción propia” en el contexto festivo de algunas culturas “primitivas”. Explica este autor que cualquier melodía puede llegar “a ser una canción propia, cuando se la canta de una manera original e impregnada del ritmo del animal-tótem respectivo.” (p. 29). De tal manera que los participantes en estas danzas y cantos “llegan a identificarse con sus animales-tótem”, y reconocen que llegan a convertirse en ellos recibiendo su poder, fuerza y sabiduría (ibíd.).

En ejercicio de una hermenéutica centrada el ‘canto-palabra’ como la más acabada expresión de lo que se conoce como cultura llanera, se parte de reconocer en el “cantar de Guacharaca” un acto esencialmente “performativo”, de donde derivan su carácter lúdico y estético tanto como su “eficacia cognitiva potencial” (Valeri, p.234) que puede inducirse de los comportamientos y juicios de quienes participan en el baile (“me da esa alegría”, “provoca es seguí bailando”). Lo que se llama “el cantar de Guacharaca”, en tanto “acto ilocutivo (Austin) o “performance”, tiene en poder de hacer, “un poder que ha sido acordado a él por la sociedad” (Valeri, ibíd.) “En algunos casos —explica Valeri— [en ciertos contextos] un dicho o un decir es equivalente a un hacer”, y en ciertas condiciones, “determinados ritos tienen efectos reales y no imaginarios”. Esto puede dar cuenta de las distinciones frágiles que por medio de esta experiencia ritual se establecen entre naturaleza y cultura, una experiencia que se tratará más adelante desde la perspectiva de lo que se conoce como chamanismo y como relación totémica.

En este orden conviene ahondar en el carácter metafórico, por tanto altamente evocativo y performativo, de la forma que se analiza.

Una de las coplas más antiguas y reiteradas (Morley, loc.cit.), expresa:

*El golph`e la guacharaca
es un golpe relancino
que el que lo pela una vez
se queda cogiendo el tino.*

El hombre de los llanos llegó a percibir en *el golpe* la estructura rítmica más idónea para representar el canto de guacharaca, que a su vez pide un *tempo* “relancino”, un *tempo* más acelerado, que también se utiliza, dependiendo del estado emocional y lo que se quiera expresar, en otros “sones” como “maría layas relancinas” o “cunavicheros relancinos”. Un *tempo* que insta a bailar, a buscar pareja, al canto en contrapunteo, y a “arrimarse”¹ al arpa para contrapuntear o para seguir el rumbo de los contendores. La forma adjetival *relancino* podría en este caso asociarse a la lanza como arma empuñada por manos guerreras en las gestas de emancipación libradas en los llanos y más allá; un arma que en manos de *atinado* golpe, de golpe certero, adquirió significado de fuerza y de poder y se hizo legendaria. El combate que se libra aquí a nivel del canto-palabra exhibe esos atributos guerreros. La copla (lanza), para que pueda atinar, exige ser captada y devuelta con la fuerza y la rapidez de un guerrero entrenado en las lides del canto relancino “dentro de ciertas reglas” socialmente aceptadas. Recordemos que el canto mismo tiene en muchas culturas la acepción simbólica de vehículo, de nave o transporte (Schneider, 1998: 271-281), de lanza, de “acción agresiva”, en el Veda “está considerada como una flecha la plegaria cantada”. Así, pues, de acuerdo con este autor, lanzar una canción es también una acción agresiva que, por ser acústica, supera aun el lanzamiento de una flecha ardiente.

*Hay que tener buen oído/
talento y memoria clara
para cantar guacharaca
que no vaya atravesada.*

Aquí vale de nuevo que “quien peló *letra* primero, perdió” (Acevedo, p. xx). El imaginario se activa en este caso como lanza-verbal dirigida a abrirse paso mediante

1. Conviene advertir que en expresiones como “arrímese al pié del arpa” o “arrimar una copla”, comúnmente empleadas en el contexto del “baile sabanero”, al verbo *arrimar* pudiera atribuirse el significado de “acoplamiento, emparejamiento” o de “hacer rimar, poner en rima” (Corominas, óp. cit. p.64)

una imagería ancestral, o, como diría López-Sanz, “...se trata de abrir las galeras del cuerpo”; la imagería del llano en ‘complejo mito-ritual’ esta vez de paisaje y valores sociales, de naturaleza a cultura, a imagen del canto familiar, bullicioso y marcadamente desperezado de la guacharaca; como se expresa en esta copla que canta el poeta Acevedo.

*Yo quiero a la guacharaca
porque es de un canto ordinario
y oscurito y bien temprano
me despierta el vecindario.*

La copla siguiente figura entre las más cantadas, tiene carácter de “gran himno” y constituye un icono del cantar de guacharaca:

*La guachara de Apure
le dijo al pájaro vaco¹
empréstame tu tizón
para encender mi tabaco.*

En tanto experiencia o estancia ritual, en esta copla importa destacar dos elementos. El uno tiene que ver con la atribución de un rasgo particularmente humano al ave: el lenguaje; que forma parte de un acto performativo compartido por los participantes de la celebración: la conjunción naturaleza-cultura por mimesis del ave guacharaca en hombre-de-rito y viceversa, evocando metafóricamente la fuerza del fuego², que el *pájaro vaco* desde su realidad-realeza provoca con su presencia mágica;

1. El pájaro vaco de los llanos venezolanos, cuyo nombre científico es *Tigrisoma Lineatum*, parece un tizón de candela, rojo y negro; vive cerca del agua (lagunas, charcos, pozos y ríos de Barinas) y tiene un canto parecido al mugir de la vaca, de donde su nombre de vaco. He oído otra versión de esta copla que dice: *La guacharaca de Apure/ le dijo al pájaro vaco/ empréstame tu tizón/ para encender mi tabaco.*
2. En cuanto a la simbólica del fuego, conviene citar al antropólogo Gilbert Durand (citado en Chevalier, óp. cit. p. 513) quien observa que “numerosas leyendas subrayan netamente la sexualidad del fuego situando el lugar natural del fuego en la cola de un animal.

una presencia que se supone creada y recreada en actuación-performance del 'joropo llanero' por mediación del canto-palabra.

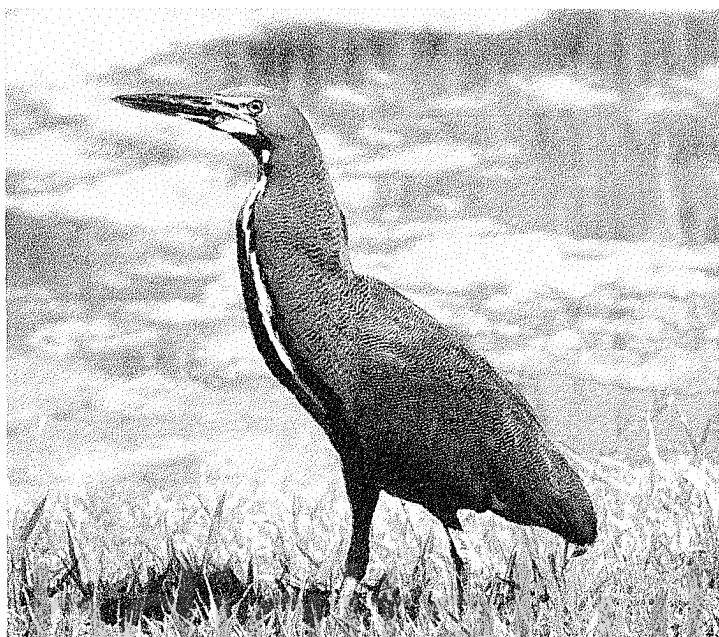


Figura 50. Pájaro vaco

No obstante, esta exégesis precisa ser complementada¹ con una simbólica del tabaco que en ciertas culturas tiene la propiedad de “esclarecer la inteligencia y mantener gallardos y alegres a quienes usan de él” (Corominas, p. 969). Es pertinente recordar en este sentido el papel de los símbolos como “intermedios insalvables para la suerte final y la intencionalidad nunca prevista de un rito” López-Sanz, 1992:36-7), de donde la peculiar indireccionalidad que lo caracteriza. En apoyo a esta idea cita nuestro Tutor a Nancy Munn cuando afirma que “los mensajes de un sistema ritual sufren una y otra vez reformulaciones o acuñaientos por intermedio

1. El humo del tabaco ha sido más relacionado con el fuego de las pasiones, del castigo, de la guerra. El fuego humeante, según la interpretación de Paul Diel, (en Chevalier, óp cit. p.514), simboliza la imaginación exaltada... lo subconsciente... la cavidad subterránea... el fuego infernal...el intelecto en su forma rebelde: en pocas palabras, todas las formas de regresión psíquica” Pero, paradójicamente, el fuego es, en esta perspectiva, símbolo de purificación y regeneración. Se entiende entonces que López-Sanz (1992, p. 66), destaque el “papel vertebral” del fuego, del dios Agni, “en la cultura humana, por tanto imprescindible en todo ‘rito’.

del mismo elemento (sea símbolo, sea imagen) de código cultural (ibíd.). Y luego ilustra con “el caso del tabaco en Venezuela, el cual tiene un papel multivalente incluso dentro del mismo culto de María Lionza, o de la santería” (ibíd.). Recuérdesse también el uso del tabaco en la preparación del viaje extático del candidato a chamán, ampliamente desarrollado por Eliade (1960), quien al respecto muestra también la estrecha relación entre el canto y el uso del tabaco cuyo papel resalta en el complejo de técnicas del éxtasis, específicamente en el chamanismo suramericano que “ofrece aún muchos caracteres extraordinariamente arcaicos: [...] la introducción en su cuerpo de sustancias mágicas [como el tabaco], la ascensión celeste para presentar al Dios supremo los anhelos de toda la sociedad [...], el viaje extático del chamán como psicopompo, los “cantos secretos” revelados por Dios o por los animales, especialmente por las aves.” (p. 266).

*Más vale jugar con tierra
y no con la cencia mía
porque la tierra se come
y la cencia no es comía.*

(Laffer, 1976)

El color tabaco de la guacharaca sería metonímicamente empleado para significar su cuerpo, su existencia. Gusto de ver en este juego de imágenes tizón-tabaco (pájaro vaco macho-guacharaca genéricamente hembra) un realce de la pareja (*el parejo y la pareja* de baile) como elemento de la escenificación ritual. Por vía del rito, el canto-palabra atiza y canaliza las emociones y las pasiones (Eros) “y bailan los corazones (del parejo y la pareja) hasta que acaban queriéndose” (Volver a nota 4).

*Allá va la guacharaca
madre que yo te decía
que esta noche en el parrando
el corazón me pedía.*

Se confirmaría entonces, citando a López-Sanz que la práctica del complejo mito/rito es la mediación por excelencia del sentir y el conocer humanos (p. 68). En el pleno ejercicio de su facultad de cantar e improvisar, el hombre-de-rito escenifica en parlamentos posibles la presencia del animal, humanizado mediante, entre otras técnicas posibles, la práctica lúdica de hasta los asuntos más ordinarios de la vida cotidiana. Arrimemos una copla para ilustrar esto último en rito,

*La guacharaca de Apure
le dijo a la de Apurito,
no se vaya pa' que coma
cabeza 'e coporo frito¹*

Y “en ciertas ocasiones, y bajo ciertas condiciones, enunciar palabras es entonces realizar (*to perform*) un hecho...” (Díaz, R., s.f.: 41). En diálogo sobre el animal o las tantas cosas que dicen que este ha dicho en distintos lugares y momentos del acontecer de la vida de los llanos, es decir, en contexto de paisaje (toponimia, geografía) y *praxis* llaneras, el cantador-pájaro reta al contendiente con humor e ironía (¿De su propia representación?), lo que permite una vez más apreciar el rito como lo que es: ‘juego-en-serio’ (Valeri, en López-Sanz, p.34; cfr. Valeri, op.cit., pp. 230-231). En la siguiente copla “el reto”, mimetizado en humor y solapado en el plumaje, no puede ser más directo, “relancino”:

*La guacharaca me dijo
que tenía buena cadera
si no fuera por la pluma
ni rabadilla tuviera.*

1. En otra versión de esta copla, oída a mi suegra Doña María Castillo, *La guacharaca de Apure/ le dijo a la de Apurito/ dejó de comé changuango/ pa comé marrano frito*. El changuango es una raíz sabanera que formaba parte importante de la dieta de los Pumé (Petrullo, 1969, en Montiel, 1993:28).

Cumplidas las formas requeridas para los tránsitos pertinentes, canto y baile se conjugan en ilusión de amor “a punta de sogá” y hasta el amanecer. El rito se ha realizado felizmente.

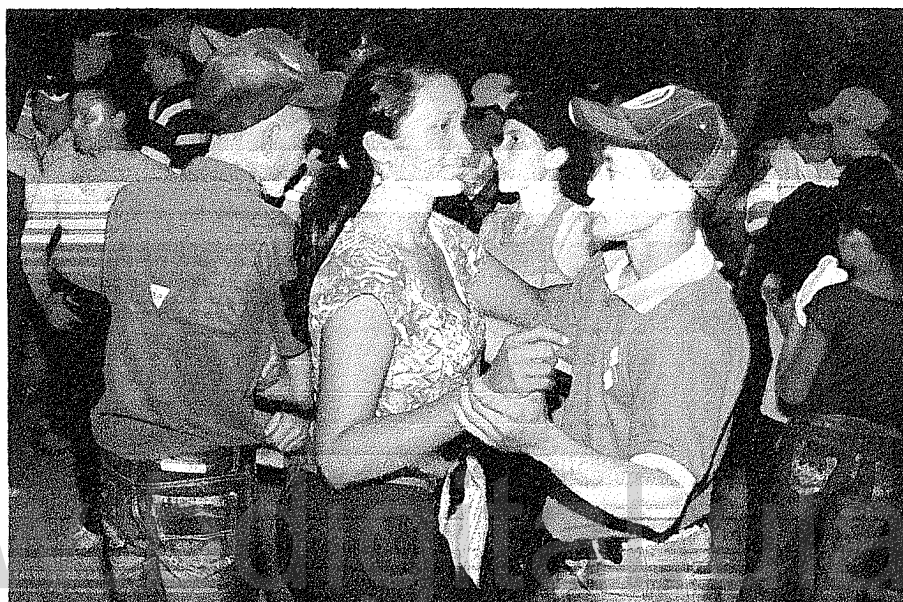


Figura 51. “...y yo estoy en mi porfía”

*La guacharaca al cantar
venció al lucero del día
mientras que a mí me alumbraba
el sol de la vida mía.*

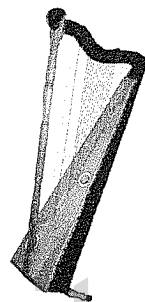
Palpita el deseo colmado e insaciable; plenitud y vacío. “El baile estuvo bueno”, consintieron los asistentes; “siento un orgullo” y “el deseo de otro baile”, respondió una joven bailadora al preguntarle qué sentía ya terminado el baile. Puede constatarse que, como afirma Valeri, no hay propiamente un proceso comunicativo en el ritual, más bien el predominio de “algunos elementos predictivos y proyectivos [...] con respecto a lo que ha sido recibido efectivamente” (1980:229). Queda así aprontado el éxito para el próximo baile. Mientras, permanecen las ‘formas’ y “el

reto” como matrices, signos de signos, “insignia de los signos”, dice Valeri (ibid), prestos a ser puestos en acción mediante su ejecución en contextos específicos.

Vale resaltar finalmente, a propósito de este “golpe relancino” conocido como Guacharaca, su aspecto altamente creativo “enmarcado” en las formas rigurosas que se ha podido apreciar y lleva a destacar uno de los aportes más significativos de Valerio Valeri en su teoría del ritual cuando sostiene que “cognitivamente el rito no es solamente un código para mensajes (preexistentes) sino también un mecanismo para tener nueva información. Se trata en definitiva de un verdadero potencial de conocimientos.” (p. 229).

*Todos tan en lo que están
y yo estoy en mi porfía
machucando este corozo
pa comerle la comía.*

www.bdigital.ula.ve



Capítulo VI. EL JOROPO LLANERO HOY Y EN EL FUTURO

CAPITULO VI

EL JOROPO LLANERO HOY Y EN EL FUTURO

*“Es tiempo de que vuelvas/
es tiempo de que tornes/
no más de insano amor en los festines/...”*
(Lazo Martí)

La presente investigación de tesis doctoral en antropología tenía por objeto el análisis del joropo llanero venezolano considerado como una representación mítica y ritual por medio de la cual se expresan valores que puedan dar cuenta o no de lo que se conoce como cultura llanera.

En tal sentido se optó por una perspectiva de análisis poco habitual, la del llamado ‘complejo mito/rito’ en los términos y conceptos que propone el antropólogo Rafael López-Sanz en su obra *El jazz y la ciudad y otros ensayos* (1992), confiando a las potencialidades heurísticas de esta metodología la posibilidad de generar nuevos significados y sentidos sobre esta expresión vital del hombre y la mujer de los llanos venezolanos.

Siguiendo esta metodología se escogió como experiencia primaria de observación y análisis la celebración del joropo llanero como “baile sabanero” en el estado Apure, particularmente en el pueblo de La Estacada y sus vecindarios. En este sentido el joropo llanero se ha presentado como la ‘forma fundamental’ representada en fiestas habituales como, por ejemplo, la reunión acostumbrada para una sesión y reunión de vecinos, familiares y amigos en un sitio de campo o ciudad previamente escogido. La celebración de esta concertación es prueba pertinente de los fundamentos más hondos del modo y vivir del ser llanero. El “baile sabanero” pareciera ser, así, la variante campesina del joropo llanero más próxima a la forma

y a la voz 'original' y a sus contextos primarios de acción y representación.

En todo contexto de situación y práctica el análisis se centró en el canto-palabra como la vía privilegiada para captar lo que se ha llamado el 'complejo mito/rito', es decir, la mezcla de formas de pensar-y-actuar y de afectos humanos presentes no sólo en el joropo llanero sino en los distintos ámbitos de vida de esta cultura y sociedad.

Atendiendo a la metodología propia de esta investigación y a la exigencia de delimitar las múltiples posibilidades del análisis, fueron seleccionados como contextos básicos de acción social: 1) el paisaje (enlace de historia, geografía y geología) entendido como contexto primario o fuente primordial del 'complejo mito/rito' del joropo llanero, 2) las formas sonoras y dancísticas (instrumentos musicales, baile, canto), 3) el "baile sabanero", entendido como situación o proceso ritual y 4) el canto-palabra como contexto propiamente ritual.

La investigación se inició abordando la polisemia del término y noción de joropo llanero, mediante una reseña de las fuentes más antiguas de que se dispone sobre el uso del término y de lo que plantearon los primeros estudiosos del tema. Esta reseña fue complementada con un panorama sobre los usos que se ha dado al término a raíz del desarrollo de la industria discográfica y la diversidad de estilos y expresiones de "joropo llanero" que esta contribuyó a generar.

Dado que el joropo llanero es presentado como complejo de conducta ritual y universo de representaciones simbólicas, su enfoque desde una perspectiva semiótica refuerza su consideración en tanto proceso capaz de generar nuevos significados y sentidos.

De la presente investigación se desprenden una serie de conclusiones relevantes para entender de una manera más cabal la expresión joropo llanero, a partir de sus contextos propios de acción y de los valores sociales que le sirven de fundamento y por medio de él se expresan y recrean: En primer lugar, se ha demostrado una vez más la utilidad de la categoría ritual, en especial su rol central en la antropología. Segundo, la investigación que aquí culmina es, si no nos

equivocamos, una de las pocas en tratar el tema de la música desde la perspectiva del complejo mito/rito y, sin lugar a dudas, la primera en abordar el tema específico del joropo llanero y cualquier otro género musical venezolano desde esta perspectiva. Pueden reconocerse en los estudios del profesor Luis Felipe Ramón y Rivera intuiciones valiosas del tema central de la presente investigación; como cuando escribe, por ejemplo, que el joropo “como tal, *no tiene mayor ni mejor historia que la de su presencia entre nosotros*”; una intuición que plantea horizontes a la investigación del joropo venezolano en diferentes contextos y regiones.

El término joropo llanero se ha caracterizado históricamente por referir una diversidad de estilos y expresiones que responden a contextos diversos (Cfr. Cap.I.1). El sentido que ha tenido y tiene para quienes lo viven en cada momento y lugar guarda estrecha relación con los contextos de acción que le sirven de referencia.

El joropo llanero se materializa en ciertos objetos, gestos, comportamientos, formas musicales (cfr. Cap.III), que adquieren sentido durante su actuación y representación en contextos particulares de acción (Cfr. Cap. V).

La imaginaria cultural llanera constitutiva del canto-palabra se nutre desde y sobre el paisaje llanero en sus aspectos de geografía, geología e historia, considerados por ello como contextos primarios de acción proveedores de imágenes poéticas tanto del canto-palabra como de los demás elementos constitutivos del joropo llanero (Ver cap.V.3).

Todo lo expuesto conduce a admitir que el término Joropo tiene el significado de *zamblea* o reunión, pero en tanto *communitas*, en tanto éxtasis o estado de goce, de placer, de celebración del existir. Pero también designa tanto al baile, como al consumo ritual (en contexto) de bebidas embriagantes, al lugar donde aquello sucede, y más centralmente a la música responsable que anima toda esta celebración. En fin, que todo era y es joropo en tanto momento epifánico, porque cada uno de estos elementos lo propicia. En cada uno de ellos está metonímica y contextualmente presente.

En la vivencia del joropo llanero en el baile sabanero se muestra una

organización que responde a lo que se denomina 'proceso ritual' en el sentido de un orden secuencial y unitario simbólicamente relacionado y contextualizado (cfr. Cap. V.2).

La presente investigación confía haber contribuido de manera significativa a la comprensión de un aspecto hasta ahora inédito en el estudio del joropo llanero: su carácter simbólico, su consideración como universo mítico y ritual cuyos significado y sentido se pone de manifiesto cuando se relaciona con sus contextos prácticos de acción, delimitados en este caso por elementos de geografía, geología e historia por vía o mediación del canto-palabra en un espacio-tiempo particular, el del llamado "baile sabanero". En este mismo sentido puede sostenerse que el joropo llanero es mito y rito cantado, lidiado, bailado e instrumentalizado; y el octosílabo, la copla, la rima, etc., funcionan como "formas", es decir, vehículos o canales de escenificación de mito-y-rito. Asimismo, los valores que en él se muestran dan cuenta de los procesos de formación, cambio y persistencia de la música y la cultura de los pueblos llaneros.

De las conclusiones precedentes podrían derivarse algunas recomendaciones que no tendrían otro fin que el de alentar una búsqueda que contribuya a la comprensión del joropo llanero como expresión profunda de una sociedad y cultura particular: la cultura llanera, entendiendo aquí cultura en sentido de culto ritual; culto de 'formas' institucionalizadas que conlleva lo que se entiende por valores, proponiéndose el joropo como uno de sus valores fundamentales. Cabría aplicar aquí lo que dijo el escritor Jorge Luis Borges al referirse a la utilidad de estudiar el tango argentino: Estudiar el joropo llanero es estudiar las diversas vicisitudes del alma llanera.

En este orden de ideas, habría que preguntarse por las distintas expresiones de joropo llanero en la actualidad y lo que a partir de estas puede proyectarse hacia el futuro, comenzando por aquellas agrupaciones que no incluyen en el formato instrumental ni arpa, ni maracas, y a veces ni siquiera —aunque esto sea poco usual— el cuatro. También el caso de las Orquestas Sinfónicas que actualmente se

interesan por el joropo llanero. Viene al caso el hito que significó la Cantata Criolla de Antonio Estévez. Sin lugar a dudas, aquí también la perspectiva del 'complejo mito/rito' puede presentarse como una metodología útil para detectar y analizar en todas y cada una de estas expresiones una (otra) posible mito-ritualidad posible del joropo llanero.

Para ilustrar la potencialidad de esta proyección futura, en la edición de fecha 23/03/10 página 25, del Diario *Tal Cual*, la periodista Beatriz Lecumberri recogía testimonios del violinista zuliano Félix Cárdenas con motivo de su concierto con la Orquesta Nacional de París, con la que interpretaría "Una sinfonía de Beethoven que transporta al auditorio a los llanos venezolanos". Declara el concertista que "La fuerza salvaje de un joropo venezolano va a tener también su momento en París", y agrega el músico que está "...convencido de que la fuerza musical venezolana habrá que estudiarla algún día antropológicamente, sociológicamente. Aquí hay algo muy fuerte. Debe ser esa mezcla racial: del negro, del indio y del blanco".

Al situarse en la perspectiva del mito/rito, este trabajo ha tratado de captar esa fuerza que se intuye, se siente y vive en la práctica del joropo llanero. Si se ha logrado avanzar en la elucidación de esa fuerza o fuerzas que estarían actuando en todo *performance* del joropo llanero, se habría realizado un valioso aporte en este sentido. Valioso tanto para quienes están requeridos de alguna explicación, como para quienes viven plenamente esto sin preocuparse por más conocimiento que el que les provee su propia vivencia y goce (Cfr. Cap.I.3.2).

Otro casi ilustrativo, en la edición de fecha 16 de abril de 2010, en el diario *Últimas Noticias* una nota con el título La cantata a lo Dudamel se escuchará en Caracas, anunciaba que "...la inmensidad del llano será desplegada a finales de este mes sobre el escenario del Walt Disney Hall de los Ángeles (EEUU)". El montaje —proseguía—, a cargo de un equipo integrado además por el nieto del poeta Arvelo Torrealba, el cineasta Alberto Arvelo Mendoza, [fusionará] elementos musicales, cinematográficos con las voces de Aquiles Machado y Gaspar Colón en el papel de Florentino y el Diablo, respectivamente. La obra será interpretada por la Filarmónica

de los Ángeles y se espera que para julio de este año tenga como escenario la Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño. Al final de la nota declara Dudamel: “Los músicos de la Filarmónica de Los Ángeles están muy emocionados. Tendré que ponerle una carne en vara, con arepitas, nata, queso y bastante música llanera para que se conecten con ese joropo recio con el que finaliza la Cantata”, bromeó Dudamel sobre la interpretación de la obra.

En cuanto a lo que pudiera calificarse como “expresiones de la modernidad”, que pueden ubicarse a partir de los años 1950, generadas y desarrolladas en las zonas urbanas (sitios de espectáculos de música llanera, festivales, fiestas urbanas, etc.), la expectativa que aquí se genera puede reflejarse en la pregunta ¿De qué modo estos contextos pueden conducir o incorporarse al proceso de configuración del objeto joropo llanero? Las recientes incursiones realizadas en este “campo” en el marco de esta investigación podrían adelantar algunas respuestas (Cfr. Anexo-A).

Ya en otro ámbito, el de los procesos políticos de nuestro país, baste considerar el lugar que ha ocupado el joropo llanero en el discurso y la práctica personal y política de algunos presidentes llaneros venezolanos, particularmente en los casos de José Antonio Páez en las primeras décadas de la república y de Hugo Chávez Frías más recientemente, con sus innegables proyecciones en el ámbito social, cultural y musical, para plantearse diversas y tentadoras posibilidades de reflexión sobre el complejo mito-rito del joropo llanero.

Como corolario del párrafo anterior y tema de notable interés para lo que aquí se plantea, habría que destacar el reciente decreto (15/03/2014), promulgado por el gobierno venezolano declarando al “joropo llanero tradicional” como “Patrimonio Cultural de la Nación en su categoría de Bien de interés Cultural”. El Ministro de Cultura, Fidel Barbarito, informó que el año 2014 será declarado como “Año Nacional del Joropo” y declaró al respecto que el propósito es “visibilizar lo que es el joropo en su complejo cultural y esto tiene que ver con la cultura campesina” (*Correo del Orinoco*, 26/05/14). Dentro del “Plan de acción” diseñado para dar cumplimiento a este decreto se establece “cinco líneas estratégicas” entre las que hay que resaltar la

que refiere a la investigación y a la formación en la escuela como medio para cumplir el propósito arriba señalado.

Cuando se analiza con detenimiento lo anunciado en el propósito de este decreto y las estrategias que lo acompañan, no puede menos que satisfacer la identificación con los objetivos y propósitos de la presente tesis. Pero en esta breve consideración a tan importante iniciativa hay que advertir sobre los efectos en muchos aspectos perjudiciales y distorsionadores que han tenido los llamados “festivales” en la promoción y difusión, no sólo del joropo llanero sino de otras expresiones de cultura popular, para ponerse en guardia y cuidarse de —como ya lo expresó el Ministro—, “no limitar la fiesta del joropo a la tarima”. Un riesgo que siempre ha estado y seguirá presente mientras no se acometa la tarea propuesta desde sus verdaderos fundamentos: El conocimiento y comprensión de lo que se conoce como joropo llanero, a partir de políticas que promuevan el trabajo de investigación académica e interdisciplinar y su enseñanza en las escuelas.

Por medio de lo que se estima presente aporte al estudio de esta invalorable expresión musical, se espera estar contribuyendo y participando en todas aquellas políticas orientadas a reconocer y fortalecer el mundo de valores de los habitantes de los llanos venezolanos, expresado también en la ritualidad del joropo llanero. De ser esto cierto, se estarían cumpliendo los más caros propósitos de esta investigación.

Por último y para sintetizar la vivencia de todo lo que se ha expuesto en esta tesis, este compás a manera de coda y enlazando con lo que afirmó el arpista Juan Especier luego de haber finalizado con éxito un baile sabanero en Rincón Hondo: “¡El joropo nunca termina!” Una frase que trasunta cabalmente el sentido de la ritualidad como se ha intentado plantearla en esta investigación: gobernada, de acuerdo con nuestro Tutor, por ilusión y deseo; como también se expresa en esta copla de mi padre: *.../tú sabes que en esta tierra/ la distancia es puro mito.../que “más nunca” y “ahí mismito”/es igual a “quien pudiera”*. (Díaz Moronta, M., 1999:39).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acevedo, A. (1972). Puerta de tranca. En *Antología regional de Alberto Arvelo Torrealba*. (Selección y prólogo de Ángel E. Acevedo). Caracas: Monte Ávila Editores.

----- (1982). De Garcita a La Culebra. L.P. Caracas: Banco de los llanos.

----- (2005). El Baquiano. En Arvelo, A. *Antología poética Con la segunda versión de Florentino y el Diablo*. (pp.ix-xxv). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

----- (2007a). *Papelera. Rústico*. Mérida, Venezuela: Ediciones Mucuglifo-Centro Nacional del Libro.

----- (2007b). *Baladas y romances*. Mérida, Venezuela: IMMECA.

Acosta Saignes, M. (1980). *Estudios en antropología, sociología, historia y folclor*. N° 8, (pp. 199-223, 227-250). Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

----- (1990). El llanero en su copla. En *La Cerámica de la luna y otros estudios folklóricos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Álvarez M, C. L. (2002). *Presencia de la música en los relatos sobre Venezuela de los viajeros de la primera mitad del siglo XX*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Angulo, L.A. (1995) *El llano y los llaneros*. Barinas, Barinitas: Fondo Editorial Piedemonte- Ateneo de Barinitas.

Araujo, O. (1974). *Contrapunteo de la vida y de la muerte*. Caracas: Ediciones En la raya.

- Aretz, I. (1977). *Qué es la etnomúsica*. Cuadernos INIDEF N° 3. Caracas: CONAC.
- Arsenault, D. (1999). Rites et pouvoirs, perspectives anthropologiques et archéologiques. *Revue Anthropologie et Sociétés*, Vol. 23, 1. París, Francia.
- Arvelo, A. (1965). *Lazo Martí, vigencia en lejanía*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.
- (1971). *Caminos que andan (Panorama y destino del oeste venezolano)*. Barinas: Gobernación y Asamblea del Estado Barinas.
- (1972). *Antología regional*. (Selección y prólogo de Ángel E. Acevedo). Caracas: Monte Ávila Editores.
- (1995). *Florentino y el Diablo. Las tres versiones completas de 1940-1950 y 1957*. Edición conmemorativa de los noventa años del nacimiento del Poeta Alberto Arvelo Torrealba, Reimpresión de la edición de Vitrales Editorial, Colección Indigo, Caracas 1985. Barinas: Gobierno de Barinas.
- (1999). *Obra poética*. Monte Ávila Editores Latinoamericana- Fundación Cultural Barinas.
- (2005). *Antología poética. Con la segunda versión de Florentino y el Diablo*. Prólogo de Ángel E. Acevedo. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Arvelo Ramos, A., Castro, J.J. (1992). *EL CUATRO*. Caracas: Banco Barinas.
- Ascencio, M. (2007). Cuando los dioses viajan. *Revista ACTUALIDADES* N° 28-19, julio-diciembre 2007, pp. 13-23. Caracas: CELARG, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Austin, J.L. (1955). *CÓMO HACER COSAS CON PALABRAS*. Edición electrónica de [www. Philosophia.cl/](http://www.Philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Barthes, R. (2000). *Mitologías*. México: Siglo XXI editores.

- Beigbeder, O. (1971). *La simbología*. Barcelona, España: Colección ¿Qué sé?, Oikos-Tauro, s.a.- ediciones.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Séptima edición. México: Editorial Porrúa, S.A.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Briceño Guerrero, J.M. (2002). *El origen del lenguaje*. Barinas, Venezuela: Fundación Cultural Barinas.
- (2003). *América Latina en el mundo*. Mérida: Ediciones del Vicerrectorado Académico de la Universidad de los Andes.
- (2007a). *Para ti, me cuento a China*. Mérida, Ediciones Puerta del Sol.
- (2007b). *¿Qué es la filosofía?* Mérida: Ediciones La Castalia.
- (2007-09). Seminarios sobre Antropología y filosofía. Doctorado en antropología. Universidad de los Andes.
- Calderón, C. (2010). "Sobre la dialéctica entre el golpe corrido y el golpe de seis. Tipología rítmica, armónica y estructural de los golpes llaneros". Dirección electrónica: <http://www.pianollanero.com>. Consultado el 15/06/2010.
- Calzadilla, F. (1948). *Por los llanos de Apure*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación Nacional.
- Cárdenas, M. (1978). *Arpa, ave fénix de la música. Historia del Arpa*. México, D.F.
- Caro, J. (1987). Conversaciones sobre la trashumancia con D. Julio Caro Baroja. Entrevista realizada en Madrid el día 14-11-1986 por la antropóloga Ángeles Ramírez Fernández y otros. Revista Cuenca N° 28.
Biblioteca2.uclm.es/biblioteca/...29/cuenca29_garcíaconversaciones.pdf

- Cassirer, E. (1967, [1944]). *ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica. (Edición electrónica)
- (1971, [1964]). *Filosofía de las formas simbólicas*. (Introducción: pp.8-60). México: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. (1999). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Chevalier, J y Gheerbrant, A. (1995 [1969]). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Clarac, J. (2009). Seminario sobre Chamanismo. Doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes, Mérida.
- Colmenares, E. (2000). *En el espejo de la memoria*. Barinas: Fondo Editorial de la Alcaldía del Municipio Barinas.
- Corominas, J. (2006). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Crespo, L.A. (1991) Prólogo. En Arvelo, A. *Florentino y el Diablo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (1995). *Llano de hombres*. Caracas: Centauro, José Agustín Catalá, editor
- (1995a). Prólogo. En Montiel, N. *La imaginación simbólica en la cultura llanera*. Barinas: Fundación Cultural UNELLEZ.
- Cruces, F. y otros (Eds.). (2001). *Las culturas musicales*. Madrid: Editorial Trotta.
- De Benedittis, V. (2002). *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

Díaz Cruz, R. (1998). *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. México: Anthropos, Universidad Autónoma de México.

----- (s. f.). La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*. Recuperado el 15/08/2011 de la Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM: <http://www.juridicas.unam.mx>

Díaz M., M. (1999). *La voz tardía*. Barinas, Venezuela: Fundación cultural Barinas.

Díaz R., M. (1978). De cuando los bandolistas se estorbaban. L.P. Grabaciones *in situ*. Barinas: Gobernación del estado Barinas.

----- (2005). La bandola de Barinas, unidad en la diversidad. Ensayo presentado en el seminario La Transdisciplinariedad, UNELLEZ, 2005.

----- (2010). La cultura llanera ante los efectos de la globalización. Trabajo de Investigación presentado como requisito para optar a la categoría de Prof. Agregado en la UNELLEZ.

Eco, U. (1986 [1968]). *LA ESTRUCTURA AUSENTE. Introducción a la semiótica*. España: Editorial Lumen.

----- (1981). *LECTOR IN FABULA. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Cap.5. (Traducción de Ricardo Pochtar). Barcelona: Editorial Lumen, S.A.

----- (1988 [1973]). *SIGNO*. Barcelona: Editorial Labor (edición electrónica).

Eliade, M. (1960 [1951]). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1963). *Aspects du mythe*. París: Gallimard.

Espar, T. (1998). *La semiótica y el discurso literario latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana-CDCHT Universidad de los Andes.

Febres, H. (1992). Los llaneros. Límites y alcances de una investigación. Seminario nacional sobre el llano y los llaneros (Memoria I), pp. 15-22, Unidad de investigación sobre el llano y los llaneros del programa de cultura de la UNELLEZ- Ediciones del Congreso de la República, Caracas-Venezuela.

----- (1995). *En negra orilla del mundo (Florentino y el Diablo)*. Segunda Edición Corregida y Otras Visiones. Barinas: Fundación Cultural Barinas.

----- (1999). *Síntesis interpretativa de la historia de Barinas*. Barinas: Ediciones de la Revista ICAM.

Figuerola, V. (2008). Seminarios sobre Semiótica y Semiótica de la música. Doctorado en Antropología: Universidad de los Andes-Universidad del Zulia.

Fombona, J., Arráiz, A., Medina, J.R. (1991). *Acerca de la poesía de Alberto Arvelo Torrealba*. Barinas: Rotary Club de Barinas.

FUNDEF. (1998). *La fiesta de la tradición-1948. Cantos y danzas de Venezuela*. Edición Conmemorativa. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore.

Gallegos, R. (2007 [1934]). *Cantaclaro*. Caracas: Editorial Panapo de Venezuela.

García B.J. D.(2002). *Ensayos y estudios*. Compilación y selección: Cristina García Palacios y Rafael Revenga. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Geertz, Clifford. (1997). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa editorial.

Graves, Robert. *Los Mitos Griegos*. Vols. I y II. Libros digitales.

Guerrero Briceño, F. (1999). *El arpa en Venezuela*. Caracas: Fundarte, Alcaldía de Caracas.

Gutiérrez, D. (2009). La Construcción de indicadores como problema Epistemológico. Cinta Moebio 34: 16-36. www.moebio.uchile.cl/34/gutierrez.Html.

- Hétier, Jean Marie y Falcón, R. (Eds). (2005). *Tierras llaneras de Venezuela*. Barinas: Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales "Ezequiel Zamora"- UNELLEZ.
- Izard, M. (1987). *TIERRA FIRME, Historia de Venezuela y Colombia*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1988). *Orejanos, cimarrones y arrochelados. Los llaneros del Apure*. Barcelona: Sendai ediciones.
- y Smith, P. (Comp.) (1979). *La fonction symbolique*. Paris: Gallimard.
- Jung, C. (1976 [1964]). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Contemporánea.
- Keil, Ch. (2001). Las discrepancias participativas y el poder de la música. En *Las culturas musicales*, Cap.II.10. Cruces editor y otros. Madrid: Editorial Trotta.
- Laffer, L. (1976). Cantares de los llanos de Barinas. L.P: Vol. 18, Cara B, surco 1. Caracas: Laffer.
- Lamedá, Alí (1978). *Galerón y Vidalita. Décimas de pampa y llanura*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Lares, E. (2007). *Geografía descriptiva apureña*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana. Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
- Lazo, F. (1901). *Silva Criolla*. En Arvelo, A., *Lazo Martí Vigencia en Lejanía*, 1965, Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.
- León-Portilla, M. (1983). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Cultura-SEP. Lecturas 3 Mexicanas.
- Lévi-Strauss, C. (1965 [1962]). *El totemismo en la actualidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- (1968 [1964]). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México: F.C.E.
- (1979). *Antropología Estructural*. México, Siglo XXI Editores.
- Lezama Lima, J. (2006). *El reino de la imagen*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, N° 83.
- Londoño, A. (1995) *Baila Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- López Cano, R. (2007). "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". Texto didáctico (actualizado junio 2007). www.lopezcano.net (consultado el 23 de abril de 2014).
- López-Sanz, R. (1992, 1996). *El jazz y la ciudad y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- (2006-08). Seminarios Mito y rito y 'El complejo mito/rito'. Doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes, Mérida.
- (2008). *Perla y huracán. Parentesco y clase/color en Iberoamérica y el Caribe*. San Cristóbal, Táchira: El Árbol Editor.
- , Clarac, J., González, O. (2009-10). Seminario sobre Antropología de la religión. Doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes, Mérida.
- Machado, J.E. (1985 [1919]). *Cancionero popular venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Maffesoli, M. (2005 [1997]). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de cultura económica, pp. 36-78. www.elciudadano.cl/.../
- Martín, M.A. (1978). *Del folclor llanero*. Impreso por Gráficas Juan XXIII. Villavicencio-Meta, Colombia.
- Martínez, M. (1996). *Comportamiento humano: nuevos métodos de investigación*. México: Trillas.

- Mazzei, V. (2005). *Los Florentinos*. Caracas: Ediciones Niebla-Fundación Cultural Barinas.
- Mendoza, D. (1947). *El llanero. Ensayo de sociología venezolana*. Buenos Aires: Editorial Venezuela.
- Merriam, A. (1971). Usos y funciones. En *Las culturas musicales*, Cap.III-11. Edición de Francisco Cruces y otros. Madrid: Editorial Trotta, S.A.
- Montiel, N. (1993). *Etnohistoria del llanero*. Barinas: Ediciones UNELLEZ.
- Morin, E. (1999). *La cabeza bien puesta, bases para una reforma educativa*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- (2000 [1973]). *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Barcelona: Kairós.
- Morley, Vincent. (1989). *El joropo llanero. Repertorios*. Inédita: Mérida-Venezuela.
- Morris, Charles. (1985 [1971]). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós, España.
- Munn, N. (1979). Project: The ceremonial ground as a representation and a celebration of the interplay of female principles among the Melpa people of Mount Hagen Highland, New Guines. Revista ANTHRO 542, May 1979.
- Nattiez, J-J. (2008). *Lévi-Strauss musicien, essai sur la tentation homologique*. Francia: Actes sud.
- Páez, R. (1973 [1862]). *Escenas rústicas en Suramérica o la vida en los llanos de Venezuela*. Caracas: Centauro.
- Palacios, M. A. (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

- Pérez, J. y Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Horbonstel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. En *Rev.music. chil.* Vol.67 no. 219 Santiago ene. 2013
- Pierce, Ch. (c.1893-1903). Selección de textos relativos a los signos y a la semiótica. Traducción del original al castellano por Sara Barrena (2005), de la Universidad de Navarra: sbarrena@unav.es. Última actualización: 03 de agosto de 2006. Facilitado por el Profesor Figueroa Arencibia durante el seminario de semiótica cursado en la Universidad del Zulia.
- Radcliffe-Brown, A.R. (1974 [1952]). *Estructura y función en la sociedad primitiva*. Barcelona: Ediciones Península.
- Rago, V. (1993). *Poesía popular llanera*. Caracas: Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela-Asociación Apureños en Caracas.
- (1999). Llano y Llanero: Contribución al Estudio del Forjamiento de una Imagen. En *Boletín Antropológico N° 45*. Mérida: Centro de Investigaciones Etnológicas-Museo Arqueológico-Universidad de los Andes.
- Ramón y Rivera, L. F. (1987 [1953])- *El joropo. Baile nacional de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- (1969). *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Randel, Don Michael (1984). *Diccionario Harvard de música*. México: Editorial Diana.
- Reeves, Hubert et al. (1997). *La más bella historia del mundo. Los secretos de nuestros orígenes*. Chile: Editorial Andrés Bello.

- Reynoso, C. (2006). *ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA: de los géneros tribales a la globalización. Vol. 1: Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: Editorial sb.
- Ricoeur, P. (1990). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI editores. (Edición electrónica).
- (1991). Entre hermenéutica y semiótica. En: *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 7, Enero-Junio de 1991, págs. 79-94. Universidad Autónoma de Puebla, México.
- (2000). Retórica, poética, hermenéutica. En: Valdés, Mario y otros: *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- (2008). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros. (Consulta electrónica en Books. Google.com, el 27/ 08/ 2014)
- Rivas Rivas, J. (2002). *Glosario de Doña Bárbara. Aporte al conocimiento del lenguaje en los llanos de Venezuela*. Caracas: Centro Editor C.A.-Fundación Cultural Barinas-CONAC-
- (2004). Notas, biografías y vocabulario. En Arvelo, A., *Florentino y el Diablo*. Caracas: Ediciones Globalcorp.
- Rodríguez, A. (2007). *Los llanos: enigma y explicación de Venezuela*. Caracas: Ministerio Popular para la Cultura, Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Rojas Hernández, C. (2004). *Música llanera, Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rosenblat, Á. (1982 [1956]). *BUENAS Y MALAS PALABRAS en el castellano de Venezuela*. Tomo IV. 6ª edición. Madrid: Editorial Mediterráneo.

- Rubio, M^a. J. y Varas, J. (1999). *El análisis de la realidad en la intervención social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Editorial CCS.
- Rusque, A.M. (2001). *De la diversidad a la unidad en la investigación cualitativa*. Caracas: Ediciones FACES/UCV-Vadell hermanos editores.
- Sánchez Olivo, J.C. (1988). *Crónicas de Apure*. Caracas: El libro menor, Academia Nacional de la Historia.
- Schneider, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Sevilla, A., Rodríguez, H. y Cámara, E. (1983) *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*. México: La red de Jonás y Premia Editora.
- Smith, P. (1979). Aspects de l'organisation des rites. En Izard, M. y Smith, P. *La fonction symbolique*, Paris: Gallimard, (137-170 pp.)
- Turner, V. (1988 [1969]). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- (1974). Dramas sociales y metáforas rituales. En: *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 23-59.
- Torrealba, A.J. (1987). *Diario de un llanero*. Edición y estudio por Edgar Colmenares del Valle. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Gobernación del estado Apure.
- Valeri, V. (1980). Rito. En *Enciclopedia de Ciencias Sociales*. Edición italiana. Traducción: Rafael Sánchez y Rafael López-Sanz, Departamento de Antropología, La Universidad de Chicago. Caracas: U.C.V., 1985.
- Vera Morales, V. (s.f). *ARPA*. Impreso en Talleres Gráficos MERSIFRICA

Zucchi, A. y Denevan, W. (1979). *Campos Elevados e Historia Cultural Prehispánica en los Llanos Occidentales de Venezuela*. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

SIMPOSIO INTERNACIONAL de Historia de los Llanos Colombo-Venezolanos. 2003. San Carlos: Instituto de Cultura Del Estado Cojedes.

Venezuela. Instituto del Patrimonio Cultural. Gobierno Bolivariano de Venezuela.(2008). Catálogo del patrimonio cultural venezolano 2004-2008 Municipios Achaguas y Muñoz. Región los Llanos, Estado Apure. Caracas: IPC.

DICCIONARIOS

Breve diccionario etimológico de la lengua castellana (2006). Joan Corominas (Autor). Madrid: Gredos.

Diccionario Akal de etnología y antropología (2005). Pierre Bonte, Michel Izard y otros (Autores). Madrid: Akal Ediciones.

Diccionario de la lengua española (2001). Editorial Espasa Calpe, S.A. – Biblioteca El Nacional

Diccionario Harvard de música (1984). Don Michael Randel (Autor). México: Editorial Diana.

Diccionario de retórica y poética (1995). Beristáin, H. (Autora). Séptima edición. México: Editorial Porrúa, S.A.

Enciclopedia de la música en Venezuela (1998). Directores: José Peñín y Walter Guido. Caracas: Fundación Bigott.

APÉNDICES

Apéndice I.1

Richard Vowel (Capitán Vowel). *Las sabanas de Barinas*. Biblioteca Popular Venezolana N° 17. Ministerio de Educación Nacional de Venezuela, 1946. Cap. XIII.

A poco se recibió recado de Doña Rosaura, quien invitaba a Páez y a sus oficiales para un fandango que las emigradas preparaban cerca de los ranchos con el objeto de despedir a sus protectores. Limpióse una buena extensión de terreno, apaisada, bajo los congrios, cuyas ramas inferiores fueron podadas como a veinte pies del suelo, rodeando aquel espacio con una cerca de varas de guadua, tendidas de tronco a tronco; y una compacta empalizada, hecha con la brillante caña amarilla que llaman culegüi, cerraba del todo este rústico salón de baile, cuyo piso había sido regado con arena recogida en las márgenes de la laguna. A lo largo de la palizada y a cortos intervalos, colocáronse unas lámparas que consistían en conchas de caracol rosado que se encuentra en las sabanas, y a las cuales, atadas en torno de aros de bejucos, hacían también las veces de arañas, colgando de las ramas que se dilataban a través del salón. Música no escaseaba, porque guitarras y vihuelas eran tan comunes entre las emigradas como en el ejército; además de tales instrumentos, dos arpas, traídas por unos músicos que al parecer tuvieron más desahogo que sus vecinos al huir de sus casas, brindaban asimismo sus alegres arpegios.

Después de un constante ejercicio de algunas horas en que se bailaron *El Bambuco*, *La Solita*, y *La Chapetona*, (pues gracias a la costumbre que permite cambiar varias veces de pareja, se puede prolongar el baile indefinidamente y sin receso), sirvióse un obsequio que si no elegante, tenía al menos la ventaja de ser sustancioso. Como se consideraba que aquella era una fiesta de despedida, que con toda probabilidad sería

la última en que todos se vieran reunidos, se convino por modo unánime en prolongarla hasta hora tardía. Propúsose que se cantara y las llaneras, muchas de las cuales habían oído (*de tapaditas*) los cantos del campamento vecino, rindieron también de buen grado su tributo de alabanzas al Libertador (...) El canto de los bandos contendores cesó por mutuo acuerdo y todos se entregaron otra vez a los más intensos regocijos del baile, que se prolongó hasta que las cornetas tocaron la diana en el campamento, hora en que los llaneros, muy a pesar suyo, dijeron adiós a sus parientes y amigos emigrados y marcharon...”

Apéndice I.2

Escenas rústicas en Suramérica o la vida en los llanos de Venezuela. Ramón Páez, 1973 [1862] Capítulo IX El río Apure, pp. 117.

“...Como las casas quedaban muy diseminadas a lo largo de las orillas del río, enviábamos numerosos mensajeros con el propósito de invitar los compañeros para el fandango, que es como se llaman estas fiestas nocturnas, los que venían en canoas o a través de los lodazales según la ocasión.

Y ahora, refinado y cortés lector, figuraos vos mismo un bizarro conjunto sin distinción alguna de color, edad o posición, bajo un caney abierto o barracón escasamente alumbrado, y tendréis una idea de nuestras *soiréesdantes*, cuya alegría y gentileza bien hubieran podido ser envidiadas por las más elegantes reuniones.

La orquesta se componía de una guitarra casi tan grande como la mano que la rasgueaba; un arpa de enormes proporciones; y de un par de ruidosas maracas, (...) Un correspondiente coro de cantadores, sacados de nuestra comitiva, se añadió a los músicos. (...) Los bailadores no se enlazan, como es costumbre entre la gente más culta, sino que bailan solos dándose ocasionalmente las manos durante breves

momentos, para separarse y dar vueltas alrededor de sí mismos. Una mujer recorre primero la sala con doble y rápido paso en busca de pareja, y al encontrar al que desea, agita sobre él su pañuelo con mucha gracia, invitándolo a aceptar, y da comienzo en el acto a sus evoluciones hasta que la mujer se retira. El hombre entonces, inclina el cuerpo cortésmente e invita a otra mujer, y así hasta el final de la próxima danza: es lo que se llama el galerón. En él sólo los más hábiles toman parte, porque requiere una gran flexibilidad en las articulaciones de los miembros para ejecutar perfectamente todas las complicadas y graciosas actitudes de los cuerpos, que constituyen el encanto principal del baile”.

Apéndice I.3

En los trópicos. Karl Ferdinand Appun. Trad. Caracas UCV, 1961, pp. 246-247. (Edición original Jena, 1871). En: *El joropo. Repertorios*. Vincent Morley. Apéndice I: Un joropo en el Pao hacia 1870, visto por el geógrafo alemán Carl Ferdinand Appun. Pág. 199-200.

Después del baño me invitó mi arriero a visitar con él, uno de sus amigos que poseía una pulpería donde, a pesar del tiempo de cuaresma habría de tener lugar hoy un gran baile. Como yo deseaba conocer todas las clases humanas de Venezuela acepté con gusto la invitación. Ahora solo en calidad de “sombra”, el “Sabio” tambaleaba detrás de nosotros por la calle.

El ilimitado crédito de que gozaba como “empleado”, por parte de mi posadero, en cuanto a las entregas de aguardiente, le había sacudido y hecho perder el equilibrio y por fortuna también el habla.

El baile tuvo lugar al aire libre. Extendíanse ante la casa anchas y largas filas de postes, cubiertos de una verja vasta de madera, por donde trepaban los largos zarcillos de la pacha (112) de anchas hojas formando arriba un magnífico toldo plano, del cual

pendían pintorescamente las espléndidas flores grandes y los frutos semejantes a la patilla.

Tablas sobre barriles vacíos, hacían de divanes para músicos y bailadoras.

La orquesta se componía de un arpa, una guitarra y dos maracas. El maraquero era a la vez el que cantaba las arias improvisadas que acompañaba la música.

El personaje principal es el arpista, quien goza de fama de gran artista y es solicitado en los pueblos más lejanos para que haga vibrar los pies de las bailadoras como el fluido del azogue, con los sonidos maravillosos de su instrumento. Su postura es noble; apenas mira a sus colegas, y menos al maraquero que desafina a causa de muchos “palos” (113) tomados, canta a menudo en una falsa tonalidad, molestando fuertemente con sus disonancias los nervios del maestro; los gestos nobles con sus manos tocan las cuerdas, y las miradas que lanza a todo el mundo llenas de desdén al vaciar el contenido de un vaso, lo envuelven en un nimbo de grandeza y majestuosidad, en comparación con el cual sus compañeros parecen solamente débiles mortales hechos de polvo y arena. Habla raras veces con el guitarrista, pero con el maraquero jamás.

Llaneros vestidos de sacos y pantalones de cuero, peones en blancas camisas y pantalones cortos, adornados con cintas en las rodillas, las pantorrillas desnudas o envueltas en apretadas polainas, cubiertas con un sin número de botones, lindas muchachas trigüeñas con ojos negros; cortos vestidos claros, flores rojas y blancas en el negro cabello rizado o tejido en trenzas en abigarrada mezcla están paradas o sentadas, esperando los sonidos de la música mágica.

Aguardiente, ron inglés, cocuy y guarapo pasan de las manos de los amantes a las de las amadas.

Un sentimiento voluptuoso parece que atraviesa los dedos del arpista, electrizados por

el espíritu de la música, y los hace deslizarse como un suave hálito de viento por las cuerdas del instrumento antediluviano, de modo que vibren con el sonido de las arpas de Eolo y hundan sus armonías dignas de Arion en los atentos oyentes, embriagándoles los sentidos.

Primero unos acordes, luego, a la Strauss, el paso repentino al propio baile.

Empieza un saltar general de los oyentes como si estuvieran hechizados por el cuerno de Hyon.

Los bailes no se asemejan a las danzas giratorias europeas, sino que son ejecutadas generalmente por los bailadores en el mismo lugar, agitando las piernas al compás, pataleando, pisando y brincando con movimientos del cuerpo de ningún modo decentes. Solo en algunas danzas, como el fandango, el bolero, el zapatero, el Mare Mare; los bailadores se mueven por la sala.

El maraquero agitando las maracas y gritando a más no poder, celebra con canciones a aquellos espectadores que, a sus ojos le darán claro está que también me celebro de modo homérico, como a un héroe griego, a cambio de lo cual recibió la bebida de honor en un vaso medio roto, lleno de cocuy de un olor repugnante.

Por fin el baile terminó apaciblemente y sin la riña general, inevitable en los bailes de negros en las ciudades de la costa, y que es la quinta sentencia de todos los placeres para los concurrentes.

Apéndice I.4

Por los llanos de Apure. Fernando Calzadilla Valdes. Viajando y adiestrando madrineros III Un joropo en “riecito”. Ediciones del Ministerio de Educación Nacional. Biblioteca Popular Venezolana. N° 25. Caracas, 1948.

“...Viajaba pues encantado con todas las sorpresas, aunque molestado por los inconvenientes, cuando atracamos a hacer desayuno a un lugar denominado, si mal no recuerdo, “Barrancones”, en donde habían dos casas de regular aspecto y capacidad, entrando al momento en relación con sus habitantes, quienes precisamente equipaban dos canoas para trasladarse a otra casa vecina en “Riecito”, donde tenían **parranda** esa noche. Mucho me animaron e instaron a seguir la peregrinación con mi bongo, accediendo yo, no tanto por la fiesta como por haber advertido decidida inclinación de parte de mi tripulación, luego de circular unos **traguitos** en la concurrencia (...)

Enfilamos, pues, para la casa del joropo, adonde llegamos como a las cuatro de la tarde (...), recibiéndonos con grandes demostraciones de contento, mezclándonos incontinenti entre aquella abigarrada multitud diseminada en grupos; unos descuartizando una res y preparando asadores, otros sacrificando un cochino, las mujeres ocupadas en las **hallacas, las cachapas y el carato**, y los más en un constante trajín hacia las damasanas de aguardiente, y vaya y venga el pocillo de café. Cuando empezaron a encender los candiles o lámparas, me acerqué al caney a donde se bailarían, el cual regaban en ese momento para evitar la polvareda levantada por el zapatear y escobillar de las parejas. Me llamó eso sí, la atención ver colocando un gran mosquitero en un ángulo del caney, y al inquirir la causa me contestaron, “era el mosquitero para los músicos”, no encontrando una relación satisfactoria entre el mosquitero y los músicos, quedé en expectativa esperando la solución del enigma, la cual no tardó en proporcionármese, pues al cabo de un momento, los músicos, arpistas y guitarreros se introdujeron dentro y se acomodaron con sus respectivos instrumentos; cuanto a los maraqueros, quedaron afuera, no necesitando precaverse de los terribles zancudos por estar en continuo movimiento.

El joropo, zamblea, baile; ¡cuán sencillamente bella se presenta esta fiesta campestre llena de sana alegría! ¡Cuánto entusiasmo entre las parejas bailadoras, o enlazadas o simplemente agarradas de las manos tongoneándose, zapateando al golpe de “un

galerón”, “un seis”, “un pájaro”! El arpista bordoneando de lo lindo en un rezongo repetido de los bajos y un trinar de los tiples provocador del **jadeo**, el guitarrero charrasqueando entusiasmado el acompañamiento de lo cantado por el arpista en los tiples, y los capachos movidos en inconcebibles giros, igual como el tercio que los sacude, acompañando las coplas endilgadas a las parejas por los cantadores, generalmente los mismos maraqueros, plenas de gracia picaresca y punzantes puyas del unos para el otro en el contrapunteo! ¿Cómo pasan los momentos, cuánto se disimulan las incomodidades en el torbellino de la juerga! Las muchachas sencillamente adornadas con lazos de cintas de vistosos colores, faldas aplanchadas y esponjadas, corpiños ajustados, enzapatadas o enalpargatadas; en algunas el cabello corto, suelto al aire, desordenadamente libre, comunicándole a la fisonomía cierta expresión seductora de febril exaltación; en otras dividido cuidadosamente en dos entretejidas guedejas aureolándoles el rostro cual otras madonas, de inusitada candidez y congoja.

Del recuerdo de aquella lejana noche de **parranda** llanera, me sustraigo un momento a la gratísima memoria de mi pareja preferida - Rufina, ¿qué habrá sido de ti? Entre mis entusiastos requiebros y las alusivas coplas de los cantadores, te dejabas deslizar, satisfecha de tu radiante tentadora belleza campesina, de mi brazo enlazando tu armonioso cuerpo, al són del “galerón corrido” o el “gavilán”. Bien recuerdo tu porte rústico y airoso, tu mirar vivaracho y audaz, velado por el pudor cuando te encendían el divino rostro moreno las puyas de los bromistas a causa de mis preferencias y asiduidades! Aunque fueras ya polvo, tu imagen subsiste carne viva en mi atormentada memoria!”

Apéndice I.5

En *Del folclor llanero*. Miguel Ángel Martín. Villavicencio, Colombia, 1978, pp. 33-34.

“La periodista RAQUEL ÁNGEL FLOREZ, en su Monografía CONOZCAMOS EL DEPARTAMENTO DEL META LIBRO II MONOGRAFÍA DE VILLAVICENCIO, Julio de 1963, aporta el siguiente dato:

“LOS INDIOS CONOCÍAN EL TÉRMINO JOROPO”

“En mis viajes por el llano, allá en la época de mi juventud y según requerí de los más viejos de quienes quise desentrañar el origen del joropo, vine al conocimiento de que éste data de la época de los conquistadores y su nombre proviene de una hierva (sic) que los indios molían y exprimían para embriagarse. Después de la borrachera empezaban a gritar: “joropo”... Joropo... más “joropo” y en medio de la embriaguez, se ponían a bailar, cantar y gritar. De esa manera los descendientes de aquellos optaron por llamar a tal bebida joropo; más tarde impusieron la costumbre de decir “vamos a formar un joropo” cuando querían formar una fiesta. Y por antonomasia, se dio se dio el nombre de joropo a la música y baile más nativo que quizás se baile en Colombia. El más viejo, el más autóctono, con sus tres pasos que nunca deben faltar: sencillo, escobiado y zapatiado. FORMA COMO SE INICIA UN JOROPO: El mayor de la casa, manda a uno de sus vaqueros al pueblo más cercano del hato o fundo (que es lo mismo) a conseguir el trago (aguardiente) y éste va llevando la razón del amo a todos los invitados. Más o menos a las cuatro de la tarde del día fijado, van llegando los convidados, quienes con cariñoso esmero van alojando sus caballos en las caballerizas o ranchos especiales levantados al efecto para estos casos, a fin de librarlos de cualquier percance. No menos de cien personas, vestidas con sus más lujosos atuendos, llegan a la fiesta que no dura menos de cuatro o seis días, durante los cuales se matan mamonas y hay coplas, corridas de caballos, riñas de gallos, mucha música, bailes, gritos y zapateos. Embriagados, tienden sus chinchorros de cumare, atados a las palmas de moriches que tanto abundan en la sabana. Al día siguiente, cuando el canto de las aves anuncia el nuevo día, vuelven de nuevo a empezar la música, el baile, el trago y la mamona, sin que decaigan los ánimos, pues siempre reina hasta lo último, el mismo entusiasmo del primero día.

Para el llanero no hay día festivo. La fiesta la hace cuando quiere. Lo mismo le da trabajar un domingo que un lunes o hacer una fiesta un lunes, que un domingo”.

www.bdigital.ula.ve

Anexos

A. *CORPUS* DE ENSAYOS ETNOGRÁFICOS

B. *CORPUS* DE ENTREVISTAS

**C. COMPILACIÓN DE LETRAS “POR
GUACHARACA”**

D. REPERTORIO DE GOLPES Y PASAJES

E. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

F. ACUERDO SOBRE EL JOROPO

Corpus de ensayos etnográficos**A1****UNA FIESTA LLANERA EN CASA DE CARLOS LÓPEZ**

Urbanización Negro Primero

Barinas, Estado Barinas, 13/05/2008

No se trata en este caso de la fiesta llanera tradicional campesina; se describe aquí una celebración, el día de la madre, en una vivienda urbana, casa de un músico descendiente de nutreños, residenciado desde años en la ciudad de Barinas, casado con una llanera de Guasualito: un connubio de llanos bajos de Barinas y llanos altos de Apure.

Arpista nuestro amigo, días atrás habíamos compartido el deseo de encontrarnos y “echar una tocaíta como en los viejos tiempos”; “—hace tiempo no nos reunimos a tocar—”, “yo te llamo, esta vez sí nos reunimos”. Cuidando de no forzar las analogías, ¿No hay reto aquí?: ¡Aguárdeme en Santa Inés! ¿No es Santa Inés la metáfora espacio-tiempo del mito / rito? ¿No se da aquí el combate por la vida, por el conocimiento, por el tono fiel?

Llegado el día, pasé por su casa y me atendió su mujer. Muy atenta me reconoció por el nombre y me dijo que Carlucho —así es nombrado este amigo de nombre Carlos López—, había salido a comprar unas cervezas, “pero pase adelante y espérelo”, “él ha estado pendiente esperándolo” (“para cantar con usted”, como advierte el Diablo a Florentino). Agradecí su cálido recibimiento, sentí el afecto y la amistad renovados y con viva decisión expliqué que cumpliría unas cosas pendientes y con toda seguridad volvería. Así lo hice, antes de una hora ya estaba de vuelta en compañía de un concuñado apureño de la estirpe de los Volcán, músicos, cantantes, maraqueros, bailadores de joropo, enamorados, parranderos, cerreros-cimarrones en la urbe moderna, oriundos del capanaparo, descendientes de yaruros. Nuestras mujeres, hermanas ambas, quedaron en casa de su mamá, a unas pocas cuabras de donde estábamos, en el mismo barrio, la Urbanización Andrés Bello, uno de los

primeros que se formó con las migraciones campesinas de los años sesenta.

Nos recibió esta vez Carlucho; los presenté mientras caminábamos hacia el patio, un pequeño patio que guarda el aroma de los viejos solares barineses. Con este sentido se hicieron estas casas de programas de política habitacional de la década del sesenta, cuando todavía se pensaba que los campesinos que llegaban a estas barriadas para integrarse a la ciudad necesitaban una mata de mango, un totumo, un jazmín, un onoto y unas gallinas para seguir viviendo. Todavía el casco de la ciudad estaba rodeado de ejidos. Patios apropiados para la conversa y la fiesta, para el sancocho y la carne asada, la cerveza fría y el joropo, la escupía del chimó y la meada y los amoríos en los topochales. En muchos de estos patios habitan todavía ñéngueres, morrocoyes, gallinas, gatos, perros, y aunque son raros, también uno que otro marranito. Sin que se pueda olvidar el becerro del bar de Goyo Castillo que se alimentaba con cerveza, a pocas calles de aquí, con cerveza y mucha fiesta de arpa.

No se ha sentado uno y ya tiene una cerveza fría en la mano, así se inicia una ofrenda sin tregua; cuando no es la esposa de Carlos, Egilda, es su hija o una amiga o parienta de la familia o el mismo Carlos quien busca y trae cervezas. Hay que beber a un ritmo sostenido, casi de joropo, para estar en armonía con las otras botellas, de lo contrario, como en mi caso, las botellas van quedando a la mitad, aunque ya en el fragor de la fiesta no se te pregunta si quieres beber, simplemente te traen más. Le comenté a Carlos que yo tomaba poca cerveza, prefería tomar whisky, me respondió que a él el cardiólogo le recomendó lo mismo pero le gusta es la cerveza, y se empinaba la botella.

Entre cerveza y música va subiendo el tono de las emociones, los compromisos de afecto, las anécdotas que recuerdan y ratifican la vieja amistad y la confianza y refrendan la invitación, el porqué de los que están allí, los convocados. Se buscan y se reconocen parentescos, amigos comunes, muertos comunes. Hablando de mi hermano, al arpista se le aguaron los ojos. Hay música y repertorios comunes. También había sancocho de gallina que nos ofrecían insistentemente, pero cada vez se diluía en la música.

El arpista comenzó con instrumentales. Desde los más lentos, que se llaman

pasajes, se pasó a los *joropos* menos fuertes como *el gabán*. Después vino la requisitoria: ¡“cántate un pasaje”! Después entraríamos en los más fuertes.

Al arpista le molestó algo debajo de la uña y se dedicó a curarse. Preciso y fino, además de fuerte el golpe de arpa. Para tocar el pasaje *Brisas de Achaguas* instrumental, pidió “tocar lento, para que se escuche el mensaje”, el mensaje de las cuerdas. La letra de este pasaje dice: *El horizonte y el río / son testigos amor mío / del amor que me jurabas / en mí quedaron prendidos / como rosas en el pecho / los besos que tú me dabas / Sentí el rumor de la brisa / que con tu pelo jugaba / y le llevaba al manglar / lo dulce de tus palabras / mientras me decías mi cielo / que con amor me adorabas*. Amor primigenio en octosílabos, naturaleza y pasión, entran en movimiento acompasado, lento, cuidadosamente declarados, “para que se escuche el mensaje”, que se sienta la caricia, los encantos y la ilusión esperanzadas y cada vez transformadas, renovadas aquí, refundadas por el poder de la música y la poesía, en silencio, en el intrincado remanso de los manglares, en la urdimbre de las cuerdas donde músico y dedos se ensimisman y nos concertan.

Llegó el momento de ir a cumplir con el compromiso de tocar en la otra casa, a la madre de nuestras mujeres. Carlos accedió a acompañarnos porque se trataba de gente amiga, de confianza, de mucho afecto. Y su esposa agregó: “y yo lo dejo porque sé que entre ustedes hay una verdadera amistad; él siempre lo recuerda, a usted, su papá y su hermano”. Cerveza en mano salimos, metimos el arpa en el carro; con la destreza del arpista acostumbrado pidió que lo dejaran acomodarla, que “yo sé cómo va”. Y bastó un sólo intento para llevarla al sitio justo, y él al lado, a su derecha, casi abrazados. Con la misma facilidad la sacó del carro.

En casa de mi suegra nos recibieron con igual alborozo. Aquí había más gente; es familia numerosa, oriundos de la misma región del arpista, Municipio Sosa de Barinas. Y aquí la sola presencia del arpa movió el asombro y la emoción. No había cervezas para ofrecer a los músicos, pero a los pocos minutos ya entraban algunas cajas y comenzaba la ronda de cervezas entre los presentes y para los músicos. La encargada de atender al arpista era la hija mayor de la familia, esposa del amigo apureño; ella sola asumió esta responsabilidad. Aquí sí se armó el baile;

salieron varias parejas y cantadores. Se incorporaron todos, un niño tocó las maracas, un joven cantó; salieron varias parejas de baile. Durante dos horas el arpa “sonó parejo”, con apenas un momento de descanso que se tomó el arpista. Parece que llega un momento de saturación en que el arpista se para a respirar, a tomar aire, como si el arpa le hubiera quitado el aire, lo dejara sin aliento y necesitara volver a llenarse.

Un ambiente que habíamos dejado apagado cuando salimos a casa del arpista, se había vuelto emotivo y de alboroto. Los ánimos estaban encendidos. Hay mucho alborozo, conversaciones, risas, carcajadas, exaltación, movimientos, gestualidad; se habla con tono fuerte, casi se grita, algunos gritan, otros caminan. Hay todo lo contrario de calma, de quietud, de sosiego. Cuando tocan los músicos la mayoría habla, otros bailan; son muy pocos los que permanecen con la atención fija en el grupo de músicos. Como si la mejor manera de oír y sentir fuera bailando y hablando. Y si no es la mejor, es la habitual. No hay fiesta llanera ni caribeña en silencio; la caracteriza el bullicio. No había comidas, quizá por eso desde tempranas horas la abuela hacía ironía cada vez que se oía que alguien llegaba: “—están bajando la ternera—” comentaba.

¿No va todo esto haciendo el ambiente, el contexto; hablar no significa, no construye significados; y esto no es suficiente para ritualizar; y si no es así qué aporta esto a lo ritual, esta ironía a la carencia que por fuerza de la palabra se presenta? También mi cuñado me dijo por teléfono: “aquí lo que sí hay es carne bastante, más nada”. El animal ha sido sacrificado. Se ha dado el paso crucial para la fiesta. “Vamos a matar una novilla del jierro del cuadro pa’brinos paso”, decía un viejo amigo llanero cuando quería dar aliento propiciatorio a una parranda. Testimonian algunos amigos que en una ocasión, después de esta frase, se pudo meter un arpa y cinco personas en un volvagen y salieron de Barinas a las diez de la noche para llegar a un hato cerca de Mantecal, a las cinco de la mañana. Al rato, el dueño del hato mandó a matar una ternera y les dijo: “aquí hay güisqui como para una semana santa”.

Luego de cerca de dos horas de tocar y conversar, el músico pidió que lo llevaran a la casa. Tiene su compromiso y espera a otras personas que vienen de

fuera. Había otras amigas de la familia en la casa y un guitarrista que, además de acompañar al arpista con el cuatro en algunas oportunidades, interpretaba un repertorio de música romántica popular dedicada a las madres. El arpista manifestó que esa música no le gustaba, que siempre se lo decía como amigo suyo que es. Tocó un golpe de arpa con acompañamiento de guitarra, luego yo canté canciones latinoamericanas con la guitarra. Nos despedimos de inmediato explicando que debíamos llegar a cantar un cumpleaños.

En la casa todos celebraban la sorpresa de la música de arpa, empezando por la abuela que en sus tiempos tocó las maracas y sus hermanos fueron afamados músicos de la región.

Bebida, temas de conversación y música van parejos. Entre palabras, emociones, afectos y bebida se va fraguando un tejido que la música expresa y potencia. Se va de este modo operando una transformación, la necesaria transformación vital que alcanza plenitud hasta el agotamiento. Hablaron los espíritus, “se cogieron los músicos” y “bailan los corazones, —del parejo y la pareja— hasta que acaban queriéndose”. Hablar, beber, conversar, gritar, bailar y ejecutar instrumentos o cocinar, todo es música, todo se hace música, las distancias son salvadas por una fuerza vital cuyas diversas expresiones alcanzan sus más altos armónicos en los elementos sonoros, en las melodías o, mejor, en la música, que es melodía, percusión, canto, baile, bebida, conversa. ¿Cómo aislarla de contexto?

La evocación-invocación de los ancestros aparece necesaria como entrada, igual que el parentesco, el reconocimiento de la sangre, genealogía, región, amigos, paisanos, vecinos de barrio y pueblo ayer y hoy. Los que se murieron deben hacerse presentes, los necesitamos para animar esta fiesta. Ellos dan fuerza, dan sentido, establecen la continuidad, y en la continuidad está la música y viceversa. “Como lo hacían los antiguos” invoca el coplero cada vez que toca posesionarse de su ciencia, cada vez que “estira el tono fiel”. Si los sentimos hasta el llanto, el dolor los acerca, estira los tiempos, los conjuga. Los hace vivos. El dolor abre el apetito vital, el anhelo de libertad, el ansia de vuelo, de desprendimiento, de ruptura, camino a la creación, al todo, a la armonía, al placer, a la conjunción de lo humano, a lo bello, a la música.

¿No hay estética posible sin este goce del dolor? “Llaman locura este goce de hacer bendito el dolor” escribió el poeta Andrés Bello, y Vargas Vila, refiriéndose a Darío, no existe un Gran poeta sin un Gran Dolor, para luego concluir: si Dios existiera, sería el Dolor Supremo.

Al comienzo decíamos no se trata de la fiesta llanera tradicional campesina, pero ¿No están allí presentes los elementos simbólicos? Tierra, animales, música y músicos, baile, parientes y amigos, bebidas y comidas, expresiones verbales, conversadera, gestos, etc. ¿Entonces, no está la tradición?

www.bdigital.ula.ve

A2

FIESTA EN CASA DEL MÚSICO (cantador y arpista) SAÚL TAPIA

El Real, Estado Barinas, 04/10/09

Video: DVD 1-M2U00114-124

Temprano en la mañana me llamó Glenda Tapia, ex alumna de Sociología en la UNELLEZ, socióloga, hija del músico y ganadero Saúl Tapia, oriundo de Palmarito, para hacerme una invitación: —Profesor, como habíamos quedado, lo llamo para invitarlo a una fiesta en mi casa, hay arpa. [Hay arpa, hay música, contrapunteo, “aguárdeme en Santa Inés”. El reto es para la música; el reto es la música]— ¿Qué puedo llevar?, pregunté; y respondió: —Su presencia—.

A las dos de la tarde ya estaba llegando con mi esposa Nailé y mi hijo Manuel Jesús a la casa de los Tapia. Nos sorprendió ver no más que un carro. Salió Glenda y su mamá Florencia a recibirnos. Les entregamos pequeños obsequios que llevamos y entramos al patio. Allí había no más de 20 personas incluyendo invitados y toda la familia. Hacia un lado estaban los músicos: Saúl, Víctor Aguilera con el arpa y Saúl hijo con las maracas. Se levantaron a saludar, enseguida nos ofrecieron cervezas y arrancó el arpa sin esperar más nada. El arpa al centro, a la izquierda el cuatrista y a la derecha del arpa el maraquero sentado. Saúl con sombrero y alpargatas; Aguilera con zapatos y cachucha.

No muy lejos hervía el sancocho de cruzado de res con gallina. Cada cierto tiempo venía una de las mujeres a darle vueltas, mientras en la cocina de la casa preparaban otras comidas [“No lejos asoma el río / pecho de sabana sucia, / y mientras teje el joropo / bandoleras amarguras, / el rayo a la palmasola / le tira señeras puntas”] Presagios de música y canto ardientes.

Los músicos tocaban pasajes y cantaba el cuatrista, que era en ese momento Saúl. Luego cambió al arpa y continuaron en pasaje. En un descanso de la música Víctor y yo entramos en conversación. Parece haber comenzado por su lugar de

origen: Pedraza de Barinas, allí nació en 1950. Para ese tiempo —confiesa—, no había arpa en Pedraza, pura bandola. Él aprendió el arpa en Apure con Tiburcio Falcón, de Quintero, y luego con Goyo Delfín, primer arpista que oyó en Pedraza.

Se extendió en una larga exposición sobre su educación rígida y su maestra Graciela. Sin salirme del tema yo insistía en conducirlo a la educación, pero musical. Y como tengo bastante referencia de Pedraza, lo primero que le mencioné fue un viejo bandolista de apellido Aguilera, preguntándole si no sería su pariente. La reacción fue de notable emoción —¡Caramba, ¿por qué está tan enterao?!—, y se desató a conversar y a recordar anécdotas sobre este célebre bandolista pedraceño. Demetrio Aguilera —dijo evocándolo—, el hombre de los caimanes y curaba las picaduras de raya. Tenía una paraparita amarrada en el lado izquierdo del calzoncillo. No le faltaba una bandola. Para él no había día por pararse a parrandear. La raya se arroja con arena y... písela y sentirá el dolor. Y recordamos el pescao envuelto en hoja de topocho y enterrado en la arena. Yo le relaté la anécdota de Demetrio Aguilera: una vez un médico le quiso quitar el carate (una enfermedad típica de la región), y él no aceptó porque con las manchas se camuflaba en el agua para su oficio de pescador. —¡Caramba, y cómo sabe eso! Y continuó: Los Aguilera venimos de Mantecal, de Apure, lo que pasa es que con los viajes de ganado que se hacían antes había muchos llaneros que iban dejando hijos regados por ahí”. Trago y conversa y confirmar su parentesco con el bandolista Demetrio Aguilera de las Peñitas de Pedraza y vuelta al arpa, cada vez con mayor fuerza. Los tragos, la conversación y los recuerdos van aclarando y decidiendo la música. Pero a la inversa, pudiera decirse que la música va pautando los temas y el calor de la conversación. El tema de los orígenes, del terruño, de los ancestros, dio calor a la música; se notó claramente como el arpista además de tocar con más fuerza y ánimo, declaraba mejor los registros del arpa. Pero el ánimo de los músicos cunde y se contagia a todos los presentes, es la fiesta la que agarra calor. Hay un espíritu común que alborota, canta, grita, conversa, bebe y baila. Parece que todos fueran uno solo; es como si se tramaran los rostros, las voces y los ánimos de todos en eso que la tradición llama joropo.

La viuda del canoero: *si esa mujer me quisiera / sería mi mayor riqueza /*

navegaría ríos y caños / contemplando su belleza / Como lo hizo el canoero / con amor antes de muerto / que la llevó a conocer / infinidades de puertos / eso mismo lo haré yo / que soy un bonguero experto.

Una señora del auditorio permanece muy atenta, y aunque está a distancia de los conversadores, interviene y confirma lo hablado.

La Señora Florencia se mueve al compás del son y mece al nieto en sus brazos.

Saúl canta: *Te borraré de mi mente / te sacaré de mi alma / te arrancaré de mi pecho / Se que va ser muy difícil / claro que va a ser difícil... Mis parranderos de Apure / si me muero en el trasplante / en verdá les agradezco / que las flores que me traigan / sean de campanilla y bora / de allá del Arauca adentro / y que no me pongan velas / ni una queja ni un lamento.*

Seis por derecho. Las mujeres conversan más animadas y pegan gritos que son parte de la música e interpelan al músico que se emociona y responde afincándose en las cuerdas, canta un gallo y se oyen comentarios de que el sancocho está listo. ¡Arpa —grita alguien en el grupo—, saquen parejo, pues! Mi mujer se admira con las diferentes especies de totumos que dan distintos tamaños de fruto cada cual. Aguilera dice a una de las mujeres que quiere cantar, qué tono le pongo, y ella responde, el que usted quiera. Sueltan risas por el atrevimiento. Por allá en uno de sus soliloquios Víctor Aguilera comentó que había que tocar, para “evitar que los años nos castiguen antes de tiempo”.

Una de las mujeres solicita una pieza y Saúl canta en pasaje: *Tierra de llaneros recios / de caballos solicitos / y de mujeres bonitas / como muy pocas he visto /... imitando faramallas que hacen reír al gallito.* Canta un gallo en el instante que lo nombran y una mujer comenta: mire, respondió el gallito.

Saúl agarra el arpa, se emociona con el acompañamiento del cuatro de Aguilera. Saúl toca *Los maizales*, dice Aguilera, a mí me suena a *Aunque me cueste la vida, nunca olvido tu cariño*. Ya sirven el sancocho. Continúan con esta pieza mientras sirven la comida.

Se alborota el arpa en manos de Aguilera nuevamente y se interpelan unos a otros y más se empinan los músicos.

Tapia insiste en sonos evocadores de Guasdualito y consciente de su canto suelta este en menor por catira: *Les voy a dejá un escrito / A todas las profesoras / y este público bonito / Alabado sea el catecismo / nuestro Señor Jesucristo / que me dejó en este mundo / con un poder infinito / cuando este Tapia se muera / quién verá de sus nieticos (...) Yo soy nacido en Apure / en el pueblo e Palmarito / y me vine pa Barinas / estando muy pequeñito / ahora les digo muchachas / que yo las quiero a toditas...*

—¡Arriba Aguilera, caramba!—, grita una mujer. El silencio hondo, bien marcado, sirve de apoyo para un impulso fuerte que va seguido de la llamada al cantante. —Arriba Saúl, —grita una de las presentes—, se durmió... Buscando la letra.

Aaaaay, Asómense a la ventana / cuando yo les pegue un grito / yo no voy a la montaña / a agarrá loro con grito / perico no es como loro / ni loro es como perico / son del mismo parecer / el perico es más chiquito / Muchacha por vida tuya / y tus ojos tan bonitos / yo te pido que nos vamos / un paseo a Guasdualito / donde eran mis correderos / cuando yo estaba chiquito / Alabado sea el catecismo / nuestro Señor Jesucristo / que me dejó en este mundo / con un poder infinito / yo cantando soy bien feo / , pero llorando bonito.(Aplausos y risas).

A3

EN LAS FIESTAS DEL PESCAO

ELORZA - ESTADO APURE

Elorza, 22 al 25 de octubre de 2009.

Video: M2U00128 a 137

Este texto se propone una descripción de la música llanera en las llamadas Fiestas del Pescao, celebradas en la población de Elorza, Estado Apure, durante los días 22 a 25 de octubre del año 2009.

Pez. Símbolo inspirado en la multiplicación de los panes y peces. Acróstico compuesto de las iniciales de cinco palabras griegas. ICTUS, palabra griega: Jesús Cristo, El hijo de Dios, El salvador. Nosotros, pequeños peces, nacemos en el agua. Algunas civilizaciones lo usaron para representar la fertilidad o los órganos reproductivos femeninos.

El pescao es fruto del río, alimento primordial. El pescao es sagrado. Lo lleva San Rafael en su mano izquierda. El hombre es pez, y pescao cuando lo pesca una mujer, y alimento. Por esta vía es también fiesta del sexo, de eros. Pero también la mujer es pez, sirena, y canta. La mujer no sólo está y motiva la canción llanera. Ella es la canción. Un ritual de vida y muerte. Navegar en aguas de la música y luego morir.

Ir a Elorza es entrar en pleno llano. Cruzar leguas y leguas de sabana en el verdor de octubre cuando ya se está yendo el invierno. Como “salida de aguas”, identifica el llanero este tránsito de la temporada de lluvias a la temporada de sequía, el verano. Altos pastizales, lagunas con florecidos borales, ganado, aún chigüires, y garzas blancas y corocoras. El sol del mediodía es quemante. El excelente estado de la vía ha recortado los tiempos para llegar a Elorza desde cualquier parte del país. Desde Barinas toma apenas tres horas a prudente velocidad.

Decir Elorza es como decir joropo, baile y fiesta. La popular canción Fiesta en

Elorza es una de las imágenes primeras que suelen asociársele. También más en la distancia, Doña Bárbara y el “bongo que remonta el Arauca”, pero lo es también. Allá está, en una plaza en la ribera de la margen izquierda “remontando el Arauca”, y a pocos pasos el Ángel de la Guarura, y la vía hacia el Alto Apure, hacia Guasdalito.

A la entrada del pueblo, el puente que cruza el Arauca lleva el nombre del último balsero, Lauro Carrillo, popularizado en una reciente pieza musical cuya letra se pregunta nostálgica “¿Dónde está Lauro Carrillo?”. Todo lo que en adelante se pueda conocer en Elorza ya vive en letras de canciones, ha sido llevado a la música: la loca del pueblo, el Ángel de la Guarura, el río y la espuma del río, la Fiesta del patrono, los músicos nacidos aquí, las fiestas, cada una de sus calles y los hatos y fundaciones de su entorno. Hay algo extraño, los pueblos indígenas no son mencionados en la música, al menos expresamente.

La lista continúa: son exaltadas las mujeres, la Mujer, el aguardiente, el arpa y los instrumentos y músicos famosos como aquel cuatrista Briceño del Seis por derecho que “le daba al cuatro con una muñeca rara”, bailadores, comidas, el paisaje incluidas flora y fauna. El pueblo todo vive en la música. Pudiera pensarse entonces que la fiesta es el modo más acabado que este pueblo tiene de expresar su sentido, su existencia. Esa magia que cautiva y embriaga a propios y extraños durante la fiesta pudiera traducirse como plenitud de vida, felicidad. Este pueblo alcanza su mayor felicidad en los tiempos de las fiestas. Como si todo eso que se expresa en las letras y músicas de las canciones, se transformara en infinitud de formas vivas que se reconocen al hablar, al cantar en el baile.

Ser de Elorza es ser músico. Todas las calles del pueblo llevan nombres de músicos del llano, es como decir todos los caminos llevan a la música. Hay calles en homenaje a Ángel Custodio Loyola, Indio Figueredo, El Carrao de Palmarito, Eneas Perdomo, Jorge Guerrero, y muchos otros. Los músicos han tomado todas las calles. También por eso se promociona como “pueblo de los cantantes”. Cuando uno llega al pueblo y observa esto es como si comenzara a oír la música. A orilla de río, frente a la plaza, tienen un espacio dedicado a la presentación de los músicos en tiempos de fiestas y eventos especiales. Allí, pasado el mediodía, ya estaba un conjunto

interpretando música llanera: arpa, cuatro, maracas, bajo eléctrico, cantante, y también una imagen de San Rafael Arcángel, patrono de los pescadores, con un pescadito en la mano izquierda, como un músico más. Esto nos recuerda que en el llano hay un golpe musical dedicado a él especialmente: el San Rafael, ese que “a las seis salió a pescar / sin anzuelo y sin tarraya / y a las siete regresó / con una enorme cachama”. Santo milagroso, faculto para la pesca. Por eso es de la mayor devoción de los llaneros que valiéndose de la música lo ponen en la balanza y se inclinan por él: “a todos los santos quiero, pero a unos más que a los otros; a mi padre San Rafael, que es santo de mi devoto”. Y más adelante, la letra le reconoce enormes poderes para ayudar en las cosas profundas del alma: “Te voy a pedí un milagro / ay San Rafael, me lo vas a conceder / me digas cuál es mal / el mal de mi padecer / verdá, verdá, el mal de mi padecer”. Reventó el arpa con un seis por derecho y el cantante soltó en grito: ¡Provoca sacudile la pata al suelo con una pareja bien buena! ¡Elorza! Y comenzó a cantar: “Elorza pueblo querido, es tu hijo quien te canta, un joropo relancino...” (Track 132) El seis por derecho declara y convoca, desata el baile, es recio, alborotador y revoltoso, “vibrante y quita flojera”, “reventón y relancino”.

La gente se desplaza por todo el pueblo, pero el lugar de confluencia es la plaza y el malecón en la ribera del río Arauca, en donde están los cantadores con conjuntos de arpa, los puestos de comida, baile y contrapunteos, y el consumo de cervezas sin tregua. Música durante las 24 horas del día en los tres días que dura la fiesta.

La gente se ve llegar fresca, vestida de limpio y perfumada. Algunos ya vienen entre palos, bebiendo, otros traen sus cavas. Las mujeres bien ataviadas, con blujin y botas. Los hombres con sombrero. Hay gente de todas las edades. Los vendedores de comidas, pescados fritos y guisados, sirven continuamente y en cantidades generosas.

Llegada la noche, arrecia la música, se aglomera más gente en la plaza y a lo largo del malecón. El baile cobra mayor fuerza. No es preciso conocerse para salir a bailar. Se corteja a la mujer en el canto y en el baile. El baile mismo es cortejo y el canto es fervor por la mujer. La música es mujer y todos los caminos del pueblo

conducen a la música. El cantador de Fiesta en Elorza lo expresa con toda claridad: “cantándole a las muchachas / en Elorza me encontraba / y entre palos de aguardiente / la vida feliz pasaba”.

Antes del arpa, el cura ofició misa. Después y hasta el día siguiente fue la música. Arpa, y una sola vez bandola. Pasaron muchos cantantes y arpistas. Albuja, nuestro compañero de viaje cantó, después de invocar a su pueblo en un grito “¡Sabaneta!”, y en una de las coplas se presentó “Yo tengo sangre de indio revuelta con española”. Esto que cantó Albuja no es difícil apreciarlo en Elorza, donde el arpista y muchos de los músicos muestran fuertes rasgos de indio yaruro, y los yaruros se pasean en grupos por las calles del pueblo, y por toda esa calle donde se desarrolla lo más fuerte de la fiesta.

Ha llovido recio todos los días, pero la música no escampa. Escampa y vuelve a llover y la música parejita. Contrapunteo, mucho contrapunteo y cerveza para todos, hombres y mujeres. A orillas del río, el majestuoso y legendario río Arauca, están en una larguísima fila los puestos de ventas de comidas, sobre todo carne asada y pescado frito, coporo, bagre y cachama. Y mucha cerveza. Es difícil ver a alguien que no tenga una botella de cerveza en la mano.

En frente, al otro lado del río, está el ángel de la guarura, un símbolo que toca diversos aspectos de la vida de la gente de aquí, aspectos raigales puede decirse, pues la guarura es del agua, de los ríos. El ángel de la guarura tiene una carita de niña graciosa, un ala y una estrella. Dicen que son atributos que le han venido apareciendo poco a poco.

Pero la guarura es también un instrumento musical, o al menos sonoro. Llama la atención esto de que en un pueblo de gente de agua y de música aparezca un ángel en una guarura.

La idea de que el hombre sea un animal simbólico cobra fuerza cuando uno piensa que en esta celebración algunos símbolos parecen regir el destino de gentes y acontecimientos. Mujer, guarura, pescao, arpa, San Rafael, el río, la música. Pero todos viven y se dan por la música. Allí se realizan, respiran y se mueven a sus anchas. En la música son en plenitud.

Anoche me sorprendió mucho cuando después de formarse un apasionado contrapunteo que duró más de una media hora dedicando los versos a la muchacha que estaba allí y a disputársela, este se terminó cuando ella se apartó. Después —en seguida— vino un contrapunteo sin acompañamiento y tampoco cantado entre una muchacha de unos 26 años y un señor maduro. El tema fue si era mejor una mujer mayor o una jovencita como a la que se había estado cantando. Estuvo reñido este contrapunteo. Se disputaba la valía de la hembra. Parecía un contrapunteo entre mujeres, pero desafiando a un hombre adulto a tomar parte en el juicio. Se desafiaba el juicio del hombre. Este, entrado en años, se inclinó por la que más comprometía su sano juicio. La mujer guarda marcada afinidad con un Seis por derecho *atravezao*, que hace que el más derecho se tuerza, se desperece, se alborote y reviente, se atraviese. En esto las apureñas gozan de incitadora fama. Lo sentencia el propio refrán llanero: “Hombre con rial, caballo gordo y mujé apureña, pa’inventá”.

www.bdigital.ula.ve

A4

EN LAS FIESTAS DE EL REAL

El Real, Municipio Obispos, Estado Barinas.

Fiestas de la Virgen de El Real, Nuestra Señora de El Real. 02 de febrero de 2010.

Video: M2U00209-230

Duración:

Estacionamos en terrenos de Fuente Real, muy cerca de la manga de coleo. Mi mujer, mi pequeño hijo y yo nos fuimos primero al caney conocido como Tapón de la manga. Un conjunto de arpa ya tocaba. Había pocas personas. No había cantante. Nadie bailaba todavía. Los instrumentos: arpa, cuatro, maracas y bajo eléctrico. Todos con adaptador electrónico, menos las maracas. Siguen siendo las más rebeldes. Los músicos tocaban pasajes y joropos y bebían cervezas.

Algunos minutos más tarde nos cambiamos al kiosco cercano conocido como El caney del campeador. Según nos explicó su dueño Alexander Gómez, esto de campeador es por campo. Está ubicado en el extremo norte, el tapón de la manga de coleo. También en el extremo sur, en el otro tapón, hay fiesta de arpa. Aquí en el caney del campeador la fiesta está más animada. Varias parejas ya bailan y hay cantante. Mucha gente fuera del caney bajo los árboles y otros aglomerados rodeando a las parejas y cerca de los músicos. Toca el conjunto del maestro Aníbal Jiménez, hijo de un amigo mantecaleño conocido popularmente como Mantecal, dueño de un prestigioso restaurante de comida llanera en la ciudad de Barinas llamado El Garcero.

Cantan el pasaje *Muchachita de Bruzual*, letra de mi padre Manuel Díaz Moronta, Roger Rojas y música de Eladio Tarife, escrito durante una parranda en Bruzual. *Muchachita de Bruzual / sabor de la tierra mía / conmigo te llevaría / en un encuentro casual / por tu bien o por mi mal / recorrí la lejanía / y como la poesía / está en el verso llanero / así mi voz de coplero / el corazón te daría.*

Bajo un caney. Pareciera que esta música que llamamos joropo no se completa

sino es con el baile. Canto a la mujer, canto a la virgen. Hay que notar que las fiestas del llano son a las vírgenes. Fiestas patronales.

Canta Daniel Albuja. Vino en nuestra compañía. Voz fuerte y porte de llanero. Canta con gusto.

En la introducción musical del pasaje *La viuda del canoero*, para animar el baile el cantante exhortó a los presentes: “dijo mi abuelo que el pasaje también se baila, no sólo el joropo”. *Cuando murió el canoero / dejó una bonita herencia / una viuda muy hermosa / de sana y bella presencia. / La canoa con la palanca / y un precioso canalete / quien pudiera darse el gusto / de andar sobre la corriente / solamente con la viuda / provoca irse al garete. / Si esa mujer me quisiera / sería mi mayor riqueza / navegaría ríos y caños / contemplando su belleza. / Como lo hizo el canoero / por amor antes de muerto / que la llevó a conocer / infinidades de puertos / ese gusto le daría / yo soy un bonguero experto.* ¡Qué contraste entre virgen y viuda! Pero en la canción hay algo que la hace virgen. Viuda y virgen son mujeres solas, no tienen hombre. Una no lo ganado aún, aquella lo perdió. Ambas tienen sus encantos. Cuentan por ejemplo que al legendario Manuel Fuentes no le “gustaba amansar”. Llama la atención también esta relación entre bonguero y virgen o viuda. Es el mito universal del amor ausente: Ulises y Elena: infinidades de puertos, mares y mares, “de mar en marcha hacia la amante”, naves, Odiseo-Ulises el clásico bonguero griego condenado a recorrer infinidades de puertos. El bonguero es viajero, es su naturaleza. Dice el griego cineasta por boca de un personaje en *La mirada de Ulises*: “Al principio creó Dios el viaje, luego la duda y la nostalgia”. En el llano creó el viaje, luego el canto y la nostalgia: Puede oírse claramente en los pasajes María Laya y en Los Caujaritos. Sabemos que en Elorza, cerca de la casa del bonguero apareció *la virgen de la guarura*, y su aparición en forma de medalla fue en las manos de un pescador. Hay aguas por todas partes. La trágica guaricha de Gallegos, mujer fatal, como todas, venía en un bongo que remontaba el Arauca por la margen derecha, el mismo que pasa por Elorza. ¿Se trata de la misma virgen, la misma mujer, el mismo bonguero, las mismas aguas?

Salen otros bailadores, entre ellos Jesús Francia, quien me dijo ser de La Luz,

nieto del legendario coplero Nicolás Francia, residenciado y con hato en el Tambor, setenta años de edad y admirable e incansable bailador. Por él y otro bailador pudimos apreciar el joropo tradicional como vimos en Apure, dando vueltas a izquierda y derecha, pausadamente, con zapateos, en postura muy erguida, la misma con que montan a caballo.

Canta el hijo del Carrao. Comienza declamando estas coplas: *“No hay puerto como el de Nutria / ni samán como el de Güere / ni una cosa más sabrosa / que la que tienen las mujeres. Seguida de esta: La viejita que tenía / la cambié por una chabala / porque me pedía más plata / que un guardia en una alcabala.* Canta *Camino solitario*, dedicado “a mi esposa que me acompaña”. A ella le canta “por qué te vas y me dejas”. La mujer presente es a la vez mujer ida, ausente. Amor y guayabo a un mismo tiempo. Van siempre juntos disputándose señorío. Pero parece que en la canta llanera hay arraigada inclinación por este que así deviene más entrañable y más inspirador. Es, como lo dice Acevedo (2005) al referirse a la poesía de Arvelo, *un amor en positivo de llanero andariego que viene “labrando a solas este anhelo de honda vida”*. ¡Qué cosa tan singular el grito de un Seis por derecho!, ¡Que expresión! Una manera tan particular de convocar e invocar, de abrir el ánimo para una declaración. El seis declara en forma recia y sobre asuntos importantes. Llama el arpa y se levanta el tañío largo para caer en la letra: *Los cuatro vientos del llano / se han dado cita en el río / para cantarle al Arauca...* Los vientos que por años cambian el rumbo de Odiseo, no obstante haberles sido entregados en un odre por Éolo su guardián, en este caso convergen para cantarle al río. ¿Qué pudiera decir un físico sobre este espacio donde convergen los vientos que vienen de los cuatro puntos cardinales? ¿Qué puede producirse allí? ¿Un campo de fuerzas, de tensiones?

Desde las 2 que llegamos hasta las 6 que nos retiramos, el clima de fiesta fue en ascenso, en músicos, en baile, en canto, bebidas y emociones y peleas. Bastaron cuatro horas. Es fuerte el efecto de la música. El aliento fue recíproco. Se contagiaban unos a otros. Además, se intuye una fuerza en la región, la de la virgen. Un ámbito de fuerzas. Es como si ese campo de fuerzas fuera el responsable primordial de lo que allí ocurre en armonía y desarmonía, en orden y desorden, vida

y muerte. El Seis por derecho cantado por el hijo del Carrao pudiera señalar si no el clímax de la fiesta, entonces un límite más allá del cual hubo predominancia de caos, desorden, desconcierto, violencia.

Al salir del Real, pasadas las 6 de la tarde, el cielo era una sabana incendiada. Momentos antes el hijo del carrao cantaba en honor a la virgen, recordando a su padre, el Carrao de Palmarito, y al Cubiro, enterrados en el cementerio local y a quienes dijo había venido a visitar. El Carrao vivió allí los últimos años de su vida, y el Cubiro era nativo del Real. Los muertos no podían perdersela. Es más, sin ellos parece que no hay fiesta llanera posible.

www.bdigital.ula.ve

A5

EN LAS FIESTAS DE LA ESTACADA

La Estacada, Estado Apure, 27 y 28 de marzo de 2010

Archivo Video N° M2U00247-264

A pocos kilómetros para llegar a La Estacada, el paisaje es marcadamente llanero. La sabana comienza a reverdecer en las entradas de agua. Los préstamos y las lagunas están poblados de garzas corocoras, blancas, rosadas, patos, terententén o gallitos laguneros, algunos cochinos.

Llegamos a las 2 p.m., en plena muestra de los bueyes por la principal avenida del pueblo. Es una tradición de esta fiesta. Varios centenares de bueyes montados por hombres adultos, pero también por mujeres que los acompañan, niños. Por el parlante que anima la fiesta se referían a esta actividad como algo que debía “enorgullecer al hombre llanero”. Por la presencia de los bueyes que dan esa impresión de tanta fuerza, y además son animales tradicionalmente utilizados para las faenas fuertes, aquel desfile se mostraba como un homenaje a la fuerza. Metáfora de la fuerza, del batallar, del trabajo rudo. Solidaridad de hombre y animal, como se dan tantas en el llano. ¿No es eso lo que se llama el llano?, ¿No es el Centauro el símbolo que en un momento y hasta hoy sigue como representación más alta del llanero? Conjunción de naturaleza-cultura. Alianzas en espacio-tiempo ritual de símbolos sagrados, de música, de creencias, de valores. “Complejo mito/rito”.

Cuando entramos al pueblo notamos la cantidad de buhoneros en las calles más cercanas a la manga de coleo, donde también se harán las presentaciones de música. “Son los mismos buhoneros de Elorza” —comentó Ramón, nuestro compañero de viaje que viene de Barinas “a bailar joropo”—. Aludía con ello al carácter itinerante de estos comerciantes que van de fiesta en fiesta. Venían de Elorza, y la próxima semana siguen para el vecino pueblo de Achaguas, a sus fiestas patronales. Curiosamente no hay aquí los aparatosos

juegos mecánicos que suelen acompañar estas ferias populares.

Llegamos directamente al bar de la gallera, y desde allí presenciamos el desfile. Aquí en el bar tocaba un arpista y su conjunto, Juan Especier. Acompañado de cuatro y maracas tocaba el pasaje Zoila Moreno. Bailaban algunas parejas. Los presentes pasan de mano en mano una botella de aguardiente. Otros conversan en grupos como si no oyeran la música, pero son parte de ella. Ellos se animan con la música y la animan con sus característicos gritos, parecidos a los que animan las peleas de gallo. Algunos de los que están aquí, entre ellos uno que canta, más tarde estarán apostando y gritando en la gallera a unos pocos metros de aquí, al lado. Entre la acera y la gallera un puesto de carne asada y cochino en vara. Por la sala en donde toca el arpista cruza la gente de la gallera hacia la licorería, y llegan los cantantes. El arpista acompaña a todo el que quiera cantar. Siempre hay quien baile. La música no se queda sola.

Tocan ahora un golpe de Gabán y baila Ramón, nuestro compañero de viaje, y su tía que vive aquí en La Estacada. Bordones del arpa y zapateo del bailar —del hombre— se carean como los gallos de la gallera de al lado. Los músicos se afincan más en la cuerda —sobre todo el arpa— y hacen cambios para nuevas llamadas a los bailadores. Llamadas que éstos responden con otras figuras y zapateos. Viene a la memoria la respuesta de Florentino al Diablo: “me gusta cuando se fajan / porque yo también me fajo”. Bailadores y músicos encienden el ánimo de los presentes —“la voz por la sala cruza”—.

Algo en este baile me recuerda al Tamunangue de las serranías larenses. Los pies de los bailadores se atacan —los del hombre a la mujer—, y a semejanza de las varas de los tamunangueros nunca tocan el cuerpo. Hay la fuerza, la intención, la figura, el juego. Los bailadores se toman de las manos, y el hombre agarra a la mujer por la cintura sólo para zarandearla.

¿Quién decide cuándo terminar baile y música? Después de varios cambios y variaciones en la música y el baile, llega una especie de saturación de esa pieza — stanza— y parece imponerse la necesidad de un respiro, un silencio necesario para continuar.

Continúan con otro “aire” parecido a un Gabán, otro pasaje. Vuelven los bailarores. El hombre suelta a la pareja y la recoge. Le “da seno”. ¿No hay doma? La misma maña aquí y allá. ¿Cosmovisión expresada en todas las conductas y momentos del ser y existir humanos? Filosofía —explicaba el Profesor Briceño—, tiene una primera vos griega, *fileo*, que significa amar, y significa también el entendimiento de los músicos para tocar, cuando hay el acuerdo, momento en que (nos contó un viejo llanero) decía una vieja llanera en San Silvestre: “Ahora sí se cogieron los músicos”, y lo decía con todo lo que ello tiene de erótico y propiciador de eros, de ética y estética. En momento también como este Acevedo canta: “y bailan los corazones / del parejo y la pareja / hasta que acaban queriéndose! Y la otra raíz —continuaba el Profesor Briceño—, es *toxofón*, que significa la unidad. Lo sabio es lo uno, la unidad, lo que le da sentido a la pluralidad —concluía. Para recordar ahora que Arvelo nos dejó escrito que: “En esta tierra la canta / enlaza más que la sogá”. Poder de unicidad de la canta, para realzarla en metáfora a partir de la sogá real que enlaza a la res en cotidiana y natural faena. La canta enlaza... y bailan los corazones... Eros es la unidad. La música en el contexto de la celebración es detonante de imágenes que movilizan —no en feedback—, los unos con los otros para toparse en Eros, en goce, en estética única. Todos los actores —no sólo los músicos y bailarores—, están “por la cuerda”, estirando “el tono fiel”.

Correspondió al joven José Montilla, de 13 años, seguir en el arpa. Es alumno de Juan y hasta ahora lo había acompañado al cuatro. Si la síncopa es rasgo característico de la música llanera, aquí el músico la emplea tan naturalmente en un golpe de Pajarillo, que provoca la mayor exaltación de los presentes. Gritos agudos prolongados de celebración. Estos gritos completan la música. Concelebración. —“¡Déle a esa arpa cámara!”—. Sereno, sosegado, José pareciera ver no más que las cuerdas, pero a veces ni eso, sólo un horizonte lejano, ensimismado. Se topa uno de nuevo con Arvelo: *El horizonte y yo vamos / solos por la llana tierra / me enlazó todos los rumbos / su audacia de sogá abierta*. Cosmovisión llanera. Esta soledad del poeta toca a cada uno de los presentes, de los concelebrantes. Subjetividades en concierto enlazadas por la tierra, por la tierra en sentido telúrico, *numinoso*. En el

llano la tierra se llama sabana: *sabana, sabana, tierra / que hace sudar y querer / parada con tanto rumbo / con agua y muerte de sed*, —Cosmovisión llanera poetizada en Arvelo— una con mi alma en lo sola, / una con Dios en la fe.

Luego toca el arpa la niña Milange Rodríguez, alumna de Especier. Toca un golpe de Gabán. Está en los primeros pasos de la iniciación, pero ya es capaz de sostener el ánimo de la fiesta. Se defiende con acordes básicos que luego arpegia cada cierto tiempo de manera que se experimenta una variación más rica. Es como si ya hubiera adquirido el sentido de aquel viejo bandolista que tocaba un golpe en una fiesta y lo repetía de tal modo que cuando le preguntaban si era otra pieza la que tocaba, respondía: *No, es la misma, pero más pajueliá*. Sencillez, repetitividad, formas-hormas, variaciones, riqueza, creatividad. *Actuación-performance* de la música llanera.

Al día siguiente salí con la intención de ir al lugar caliente de la festividad, el Amanecer Llanero al lado de la manga de coleo. Había comenzado a la una de la madrugada, después del campeonato de coleo. En una parada de autobús, con el arpa a su lado, estaba Freddy Guzmán, así se nos presentó y accedió a que filmáramos la conversación. Estaba amanecido y viajaba para Achaguas, a las fiestas patronales del famoso Nazareno. Bien acentuados los rasgos indígenas en su rostro, es oriundo de La Estacada y vive en este pueblo vecino (Cfr. *Corpus de Entrevistas*).

Llegué al Amanecer llanero a las 7:30 A.M. Bebían y bailaban amanecido. El piso esterado de latas de cervezas y de vasos desechables y botellas. Cantaba el Gabán Guate, así lo llaman. Pasé primero a casa del arpista Especier que vive a pocos metros del tapón de la manga. Ramón cumplía su propósito: “yo voy a bailá”, dijo cuando salimos de Barinas. Y allí estaba, amanecido.

El Sr. Alvarado, dueño de la casa donde alquilamos posada, nos contaba que La Estacada se fundó en Rincón Hondo, a orillas del río Orichuna. Él nació en este pueblo después que la fiebre amarilla lo acabó y se convirtió en vecindario que aún existe. Ese es el pueblo de origen de los santos de aquí. Ahora en Carnaval allí se celebra la Feria del Burro, una gran fiesta “con reina y todo”.

Cuando fui a comprar un queso, pasé por el puente del caño La Estacada,

completamente seco. Ese caño nace en las lagunas, “como todo caño e’ sabana”, nos decía el dueño de la bodega. Y Alvarado comentaba a propósito, en otro contexto: “Toda esa gente de los montes está remontada con motos”. Al utilizar el término *remonta* acusaba una verdadera sustitución de la bestia por la moto. Ahora tenemos bestias motorizadas, ruidosas, violentas, agresivas, en contraste, como lo vimos en este mismo pueblo, con un manso burro que remontaba una señora muy gorda con sombrilla, que resultó ser la madre de nuestro acompañante Ramón. Venía llegando de su finca que queda a dos horas en burro para regresarse algunas horas después. Es un pueblo donde asombra la cantidad de motos, generan ruido y caos. “Lo que había en caballo, burro y buey, se cambió en moto”, nos comenta el arpista Especier.

Después del mediodía volvimos al bar en donde toca Especier. Una hora antes sostuvimos una larga conversación con él.

Comenzó la música con el conocido pasaje Zoila Moreno, que fue grabado por primera vez por el arpista Omar Moreno el año 62 y cantado por Cristóbal Jiménez. Acompañaba en el Cuatro una alumna de Especier, una joven de unos diecisiete años, y en las maracas alguien del público. Continúan con un Gabán por Si menor. Luego otro Gabán con un bordoneo magistral mucho más acentuado. Hay una sola pareja de baile, pero se siente que anima al arpista y se hace más largo y bordoneo el Gabán. Alrededor del arpa beben y conversan animadamente varios hombres.

Llega a cantar otro del público. Canta botella de cerveza en mano. Lleva una gorra donde dice Fiesta en Elorza. Estas se celebraron recientemente, el 19 de marzo en la vecina población de Elorza. Canta un pasaje en una métrica no tradicional, que le cuesta trabajo al arpista:

*En este mundo se presentan muchas cosas / cada momento que me parece
mentira/siempre recuerdo que a veces un hogar se hace / y con el tiempo lo del
pasado se olvida. (...) Un hombre así sea bien macho / con casi nada una mujer lo
domina / El arpa no cuadra con el canto y el cantante grita: ¡Agárrese maestro, que
vamos bien perdíos!.*

Luego pasan a un golpe tradicional. Esta vez el mismo cantante improvisando,

esta vez por octosílabos, canta y se empina la botella: *Yo no tiro pato güire, verdá pariente / yo pato güire no mato / llegándose a los rasguños / lo mismo el tigre que el gato / allá se miran los ríos / los riachuelos y los charcos / cantando aquí en La estacada / ahora me siento muchacho.* Ahora le grita al arpista: ¡Así sí viejo! Y continúa: *Porque yo cuando improviso / tiro los versos bien largos / cuando comienzo a cantar / en el arpa no te fallo / por eso es que muchos dicen / que cantando soy el gallo / soy hombre de toro sorgo / con manta, sogá y caballo / y al pie de una camoruca / grito más que un guacamayo / yo por las buenas soy bueno / con el amigo no fallo.* Y al terminar, dirigiéndose al arpista: ¡Bien bueno, vale!, y se fue a la gallera a jugar gallos.

En la gallera hombres, mujeres y niños lanzan gritos similares a los que se hacen cuando un cantante o un músico se lucen. En primera fila está uno de los cantadores de hace un momento. ¡Gallo, gallo! ¡Ese no pierde! ¡Métele gallo!, como en un contrapunteo. ¡Pícale, no joda! *¿Cuál es el gallo que siempre / lleva ventaja en lucha / y aunque le den en el pico / tiene picada segura?*: Resuena la pregunta del legendario contrapunteo en la voz del Diablo.

A6

“¡HAY FIESTA EN EL TERESERO!”**Algunos aspectos de la fiesta llanera como tradición**

15/06/2010

Registro Video N° 297/318

La invitación me la hizo, vía telefónica, un fraterno amigo hermano del dueño de la finca: Manolo Rivas. Fue muy conciso: —Alejandro cumple años mañana y no queremos que faltes, para que te cantes una de esas de Loyola. La cosa es de mediodía pa' bajo.

Podría verse esta invitación como primera fase (preparativos) de un 'proceso ritual' que la tradición caracteriza como anuncio que prepara los ánimos de cantadores, músicos y bailadores: “van a poné un baile en el hato tal”, solía decirse.; y este anuncio venía reforzado por otro: la asistencia de parejas, músicos o cantadores de fama, de “nombramiento”. El anuncio tiene carácter de desafío, de “reto”. El reto desencadena imágenes, ánimos, memorias de desafíos ejemplares como aquel donde al cantador la garganta se le afinó y se le aclaró la idea.

Las fiestas en El Teresero tienen ganado prestigio. Bien sea para celebración personal de los dueños del hato o de algún amigo, se caracterizan por ser la fiesta llanera con ternera y conjunto de arpa. Debido a que sus dueños son también buenos músicos, tienen la particularidad —amén de la generosidad y cordialidad que allí reina y contribuye a su fama—, de que terminan siendo un gran encuentro de músicos. Es por eso que la expresión “Hay fiesta en El Teresero” es un clarín llamando a la parranda y a la música del llano en la finca del “Gato” Alejandro Rivas.

Intenté llegar poco después del mediodía, pero me dieron las tres y pico en el camino a la finca. Muy cambiado el paisaje con grandes instalaciones de la industria petrolera y con las cooperativas que se han venido formando mediante invasión de fincas y otorgamiento de parcelas por parte del gobierno. Algunos puestos de

vigilancia policial y la brisa fresca de los llanos altos de Barinas. Estas tierras están consideradas entre las mejores tanto para la ganadería como para la agricultura; de las menos anegadizas de todos los llanos. Tierras del piedemonte andino. Por buena carretera asfaltada y a menos de quince minutos de la ciudad de Barinas, vía la Escuela Agronómica Saleciana, rumbo a Pagüecito, se encuentra la “Agropecuaria El Teresero”, propiedad de Alejandro Rivas, heredada de su padre, quienes la detentan desde hace varias décadas. Actualmente está dedicada a la cría de búfalos.

Cuando llegué, Alejandro, el Gato Rivas, como todos lo conocemos, conversaba jovialmente con algunos de sus invitados. Me acerqué a saludarlo. Ya sonaba un conjunto de arpa, y a poca distancia la ternera le ponía calor a la fiesta.

Tres días atrás ya Alejandro había dado la orden a Jaime, encargado de la finca, con quien comparten una familiaridad como en la más rancia tradición de los hatos llaneros. Jaime es un apureño competente para el trabajo de llano y lo que se ofrezca en la finca, y sobre todo honestidad y lealtad a toda prueba, un llanero cabal. Ya rumbea los ochenta y su trabajo se limita a las cercanías de la casa y a cumplir algunos menesteres importantes en estas celebraciones. Fue él quien recibió la orden de amarrar el animal para la fiesta y disponer el sacrificio, la salada de la carne y su disposición en varas de espinito cortado allí mismo. La vara de espinito es considerada por Jaime y Antonio como la mejor para ensartar las presas de la ternera, también es muy estimado el Uverito de agua, así como el Guamo y el Almisclero lo son para hacer la brasa. El espinito es más fuerte y no tiene sabor, dura mucho; hay palos que tienen mucha baba y son amargos; este se puede conservar en agua hasta por un año, se saca para usarlo y se vuelve a meter en agua, explica Jaime.

No lejos asoma el río / pecho de sabana sucia / (...) y mientras teje el joropo / bandoleras amarguras / el rayo a la palmasola / le tira señeras puntas.

El arpa ya ha convocado. Decía un arpista en Mantecal que “el arpa es el imán”. El arpa, la cuerda, en la fiesta llanera tiene este poder de convocatoria, no sólo de cercanía física en torno a ella y a los músicos y al canto, sino de proximidad al recuerdo, a la evocación individual y grupal. Digamos, empleando una noción de Víctor Turner, que el arpa llama a *comunitas*, pero a condición de

estar presentes otros elementos del `proceso ritual.

El recio Carlos Alvarado canta en tono mayor de Guacharaca acompañado por el conjunto de José Gregorio (Goyo) López. “Al pie de un arpa tramada” revive en su canto las hazañas de Furia, el caballo inmortalizado en las mangas de coleo de El Tinaco y en la voz de El Carrao de Palmarito. Desde la nobleza de Furia, levanta polvaredas de misterio recordando la historia del caballo abatido por diez disparos que cada día “huelen menos a sangre que a enigma” (Crespo: 1995:72). Un *golpe* para la memoria de las hazañas, de la nobleza, la lealtad y la amistad de lo animal y lo humano entreverados en música y canto recio: “Soy coleador clase A / de mil hazañas logradas / Soy la nobleza de Furia / que siempre el Carrao cantaba / Y soy la furia del toro / con la giba revolcada / soy la fiesta pueblerina / y el olor a carne asada”. Ensombreado y agarrado al “chapasón” del arpa, vaso de aguardiente en mano, se trae en copla a Domingo Campos y el Chango Gorrín, héroes legendarios del coleo, se empina en registros de faena de hatillo llanero con todos sus componentes, para decirnos en canto recio que están de nuevo allí, como lo querían los antiguos, ardientes en leña de guamo.

En esta tierra la canta / enlaza más que la sogá.

El canto-palabra mueve a contextualizar y provee los pases para los tránsitos rituales: de allí a la trashumancia del bajo Apure no hay ni un paso. La evocación de una muerte envuelta en hazañas y misterio y de un no menos misterioso connubio bestia-hombre, armonizan en tránsito natural al pasaje recio y clásico Puerto Miranda para atizar pasiones en pesares de amores viejos y sueños de amor lejano: “Me voy a marchar de nuevo / llevando dentro del pecho / aquellos amores viejos (...) Volveré a Puerto Miranda / contemplando la belleza / del horizonte llanero (...) Y cuando llegue a tu lado / te juraré amor eterno / te demostraré por siempre / cómo es que quiere un llanero.” Puerto Miranda (*un* puerto Miranda), es de esos pasajes que “cuando son tan famosos y queridos cogen carácter de joropo grande y de gran himno” (Acevedo, 2007: 12). Es pertinente recordar que *puerto* tiene una filiación semántica con `pasaje`, entrada, llegada, tránsito, bien situado, cómodo (Corominas, 2006: 481); significados que pueden verse confirmados en una de sus letras más

emblemáticas de este pasaje: “Llegando a Puerto Miranda / yo encontré el consuelo mío /, muchas, pueblos y arpa / con la majestad del río”. Una letra evocadora de la errancia del bajo Apure, del amor lejano y del amor posible, tránsito a eros, a naturaleza; en una palabra, a *llano*.

El “Gato” Rivas va y viene de un lado a otro, trae bebidas a la mesa y conversa con los que van llegando, en hospitalaria actitud, sin quitar la oreja de la música y casi siempre con toda la atención puesta en el conjunto y el cantador. Él es también cantador, igual que Antonio, el asador y eventual trabajador de llano en este fundo, quien en esta ocasión se limita a su trabajo de asador.

Cunde el olor de la carne asada al calor de la brasa ardiente del guamo. Al mediodía repartieron la sopa que preparó la Sra. Carmen, cocinera del fundo. La preparó —me confía—, con huesos de cadera, espinazo y el hueso del pecho; como verduras: topocho, yuca, auyama y plátano; de monte: cilantro de España, cilantro de monte, cebollín y ajo. La cocinera es además —por comentario de Jaime—, buena bailadora de joropo.

Me acerco a “ver la bicha”. Otros invitados están en lo mismo y conversando con los asadores. Se cae una vara y Antonio la levanta, la tierra está floja —comentan—. No se olvide que estamos en pleno invierno. Se rueda una presa, “se corrió pa’bajo” y la suben y sujetan con alambre fino pues las presas deben estar todas a la misma altura.

Lo que sigue ilustra de manera singular cómo en un proceso ritual rigen ciertas reglas que son del dominio de los que ocupan posiciones claves en dicho proceso: los asadores, los músicos, los anfitriones, y también los invitados.

El animal fue sacrificado a las seis de la mañana, una novilla, —la ternera tiene mejor sabor, —afirma Jaime—, el bicho macho es más áspero y más gruesa la carne—, y hacia las diez y treinta montaron las varas. En muchos hatos —agrega—, se acostumbraba matar una vaca vieja porque es más grande y enseguida me detalla los pasos que precedieron la asada de la ternera: Una vez que el patrón da la orden, tres días antes, y muestra cuál es la res que van a agarrá, se trae hasta el corral y se deja suelta. En la mañanita se enlaza, se manea y se tumba, se esolla y se deja que

mueran para entonces lavala bien lavaíta. Y que ella no se golpeé mucho —agrega Antonio—, para que la carne no salga aporreá. Después se sala —continúa Jaime—, se va picando en pedazos pequeños: primero sale la pulpa de herradero, el codillo, la paleta, etc. y las va guindando. Después que sacó todo, que la guindó, llega el asador y las va metiendo en las varas. Pero antes prende el fogón para que vaya haciendo la brasa.

El asador explica que puso las piezas que tienen el mismo nombre aparte, por pares y en este orden: los dos lomos, las dos pulpas negras, el entreverao que está solo, las dos puntas de herradero, los dos pollos, la lengua con “la papá”, el pecho solo, las dos costillas, las dos chocozuelas y los dos codillos. A mi pregunta sobre cuáles son las más blandas, responden que el pollo, los lomos y el codillo o paleta. Y las más gustosas el pecho, las costillas, y un poco menos el pollo y la paleta, y más gustosa aún *la josa*, que es el pecho con el cuero.

Mientras conversábamos, el cantador, ya a la vera del eterno amor, entonaba el pasaje Brisas de Apure: “Vuela tu pelo con brisa / ay con la brisa, cuando me miras de lado / la gracia de tu sonrisa / la gracia de tu sonrisa / morena linda, me tiene el pecho angustiado”.

Llegó un carro con un arpa en la parrilla. El arpista es un niño.

Se oyen las coplas en voz de otro cantador, en golpe de Zumba que zumba, con el arpa de Carlos Tapia. El zumba que zumba es el golpe para rememorar la hazaña y el tiempo de los héroes (Y evocándolos seremos como ellos): *Volver a los tiempos de antes / cuando la manga 'e coleo / se fabricaba de guafa / (...) Yo era el que me la pasaba / repartiendo serenatas /* Alguien entre el público grita ¡Arpa! ante las improvisaciones del coplero; y este prosigue: *Otra cosa cumpleaños / que por la mente me pasa / y como si yo viviera / los momentos de mi infancia / por eso es que este moreno / les deja sus remembranzas / y un corazón completico / para todas las muchachas.* Para luego seguir en tono menor con el pasaje Celos del camino: *Si te vas lejos muy lejos / (...) porque de no ser así / tengo celos del camino.* El hecho de que no haya parejas que bailen es lo que permite que se vuelva a los pasajes; pues cuando hay baile —como he presenciado en otras ocasiones—, hay que tocar golpe recio.

Tapia trasporta el arpa de Si menor a Re mayor, la llave en la mano derecha y va registrando con la izquierda. Me explica: bajé el Si bemol a La natural. Moví cuatro cuerdas para pasar al relativo mayor. Si es lo contrario se suben las cuatro cuerdas, una cada octava, para pasar de mayor a menor.

Alguien gritó fuerte: ¡Llegó la luz! La electricidad se había ido por dos horas. El ambiente tenía un carácter diferente. Las gentes conversaban en tonos más bajos, más intimistas, más diálogo y menos grito. El conjunto tocaba sin bajo eléctrico y los instrumentos tanto como la voz del cantador se oía muy diferente. Todo era menos espectáculo. La figura del animador desapareció, así como las presentaciones y los saludos por micrófono a los presentes. Era más cercano a una fiesta campesina tradicional. La luz dio una vuelta a todo. Los músicos se vinieron desde bajo el árbol frondoso donde estaban hacia el quiosco en donde está instalado el equipo de sonido. Comenzó el espectáculo, la animación, las presentaciones, los saludos, el público espectador en lugar del público participante. El espacio se partió en dos: un escenario para los músicos o bailadores de turno profesionales y el público espectador encargado de aplaudir.

Llega la luz y continúa la música pero en el quiosco, y se incorpora el acompañamiento del bajo eléctrico y con Alvarado en el canto. En golpe de Seis por derecho y trago en mano Carlos Alvarado retoma la faena del llano y las hazañas de sus héroes: *Todos los peones quedaron / asombraos por lo que vieron*. El cantador opera como mediador en la conexión con el llano, sus faenas y sus héroes, y el asombro: la hierofanía, el mito; y el canto-palabra, el vehículo de más alto poder. Otra vez Arvelo: “en esta tierra la canta / enlaza más que la sogá”; y la forma simbólica mediúmnica y natural: el octosílabo. Ya comenzaba la Señora Carmen a repartir la ternera, el ovejo, cochino, yuca y queso fresco de búfala, en grandes bandejas. Iba y venía incansablemente. Cerca de la candela Jaime y Antonio se encargaban de bajar las presas y picar la carne para servir.

El aguardiente, la brasa de guamo, la comida, el canto y la música, la amistad y la conversadera atizan la celebración. Ya cantaron un Seis por derecho. Ahora se disponen los bailadores; pero se trata solo de algunas parejas de niños formados en

escuelas de baile, ataviados con trajes que se estilan para representar el baile llanero. Bailan con notable destreza y ritmo. Esto forma parte del espectáculo. Se siente la ausencia de lo esencial del baile, lo que motiva a los bailadores verdaderos: eros. *Y bailan los corazones / del parejo y la pareja / hasta que acaban queriéndose* (Acevedo). Esto es bailar toda la noche, hasta disolver las diferencias; no hay cansancio, no hay tregua; no hay público espectador, somos *nosotros* el baile: ¿*communitas*?, ¿éxtasis ritual?

Después le tocó el turno a El Coporo con Tapia al arpa: La evocación del llano adentro para que palpite adentro el llano. “*Una con mi alma en lo sola*”. El famoso pasaje Cajón de Arauca: Hace años que no te veo / cajón de Arauca apureño / cómo te recuerdo aquí / a cien leguas de por medio / Cajón de Arauca apureño / corazón del llano adentro / en el mío te llevaré / mientras me lata en el pecho.”

En lo que se ha descrito hasta aquí interesa destacar algunos aspectos: En primer lugar, si bien es cierto que estas prácticas se realizan en un lugar concreto, una finca en las sabanas piedemontanas del estado Barinas, lo que interesa aquí poner de relieve es el espacio-tiempo ritual de la celebración que se ha convenido en caracterizar por la presencia de ciertos aspectos formales y convencionales que manifiestan una cierta recurrencia o constancia en el tiempo conformando lo que llama tradición.

Se puede destacar en primer lugar que en la convocatoria o invitación, conminación o requisitoria, anunciación por medio de voces espectrales y sombrías o no, asoma es El Reto. Lo que corresponde a esto es coger “el banco de través” y disponerse resuelto a cumplir con la “ley”. Una ley que arropa prescripciones, saberes y prácticas, connotadas en lo que se anuncia: La Porfía en Santa Inés o en El Teresero.

En el espacio concreto de la celebración se puede mencionar indistintamente un conjunto de elementos: músicos, cantadores, bailadores, participantes, bebidas, conversaciones, ternera, asadores, brasas y fuego, anfitrión. Pero en la aparente espontaneidad de estas prácticas puede observarse un orden que tiende a reproducirse en circunstancias análogas.

De acuerdo a la disposición en el espacio físico pudiera observarse dos espacios bien diferenciados, aparte el uno del otro: el espacio donde se desarrolla la música, el baile, la bebida, a distancia de aquel donde se asa la ternera y ubicado de tal modo que la brisa no traiga el calor de la brasa, pero no tan distante que no llegue el olor a la carne asada. En el primero, en lugar aparte, como presidiendo, se ubican los músicos y aquel o aquellos a quienes corresponda cantar. Frente a ellos, no distantes, los bailadores. Alrededor del conjunto, unos más cerca, otros más lejos, cambiando de ubicación en el desarrollo de la fiesta, los demás participantes. El anfitrión va y viene de un lugar a otro pero manteniéndose más del lado de los invitados.

La música sigue la secuencia descrita en otros contextos: Desde el tono mayor a los tonos menores pasando por el transporte. Desde los pasajes a los golpes recios pasando por el Seis por derecho. En los temas el paisaje y las faenas, el amor ausente, las proezas de los antiguos, todos aquellos que detonan la imagen viva del llano.

www.bdigital.ula.ve

A7

UN 'BAILE SABANERO' EN BUENOS AIRES

Fundo Buenos Aires, Vecindario El Refugio, Parroquia Rincón Hondo, La Estacada,
Estado Apure, 05/04/2012

Videos M2U00482-51

El baile fue anunciado con suficiente antelación. Una semana antes me había llamado el arpista Juan Especier para confirmar: —Hay un baile en el campo, como usted quería; son tres —aclaró—, dos en casa de unos vecinos y otro en mi casa, los días jueves, viernes y sábado. Y, mediando la amistad que hemos construido en estos dos años, me aclaró que tenía todo dispuesto para alojarnos en su fundo. Así solía hacerse —y se hace aún—, la invitación para la fiesta sabanera: Se corre la voz por los hatos, ahora fundos de la sabana, y de esta manera se caldean, se preparan los ánimos para el baile; se realizan los pases rituales de rigor. Aquí podría decirse que, ritualmente el baile ha comenzado. En este sentido, la antesala de un baile se muestra similar a la del arpista cuando se dispone a ejecutar una pieza para iniciar un baile: primero acondiciona el instrumento, luego viene la afinación seguida de un registro y arranca el golpe. Cada una de estas estancias iría creando las condiciones reglamentarias y vivenciales para la siguiente.

El miércoles por la tarde estaba llegando a La estacada en compañía de mi mujer y mi hijo, con la intención de salir temprano al día siguiente para el fundo Buenos Aires, de Juan Especier, ubicado en el vecindario El Refugio, parroquia Rincón Hondo, un poblado vecino que fue asentamiento originario de La Estacada; fue en Rincón Hondo donde nació Juan. Pasamos la noche en casa de un amigo, y a la mañana siguiente salimos hacia el fundo con una vecina de Especier que nos sirvió de baquiana. Las condiciones de la vía nos obligaron a dejar el vehículo en un fundo cercano y caminar unos tres kilómetros hasta la casa. Juan había estado pendiente de nuestra llegada y mandó unos familiares en mula a recibirnos y ayudar con el

trasporte de nuestro equipaje; él mismo llegó cuando ya nos disponíamos a salir.

Por caminos sabaneros que mostraban el comienzo de las “entradas de aguas”, hicimos la marcha hablando de los preparativos y sintiendo el entusiasmo que anticipaba la fiesta. Estas son las últimas oportunidades que la naturaleza brinda para montar un baile. Desde aquí habrá que esperarse a “las salidas de aguas”; será, como dice el cantador, *“hasta el verano que viene / que nos volvamos a ver”*.

El motivo era la celebración de los quince años de una vecina que es como hija suya. Esperaban la llegada del camión que transportaba el equipo de sonido, la cerveza, el hielo y los músicos que lo acompañarían, y con ellos vendrían otras de sus hijas. Después nos enteraríamos de la fama de buenas bailadoras que éstas tienen.

Ya próximos a su casa, pasamos junto al fundo donde sería el baile de esa noche, el primero de los tres pautados para ese fin de semana, y en donde, en pocos momentos, tendría lugar una pelea de gallos que terminaría unas dos horas antes de comenzar el baile. Se sentía el olor a carne sorocha. Dentro de pocas horas Juan estaría regresando para tocar el baile.

Llegamos a la casa y dispusimos nuestro equipaje y colgamos las hamacas en el cuarto que Juan nos tenía reservado, pared por medio con la sala donde se realizaría el baile de los quince años al día siguiente. Una hospitalidad que uno extraña en las zonas urbanas. Acto seguido nos fuimos a los gallos. Se había dispuesto un público numeroso alrededor de la gallera y comenzaban las apuestas y la pelea, los gritos y por momentos el silencio y la tensión que la acompaña. Algunos gritan ¡Arriba mi gallo, nojoda!; otros, en actitud hierática, observan ensimismados la pelea; otros hacen gestos como atizando a los gallos, insuflándoles ánimo, arrimándolos.

Juan tocaría en los tres bailes, tres noches seguidas, desde las seis de la tarde hasta las seis de la mañana. Esa es la hornada regular para un arpista de tradición en el llano.

A las seis de la tarde, la hora pautada, venía Juan con el arpa; al poco rato arrancó la música. Yo volví a la casa a refrescarme del viaje y a las 8 de la noche, cuando regresé, Juan estaba tocando el pasaje Margarita, un poco más apurado que de

costumbre y en tono de *sí menor* en vez del habitual *re menor*. En este baile lo que más atrajo mi atención fue un bailarín de 78 años de edad llamado José Metodio Bravo, más conocido como Metodio, dueño de un fundo vecino. Cuando le comenté mi admiración por su forma de bailar, me respondió: “Así se bailaba antes en el llano”. Me llamó mucho la atención su soltura en el baile, su naturalidad, sin tensión alguna, con bromas y juegos a la pareja; humor y galanteo con humor y con figuras del baile. Al verlo bailar uno siente que el baile es ante todo juego. Es palpable aquí la naturaleza lúdica de la ritualidad en el baile.

Debido al cansancio del viaje nos retiramos temprano de este baile; al día siguiente nos dijeron que había terminado a las 6 de la mañana, la hora en que el músico se retira. Juan estaba durmiendo cuando nos levantamos, y toda la gente de la casa se encontraba realizando los preparativos para el baile de esta noche. En la parte de atrás de la casa los hombres mataban una res.

El baile comenzó apenas pasada la tarde. Como se trataba de la celebración de los quince años de una vecina de Juan, todo comenzó con lo que se estila en este tipo de actos: un equipo con amplificador reproducía un vals, diríase que el conocido *Tiempo de vals*. La sala había sido retocada con pintura ese mismo día y adornada con cintas en las columnas de madera, bombas de diversos colores y una gran mesa a modo de altar en donde colocaron la torta de cumpleaños.

La quinceañera, ataviada de rigor con traje largo y zapatos altos, salió a bailar con casi todos los invitados, incluyendo algunas de las mujeres, sus parientes más cercanas, pero éstas hacían el papel del varón agarrándola por la cintura; uno a uno llegaba hasta el centro de la sala quitándosela al parejo y la bailaba por unos segundos. Así sucesivamente, hasta que terminado el vals dio paso al joropo, con Juan al arpa, y continuó la misma ceremonia: uno a uno se turnaba a la pareja quinceañera; sólo que esta vez fue un largo gabán que marcó la entrada definitiva en el baile. Una evidencia es que a los pocos minutos la quinceañera salió a bailar con su vestido habitual. Se había entrado en joropo: el baile y la música eran todos los presentes; bailar era la razón de estar allí. Podría traducirse como estar y ser en el baile: joropo: existir (éxtasis).

Observamos cómo se incorporó al baile el vecino José Metodio Bravo y su hijo, buenos bailadores. Ambos con sombrero y alpargatas. Los más viejos conservan de la indumentaria tradicional el sombrero y las alpargatas. Los más jóvenes llevan gorra y botas o zapatos. Entre los músicos, Juan el arpista, y el maraquero, un hombre de más edad que él, llevan sombrero; el cuatrista y el bajista usan gorra. Aquí, como en cualquier rincón de los llanos, es difícil encontrar un conjunto musical sin acompañamiento de bajo eléctrico. Al poco rato sucedió algo poco acostumbrado: una mujer tocando las maracas, una sobrina del arpista, Cristina Padrón, una joven de aproximadamente 20 años de edad radicada en Barinas.

Se animó el baile con un golpe de Catira y después comenzaron a aparecer los cantadores. Los primeros que se tramaron en contrapunteo fueron “Chon” Camejo y Luis Navas “el perrito cazador”, ambos vecinos de Rincón Hondo; contrapuntearon en tono mayor por Periquera.

El baile siguió sin pausa; los cortos descansos del arpista Especier eran suplidos por su cuatrista y este por un hijo de Juan.

Durante la noche, en alta madrugada cayó un fuerte aguacero que duró cerca de las dos horas y obligó a algunos de los muchos que andaban en motocicletas a marcharse; también se dañó la planta eléctrica y fue reparada en corto tiempo. Pero ninguno de estos eventos interrumpió ni la música ni el baile.

Habría unas siete parejas en la sala cuando amaneció y tocaban el pasaje Aunque me cueste la vida; sorpresivamente (pero al parecer con toda la intención) el arpista cambió a Catira y esto levantó el ánimo de los bailadores y salieron algunas parejas que estaban sentadas. El arpista, que rige el ritual con la mirada y con el gesto, esta vez intervino a modo de sostener el ánimo y asegurar el éxito. El baile debía llegar en alto a su fin: *Y bailan los corazones / hasta que acaban queriéndose.*

El arpista soltó el arpa y luego de conversar con algunos de sus amigos invitados se retiró a dormir, a descansar para el baile que debía tocar ese día a partir de las seis de la tarde y hasta las seis de la mañana del día siguiente.

A8

**UN BAILE SABANERO EN EL PARAÍSO, FUNDO DE OTILIO VILERA,
RINCÓN HONDO, LA ESTACADA, EL 28/ 12/ 2012**

Grabador de Cassette marca Aiwa, modelo TP-VS615

Una parada en casa de Isabel López antes de Ciudad de Nutrias.

En la Estacada compartimos el entusiasmo para “la fiesta” con la gente a quien comentábamos que veníamos a la fiesta. La respuesta era con mucha emoción haciendo alusión al deseo de bailar.

Ya en la fiesta, una Sra. dueña de una finca nos comentó que su hijo de 10 años vino a bailar y piensa irse a las 10 de la noche.

Comenzó Juan, el arpista, con “una torrealbera”, luego con un Carnaval y un Seis por derecho. Con el Seis salieron las primeras parejas.

Alejandro Ojeda se llama el maraquero. Siguió el arpista con Periquera. Un grupo de gente jugando ajiley y Juan llamó al dueño para decirle que se acabó el juego. Empezó la música y se acabó el juego. Otro agarró las maracas. Un gabán en mayor y varias parejas en la sala.

Notamos que la pareja mueve la cabeza hacia los lados mientras el parejo permanece firme y mira de frente a la pareja. Sigue con Nuevo Callao y luego Quirpa. Sale una pareja de niños a bailar.

Cuando termina el arpista, los parejos se alejan de la sala. Cuando comienza, vuelven a la sala; mientras, permanecen lejos. Un embarrealao, un golpe alegre. En el Cuatro un ciclo armónico sencillo.

Una catira. Un aleteo de brazos del hombre en posición a punta e ´soga.

Guacharaca. Seis por derecho. (Comienza a repetir) San Rafaelito (San Rafael en mayor y además la revuelta es dos veces, mientras que en el San Rafael en menor, la revuelta o segunda parte es una sola vez)

A estas alturas del baile hay unas veinte o más parejas en la sala. El niño

bailador está más entusiasmado y tocando con más destreza y variedad las maracas. Un arpista de apellido Rivas de La Estacada agarra el arpa mientras Juan descansa. La gente no baila igual con este arpista —me advierte alguien del público—, toca enredado. Noté que toca más acelerado.

Hasta ahora, el repertorio de arpa ha sido el siguiente en este orden: Un pasaje torrealbero, Carnaval, Seis por derecho (salen las primeras parejas), Periquera, Gabán en mayor (varias parejas en la sala), Nuevo Callao, Quirpa, Embarrelao (golpe alegre), Catira, Guacharaca, Seis por derecho, San Rafaelito (muchas parejas en la sala y luego un cambio de arpista).

Muy cerca del amanecer se oyó un alboroto no lejos de la sala de baile, la razón era una pelea que estaba iniciándose en el potrero más cercano. Hasta donde estábamos, recostados a la cerca del potrero, se oía el estruendo de los golpes; pero esto no fue motivo para interrumpir ni la música ni el baile. Sólo un grupo, en su mayoría hombres muy jóvenes azuzaban la pelea que terminó al poco rato. Todo continuó como si nada hubiera pasado. El baile, sin duda, es otro elemento en el proceso ritual. Muestra de violencia y agresividad como aspectos de lo cotidiano, de lo humano ritualmente emplazados. Recordaba en este momento una vez que oí a alguien en un baile con bandola comentar a otro por teléfono que el velorio (velorio de santos) estaba muy bueno porque iban tres peleas a esa hora, antes de medianoche.

El baile terminó a las seis de la mañana. A esa hora el arpista se retiró a dormir después de conversas con algunos de sus amigos invitados entre los que nos contábamos.

Durante este baile se realizaron las entrevistas a los bailadores incluidas en Anexo-B.

Tabla 4: Cuadro comparativo de los eventos descritos en *Corpus* de Ensayos Etnográficos *

Nº en Corpus A	Tipo	Tiempo y celebración	Síto	Frecuencia	Tipo de personas	Aspectos del 'proceso ritual'	Tipo de ejemplo	Experiencias que aporta
A1	Colectivo	"Entrada de aguas". Mes de mayo. Día de las Madres.	Patio de casa en barriopopular en la ciudad de Barinas.	Eventual	Músicos, familia y amigos.	Invitación particular. Recepción. Música de arpa. Emplazamiento en dos grupos: - músicos. - familia y amigos. Preparación y objetos de comida y bebidas. Música llanera alternando con otros géneros.	Cordialidad generosidad.	No se da un 'proceso ritual'.
A6	Colectivo	Invierno. Cumpleaños del dueño de la finca.	Fundo El Tesoro, en las cercanías de Barinas.	Eventual	Familia y amigos músicos.	Invitación particular. Tarima para músicos. Emplazamiento en mesas distantes. Animador. Actuación de grupos musicales de diversos géneros. Comida y bebidas obsequiadas en la mesa. Finaliza hacia la media noche.	Cordialidad generosidad.	Idem A1
A7	Colectivo	"Entradas de agua". Mes de abril. Fiesta de tradición junto con cumpleaños.	Fundo Buenos Aires, Rincón Hondo, la Estacada, Apure.	Anual, ahora eventual. Gallos, arpa y baile. Comercio de bebidas y comidas.	Músicos, familias, amigos y gente de los fundos y caseríos vecinos.	Invitación colectiva. Llegada de galleros a las 3 p.m. Llegada de músicos por la tarde. Llegada de bailadores. Baile continuo de 6 p.m. a 6 a.m. Partida colectiva.	Culto a la tradición. Protocolo ritual. Solidaridad. Altruismo. Goce estético.	Se cumple un 'proceso ritual' con éxito. Queda en el individuo la sensación de goce y deseo de retorno.
A8	Colectivo	"Salida de aguas". Baile de joropo de tradición. 28 de diciembre, día de Inocentes.	Fundo El Paraíso, Rincón Hondo, la Estacada, Apure.	Tradición anual. Gallos, arpa; comercio de bebidas y comidas.	Idem A7	Idem A7	Idem A7	Idem A7

* Adaptando la metodología propuesta por el Profesor Rafael López-Sanz, (1992:63-4), en el presente cuadro se contrastan aquellos elementos que importa destacar en "la conducta individual y grupal que convencionalmente el antropólogo llama ritual". El cuadro anterior destaca algunos de estos elementos, mostrando en la primera columna vertical el número que corresponde a los Ensayos Etnográficos en el Corpus. Estos elementos son: el tipo específico de ritual que se está confrontando: individual, colectivo, iniciático, mortuario; el tiempo específico cuando ocurre; el número de veces que acontece; el tipo de personas que participan; los aspectos específicos que cubre ese 'proceso ritual'; el tipo ejemplar de conducta que presenta; y, el tipo de experiencias que aporta el 'proceso ritual'.

Se contrastan en este cuadro aquellas celebraciones que se consideró representativas de los dos grandes tipos diferenciados durante el proceso de observación (Cfr. I.4): aquellos más próximos a los contextos urbanos (A1 a A6), y los enmarcados en contextos campesinos, representados por el llamado "baile sabanero" (A7 y A8).

Anexo B. Corpus de entrevistas**B1****CONVERSACIÓN CON JOSÉ ISIDORO ARCHILA CALZADILLA, caporal:****El llano no se aprende por libro.**

(Elorza, 19 de marzo de 2010)

José Archila Calzadilla vive en el N° 27 de la calle Eneas Perdomo. Nació un 14 de diciembre de 1926 en el fundo Mata 'e Toro, cerca de Elorza; atendido por comadrona, y criado con corozo, topocho sancocado, chigüire y pescado seco en pisillo. Estudió hasta 6° grado en Guasualito; de allí se vino a La Baicera, un hato de más de 4.000 bestias, de Carlos Manuel Calzadilla; “allí aprendí lo que era llano; trabajo de llano”.

- ¿Cómo fue ese aprendizaje de llano?

- *Eso no se aprende por estudio (...) ahí trabajé trabajo de mano: halá machete, hacha, parihuela, meté estantillo... (...) El llano es aparte; es aprendé uno a cómo se para un ganao; en qué forma lo puede pará, que venga a un paradero (...) La sabana era por leguas; no había alambre. Una legua son 5.000 metros cuadrados. Ese fundo es cerca de Menoreño, más delante está La Trinidad de Arauca de José Natalio Estrada Torres.*

- ¿En el trabajo de llano entra lo que es ordeño...?

- *No; eso es quesera no es de llano, eso es de ordeño.*

- Pero no puede sé amansador el que no fue becerrero.

- *Eso es verdad. Yo fui becerrero... a mí lo único que no me ha gustao es robá. Lo único que no conozco es de motor.*

- De bongo no conoce.

- *Nunca he sido bonguero. Y de montar, en voladora y en canoa. Lo que sí trabajé fue buey; cargando sal y otros del diario, de Bruzual a La Baicera: dos yuntas de bueyes con un carro pesao y nosotros a pie; eso fue de muchacho. Ahí me fueron viendo que*

iba a ser bueno. Eso es muy bonito que a usted le confíen una cosa con una seguridad. Y una cosa grave, que lo vayan vigiando.

- ¿Le gusta la música; ha sido músico?

- *“Eso de cantá en el arpa / no es sino que abrí la boca / ponele oído a la cuerda / y sabé cuando le toca”. Contrapunteo es inventá, no es copla; la copla es aprendía.*

- ¿Y después de cargador de bueyes?

- *Uno se ponía a ponerle cuidao a las cosas y aprendía. Todo trabajo...hay que ponéle cabeza, no fuerza bruta.*

- ¿Cuándo comenzó el trabajo de caporal?

- *Tenía yo 14 años. Pa'que usted pueda salir bien no puede tener ni un ramito de flojera.*

- ¿Qué lo motivó al trabajo de caporal?

- *El mismo que me crió; él me hizo caporal.*

- Hábleme del arreo.

- *De aquí de La Baicera al hato El Piñal, en la costa Arauca, casi frente a San Fernando, echaba yo cinco días.*

- ¿Cuáles eran los puntos de la travesía?

- *La Arenosa, Las Camazas (de la compañía inglesa), de ahí a otro fundo llamado Chaparro, de ahí a La Yagüita, y de ahí al Piñal, de este lao de la costa Arauca.*

- ¿La más riesgosa?

- *La montaña de San Camilo: “La montaña é San Camilo / son 32 travesías / que si la mula es bien buena / la camina en siete días”*

- ¿En invierno o verano?

- *Era igual. Si era invierno pasábamos en canoa unos y otros en caballo.*

- ¿Y los riesgos?

- *Yo jamás tuve trastornos; todo se me anivelaba.*

- En esas travesías ¿a qué ánimas se encomendaban?

- *Cada quien tenía sus ánimas: Mata 'e Silva, el Ángel de la Guarura...*

- ¿Qué comían?

- *Carn 'e marrano, carn 'e gallina, carne e' ganao...*

- Usted era el caporal, el que va atrás...
- *El jefe puede ir donde uno quiera. Yo mantenía una tripulación; yo amañado con ella y ella conmigo.*
- ¿Cuáles eran los peligros de la travesía?
- *¿Peligros cómo?*
- Peligros, riesgos...
- *Los caños y los caimanes. Eso era por ahí el año 67; yo nací el 26 y comencé el 40 el trabajo de caporal.*
- ¿Y el riesgo de que el ganao se espedigara?
- *Sí, ahí si tenía que tené el caporal cuidado, pero el ganao de los tres días p'alante de arreo...*
- Los secretos para ir dominando el ganado...
- *Llevarlo bien agarrao; no dale cuerda... cada quien en su puesto y que vaya atajando a tiempo, avispao.*
- En esos tres días hay riesgo.
- *Para ir dominando. Hay que tené práctica p'atajarlo si se esbarajusta (...) La experiencia la adquiere uno mismo; todo es práctica. **El llano no se aprende por libro. No se es llanero por libro.***
- ¿Qué le gusta de comidas del llano?
- *La cacería: lo que se caza en la sabana; el venao, el chigüüre, el pescao seco, cualquiera en pisillo, el bagre todos.*
- ¿Cómo hizo para enamorarse andando tanto en esa sabana?
- *A uno le quedaba lugar. El hombre nunca en la vida debe estar solo. Así que tuve uso de familia...*
- ¿Usted se siente contento de seguir viviendo en el llano?
- *Yo estoy aquí ahorita y me siento feliz porque puedo irme p'al fundo.*
- ¿Cuándo va al fundo en qué piensa; qué le provoca?
- *Allá nunca hay calor, pura brisa, y de madrugá frío.*

B2**CONVERSACIÓN CON JUAN ESPECIER, ARPISTA**

Ferias de La Estacada

La Estacada, Estado Apure. 27-28/03/2010.

Manuel Díaz Rivas

Video: Manuel Díaz Ramírez

Video M2U00256

En la plaza Bolívar de La Estacada, frente a la Iglesia, rodeados de samanes y cantos de pájaros, nos dispusimos a conversar con Especier. Dejamos el bar de la gallera para venir a una conversación que habíamos convenido desde el día anterior.

Nació en Rincón Hondo, a orillas del río Orichuna, sitio de fundación de La Estacada, el 11 de febrero de 1948. Es maestro de arpa y también fabricante. Fue músico del conocido José Natalio Estrada: “le estuve tocando 17 años”.

JE- *A los 13 años no conocía el arpa. Hasta que uno era mayor de edad no podía ir a una fiesta.*

Los primeros arpistas de quienes tuvo noticias, aunque no los conoció, fueron Cupertino Ríos y Acevedo Gil, anteriores al Indio Figueredo. Y al primero que vio tocar se llamaba Silvestrico Méndez, murió jovencito, de 23 años.

Durante el curso de la conversación le hacía preguntas sobre distintos aspectos, pero él insistía en llevar un orden cronológico. Lo que aquí se transcribe es lo más relevante al tema que nos interesa en esta investigación.

Una noche los tres hermanos nos volamos por una ventana a la una de la noche y llegamos donde estaba el músico en una fiesta. El arpista estaba tocando un carnaval en re mayor y de ahí trasportó a re menor y tocó una catira y después un gabán, eso se me grabó. Ese otro día corté una rama de yagrumo, hice una formaleta de arpa y le puse unas cuerdas de cabuya, le puse clavijas de madera y templé.

MD- ¿Sigue usted un orden en las piezas que toca en una fiesta?

JE- *El golpe de carnaval es pa'contrapuntealo, es un golpe alegre. La catira es un golpe sabanero, joropo, y el gabán es también joropo, son las piezas preferidas para bailar. Yo en una fiesta empiezo por una tonada para afinar. Y de ahí se va uno. Siempre empiezo por mayor porque es el La natural, y ahí uno va cambiando a mayor y menor. Para contrapunteo Guayacán en menor, San Rafael, Periquera, Zumba que zumba, un Embarrealao. El pajarillo es recio. El Embarrealao, el propio es en mayor, pero también se toca en menor.*

MD- ¿Qué tocó en el primer baile?

JE- *Pajarillo, Catira, Gabán, Zumba que zumba, Guayacán, San Rafael, Carnaval, Kirpa y Periquera. Con nueve canciones toqué el primer baile, repitiendo pero surtío. Fueron varias noches.*

MD- ¿Qué espera usted de una pareja de baile?

JE- *A una buena pareja de baile le toco recio. El bailador bueno arrancó y escubilla y zapatea al ritmo de la música. Cuando ellos se apresionan a bailá y dicen a bailá trapeao eso le da a uno fuerza. El zapateo es un ánima pa la música. El zapateo eso lo apresiona a uno y le da fuerza. La gente de antes eso se guiaba era por el bordón del arpa. Hay un bordoneo que imita el zapateo, ahí la gente se pone a zapateá. Hay otro para el valsiao y otro para el escubillao. En un baile de varios días uno toca un Gaban de una forma y de otra, y cuando la gente está bailando uno le apresiona el joropo, el bordoneo, pero es el mismo Gabán.*

Preguntado acerca de cómo se sabe que debe terminar de tocar una pieza. Responde que “El bailador empieza a vigiá a uno cuando quiere terminar”.

MD- ¿Es importante la presencia de bailadores?

JE- *Claro, si uno está tocando y nadie baila uno se siente como esmayao.*

MD- ¿Qué le gusta de un cantante?

JE- *Cuando hay un buen cantante que tiene buen talento, un cantante tiene buen oído y canta pasaje alegre y alegra una fiesta.*

MD- ¿Qué le toca usted a un buen cantador?

JE- *Lo que él me exija.*

MD- ¿Y de los instrumentos?

JE- *De los instrumentos el cuatro, y después las maracas. El bajo es un adorno que le han puesto, el bajo es nuevo. El bajo es un segundo bordón, pero demasiado fuerte tapa la música. Un buen maraquero bien encarrilao que vaya con su quebranto y su repique, que no bote el ritmo. El quebranto de la maraca tiene que ver con el repique del arpa, un repique en el mismo ritmo. La maraca tiene su quebranto y tiene su repique a según la caída de la canción. Es alegre un repique de capacho. El que no sabe se va agilao por un solo ritmo. Y el cuatro igual, pero sin mucho repique.*

MD- ¿Qué diferencia hay entre quebranto y repique?

JE- *Uno ta tocando una pieza y en alguna caída de la canción uno le da un repique al capacho, entonces es un quebranto que uno le da ahí en ese repique.*

MD- ¿De qué modo le sirve a usted la música?

JE- *Yo cuando conocí el arpa para mí es una admiración hasta el presente. Me anima que a mí me gustó mucho la música, y para mí es lastimoso darle la espalda al arpa. La música me ha dado ánimo y me siento muy contento.*

MD- ¿Hay algún parecido entre un bongo y la música, pues los cantantes nombran mucho el bongo?

JE- *Sí, porque el bongo es algo tan natural, igual que el arpa. Los transportes anteriormente eso era el bongo, pa todo.*

MD- ¿La música le ha servido para enamorar?

JE- *Con la música una mujer se va emocionando y cuando se da cuenta está de la mano de uno.*

MD- ¿En qué trabaja usted Sr. Juan?

JE- *Produzco maíz, topocho, y el ganaíto para comer. Y trabajo la carpintería.*

MD- ¿Cómo enseña a sus alumnos de arpa?

JE- *Les explico, les doy la afinación, cómo se trasporta, cómo se afina, cómo se bordonea en estilo criollo. Les toco Guayacán, Embarrealao, que son golpes buenos para bordonear. Y ahí ellos se van adaptando.*

MD- ¿Qué les aconseja a sus alumnos?

JE- *Que le pongan afición. Que le den con fundamento, que no boten el estilo, y que*

tengan responsabilidad como la que yo he tenido. No he fallao nunca en ningún contrato. Eso lo hice yo como un juramento.

MD- *¿Qué le dice a este niño que está empezando a cantar?*

JE- *Póngale afición al canto. Cante sus canciones todo el tiempo con su tono montaito. No cantá nunca en tono alto, que le quede la voz forzá, porque ahí es donde viene el problema. Empieza a sufrir de amígdalas, y como está lechoncito, entonces dice a forzá la voz. Es mejor que cante bajito y no alto.*

MD- *¿Y a un hombre como yo que a esta edad quiere aprender a tocar bandola?*

JE- *Le va poniendo afición a la cosa y cuando se dé cuenta es que está tocando.*

MD- *Pero yo ya no puedo participar en festivales ni animar una fiesta. ¿Para qué me sirve?*

JE- *Pa divertirse usted mismo.*

MD- *¿A usted le gusta la bandola?*

JE- *Me gusta oí esos Embarrealaos, esos golpes criollos. Son cuatro cuerditas y da los mismos golpes que da el arpa que tiene 32 cuerdas. Una bandola bien tocá es alegre. Tiene un temperamento bien avispaíto. La bandola tiene un golpe más ligero, más rápido.*

MD- *¿Le gustan los gallos?*

JE- *Sí, pero aquí estoy es tocando. Siempre que hacen fiesta me contratan. Yo hago toquecitos así, porque para mí tocá una fiesta campesina ya es muy duro pa' mí.*

MD- *Para cantarle a las mujeres ¿Qué recomienda usted, pasaje o joropo?*

JE- *Pasaje. Con buenas palabras y buenos versos, y la mujer se va emocionando.*

El 16 de mayo en casa de su hija Mayi, en Barinas

Oyendo un CD con instrumentales de los cuales nos dio una copia. Allí interpreta Carnaval, Seis, Periquera, todos en Sol Mayor; Gabán y Guayacán en Si menor (este es un “Cunavichero más recio”; sigue con Merecure y Seis por derecho en Sol Mayor; Pajarillo, Zumba que zumba y Catira en Mi menor. Precizando algunas relaciones entre estos golpes: Seis Perriao es el mismo Seis por derecho; Seis Corrió

se llama así porque va corrió tipo Catira; se diferencia del Pajarillo sólo en el tono. El Seis Numerao tiene más diferencia con el Seis por Derecho; la caída es diferente. Continúa con San Rafael y Guayacán en menor.

Algunos meses después, el 28 de agosto, 2010

Durante una conversación en el patio de su casa, quisimos aclarar algunas cosas con Especier en cuanto a las denominaciones de Seis por derecho y otros golpes. Al respecto nos dijo:

Se llama Seis por derecho porque tiene “una sola caída”. El Seis numerao tiene también una sola caída, pero tiene un sostenido [el pasaje a la subdominante] “que hace que no sea *por derecho*”.

Y con relación al *pasaje*: Todo pasaje tiene dos caídas: la primera que se repite, luego el pasaje y la otra caída o segunda que también se repite y se vuelve a la canción. El Pajarillo tiene también “una sola caída”, pero en tono menor.

B3

ENTREVISTA CON EL ARPISTA FREDDY GUZMÁN

Feria de La Estacada, 27 y 28 de marzo 2010

En una parada de autobús, con el arpa a su lado, estaba Freddy Guzmán, así se nos presentó y accedió a que filmáramos la conversación. Estaba amanecido y viajaba para Achaguas, a las fiestas patronales del famoso Nazareno. Bien acentuados los rasgos indígenas en su rostro, es oriundo de La Estacada y vive en este pueblo vecino.

- ¿Cómo le fue en las fiestas?

- *Bueno, de maravilla, estaban muy buenas.*

- ¿Qué tocó allí?

- *Bueno, ahí se toca de todo, porque hay que acompañar a mucha gente de este pueblo. Porque este es un pueblo criollito y por lo tanto es muy parrandero, y cuando hay fiesta estamos en el apogeo, pues.*

- ¿Qué es lo que más le gusta de su repertorio?

- *A mí me gusta todo, pero... uno le acompaña a la gente, no uno se acompaña.*

- ¿Cuál fue el cantante que más le gustó acompañar?

- *A mí me gustan todos. Con tal que sea música criolla.*

- ¿Y de las piezas?

- *Todas, me gustan todas.*

- ¿Con quiénes toca?

- *Con diferentes grupos, usted sabe que uno el artista tiene que hacer el grupo con quien le toca en el momento, en el evento.*

- ¿Qué tipo de fiesta prefiere entre fiesta patronal y fiesta familiar?

- *Uno nunca tiene preferencia. Uno tiene que estar disponible para el momento y la ocasión. Con tal que sea música criolla, en cualquier evento es igual.*

- ¿Quiénes cantaron mejor, las mujeres o los hombres?

- *Hubo muchos profesionales, y al ser profesionales, pues todos son buenos.*
- *¿Y arpistas?*
- *No hubo muchos. Había arpistas 'e la talla de Miguelito García, de mi talla...*
- *¿Tiene discos grabados?*
- *Sí, tengo 4 LP grabados, acompañando a Manuel Dávila, Gerónimo Rodríguez, Samuel Blasco. Ahorita trabajo en el estudio de grabaciones FLACSA en Achaguas.*
- *¿Arpistas que reconoce?*
- *Ramón Emilio Flores, de aquí de La Estacada.*
- *¿Su nombre, me dijo?*
- *Freddy Guzmán. Yo soy conocido en Barinas, en muchas partes de Venezuela soy conocido yo.*

Agradecí su amabilidad y nos despedimos.

www.bdigital.ula.ve

B4**ENTREVISTA CON EL LOCUTOR LERVIS PACHECO SALAS**

Mantecal, Edo. Apure. 30/04/10

Lervis es locutor y animador de espectáculos de música llanera. Conversando sobre la música llanera, se tocaron aspectos que tocan sensiblemente el estudio que se realiza. Pueden resumirse así:

- A) La música llanera no es grosera. El lenguaje no es grosero.
- B) El llanero en su lengua cotidiana no es grosero.
- C) El llanero es caballero. Hasta para pelear se guardan ciertas formas.
- D) El llanero es atento, cordial, humilde.
- E) El llanero es jocoso, sin ser grosero.

B5**SENTIMIENTO Y GOLPE RECIO PARA LA FIESTA SABANERA****ENTREVISTA CON EL ARPISTA MIGUEL GARCÍA**

Mantecal, Estado Apure, 01 de mayo de 2010

Frente al hospital, cerca de la Avenida Libertador, Miguel atiende un puesto de alquiler de teléfonos y se hace acompañar de su arpa. A cada rato llegan a alquilarle los teléfonos, mientras registra o toca alguna pieza. Dice estar extrañado que no le haya salido un contrato “hoy día del obrero, el año pasao me salieron varios. Siempre me salen contraticos para fiesta en el campo, en los fundos”.

El registro se pasea por el tono y por los arpegios de la melodía de la pieza que se va a tocar. Aprendió de su padrastro en Mantecal. Su hijo Miguelito es arpista y fue su maraquero. Con la música crió a sus hijos. “Yo le tengo gran amor a la música”. Tuvo nueve años con dolor de cabeza y los médicos le prohibieron el arpa. “Yo tocaba, pero no festivales. Una vez acompañé en una noche a 43 participantes. Me prohibieron el estrasnocho. Yo fui el arpista de José Natalio Estrada, el dueño de la Trinidad de Arauca, el año 65”.

Preguntado por la cosa del sentimiento en los músicos y los bailadores, nos dice:

MG- *El amor a la música. Si yo no tengo sentimiento y amor por la música, cómo le voy a tocá un baile con entusiasmo. Tengo que inspirame, que tené ese sentimiento pa' que usté vea esa fiesta alegre.*

MD- Y en una fiesta también es necesario que haya sentimiento entre los bailadores.

MG- *Mire, yo estaba haciéndole una suplencia al hijo mío en una fiesta por aquí por La Baicera. Esa gente son parranderos y les gusta el jorooopo, y ahí cantamos y tocamos. Pero en eso llegó un cantante y me dijo: —maestro acompañeme unos*

pasajitos—, pasajitos de esos dormilones... Nooo, cuando llevaba tres o cuatro, vi cuando venía ese puñao e' gente pa'ca, pa' onde estaba yo: —¡Pero bueno don Miguel, nosotros no tenemos sueño, nos va jacé dormí!—. Les dije: —A mí no me echen culpa, échenle culpa a este que es el que tiene el micrófono—. Pero esa gente le ha quitado el micrófono a ese tipo, fueron y se lo arrancaron de la mano. Ahí reventé con una kirpa, un gabán, se emparrandaron esa gente.

MD- ¿Qué llamas tú pasajes dormilones?

MG- *Cuando uno revienta con una kirpa, un gabán, un joropo, se entusiasma la gente.*

Tocó “un pasaje triste” para mostrarme lo que es “un pasaje triste, dormilón”:
Todavía la sigo amando.

MG- *En fiesta sabanera donde la gente está emparrandada de verdá, hay que ser con joropo: gabán, kirpa, Pajarillo, San Rafael, zumba que zumba, Guayacán. No puede ser con esos pasajitos. Ahí no gustan esos pasajitos.*

Tocó el Guayacán, en menor; tiene un aire de Cunavichero y la misma estructura armónica.

MD- ¿Qué hace que la música tenga sentimiento, que la gente diga esa fiesta estuvo bien buena?

MG- *La música es un imán. Donde esté una parranda usted es incapaz de no pararse un momentico para ver cómo está ese movimiento.*

Yo le voy a contar a usted: Hace pocos días estábamos aquí con el arpa echando broma ahí. Bueno, en ese momento venía Alfredo Parra, cantante, paró el carro aquí y se puso a cantá. ¡Pa'llenase esa calle de gente, eso fue inmediatamente... y esa gente emparrandao, pues. Ese hombre canta e' verdá. A mí me gusta más como canta Alfredo que como canta Jorge [Guerrero].

MD- Una vez que en una fiesta llega el arpista, ¿Qué más hace falta?

MG- *El arpa lo que trae es alegría. El arpa arranca los guayabos, los pone a resollá.*

Uno de los presentes recordaba que “Yo una vez estaba tocando una fiesta en El Cedral y llegó un primo mío que lo había dejao la mujer y eso pasó toda la fiesta repitiendo: “Cante usted que tiene amores / que a mí me están olvidando”. Esto despertó conversa emotiva y de puntos de vista encontrados entre los presentes. El tema: el guayabo, el abandono, el olvido.

Transcribimos algunos de los parlamentos:

- Lo mejor cuando uno anda así es no tomá.
- Mire, yo voy a dale un consejo para que usted más nunca sienta guayabo.
- ¡Ajá! No enamorándome.
- No, no, no. Mire, eso está en uno mismo. Usted tiene su mujé y puede quererla bastante, pero si esa muerganura se le va es porque no lo quiere. ¿Por qué usted se va a someté a sufrí porque no lo quiera?
- Uno sabe que eso es verdá pero... nojooda... se empeña uno.
- Uno sabe que eso es verdá, pero el corazón sabe otra cosa.
- Eeeeso, ¿Verdá amigo que eso es así?
- Será entonces que yo no he querío a nadie...

MG- *La voy a poné en mayor pa' tocá El Viejo Cunavichero, que llaman.*

Miguel comienza a trasportar el arpa y cuando observo que afina de arriba para abajo, le pregunto:

MD- ¿Hay alguna razón para hacerlo así?

MG- *No... cada quien tiene su manera de matá piojo.*

De los bordones a los triples: bordones, tenoretas, triples. Los triples son ocho y “para que el arpa quede suave se le agregan dos más”, cinco segundas, cuatro terceras,

“de aquí pa’ lante tenoretas y los últimos cinco los bordones”.

MD- ¿Cómo hace usted con el acompañamiento del bajo eléctrico?

MG- *Cuando me ponen un bajo eléctrico yo toco igualito [se olvida del bajo].*

MD- Tú lo tomas como un adorno.

MG- *Sí.*

Llegó una muchacha y comentó: *La fiesta de los quince años de esa muchacha los toqué yo. Bien bueno estuvo eso.*

MD- ¿Y lo contratan para tocar ese tipo de fiestas?

MG- *Dígame..., aquí casi todas las fiestas son con arpa, ¿Verdá William? Aaarpa. Aquí la gente lo que le gusta es arpa.*

Después de un breve registro comenta: “El registro es para ver la afinación”. La gente se “pone mosca” con los registros. “Se incomoda uno”, agrega uno de los presentes. La gente se pone inquieta.

Toca el Cunavichero en Re mayor con cambio a si menor, en las dos posiciones fundamentales de ambos tonos. Miguel dice que “Ese es el auténtico Cunavichero”, parecido a una chipola. El arpa está sonando sola –dice Miguel. La brisa pone a sonar las cuerdas. Este Cunavichero es, como había dicho Miguel... “un rompecabezas.”

MD- Miguel, el arpa, me decías, es un imán; pero cuando un arpa suena, ¿Dónde queda la mujer?

MG- *Mire, yo le voy a contar una anécdota de lo que me pasó en una fiesta en Elorza, una fiesta patronal en donde los únicos dos arpistas éramos Joseíto Romero y yo. La Plaza era la tarima esa vez. Nosotros estábamos tocando en la tarima cuando siento que alguien me toca: ¡Una auténtica muñeca! y me dice que la complazca con Ámame Siempre, el pasaje de Jesús Moreno. Enseguida le dije al otro que la tocara y mire... [Hace un gesto con las manos para indicar que se llevó a la mujer de la fiesta]*

B6**ENTREVISTAS CON BLENDA ESCOBAR****Entrevista con Blenda Escobar**

Y sus alumnos de baile: Royeisa Castillo y Rusmary García

Fiestas de Elorza, 19 de marzo de 2011

Blenda es la maestra de baile en una Fundación en Elorza llamada Funjoropo SOGA, cuyo Presidente es Ronald Tovar.

En el patio de la casa donde nos hospedamos, conversamos con Blenda y sus compañeros sobre el baile llanero.

Blenda se dedica al baile; ha competido y ganado festivales en distintas poblaciones del país y en Colombia. Ayer, aquí en Elorza, su grupo se llevó el primer premio al joropo criollo, a la antigua, “como lo hacían nuestros abuelos” –dice una de sus alumnas. Estas estuvieron de acuerdo desde la noche anterior en reunirse con nosotros y presentarnos a su maestra.

Blenda comenzó haciendo una necesaria distinción entre “baile criollo” y “baile académico”. El primero es el “de nuestros abuelos” y existe “desde que se hizo el mundo”. El académico es el que se enseña en las academias de baile.

Centramos la conversación en las figuras del baile. Así, comenzó hablando de:

- *A punta e'soga*: las parejas cara a cara con las manos unidas por las puntas y los brazos un poco alargados. Esta es como una figura primaria: siempre el paso a valseao, zapateo, o figura (el toro, el enyugao, la vuelta picurera o vuelta del botalón, la zambuída del güire, el martillo, el escobillao) van después de *a punta e'soga*.
- *El pecho y cola*: Brazo del hombre sobre el pecho de la mujer.
- *El escobillao*, que puede ser *liso o cruzado*, lo hacen las mujeres.
- *El amarrao del perro*: El comentario que hace es que “No es fácil”.
- *Entrelazado*: los brazos a nivel del cuello.

- *Remolino* [¿Será el mismo *Remolineao*?]: Llegados aquí, afirmó: “Son infinitas”.
- *El potro*: Se afinca la punta con el talón; “como que un caballo va corriendo”.

Cuando hablamos sobre la relación con los músicos en el baile, acotó: “lo bueno de un buen arpista es que sabe darte los tiempos para ayudar al bailador”.

www.bdigital.ula.ve

B7**CONVERSACIÓN CON OMAR MORENO**

Mención a Valeriano Mendoza, que canta con el Indio Figueredo *El Reconcilio*.

“Dale seno” se refiere a la cuerda o a la sogá. La cuerda está templada, cuando le dan seno se chinchorra. Tenemos el toro allá y estamos aquí: “dale seno” porque el animal a lo mejor está ahorcándose aquí y entonces aflojan el cuello. Si está templao aquí y el animal está amarrao allá, le aflojan la cuerda. El seno de la sogá, cuando el animal se está ahorcando y lo quieren aflojá.

Sobre la afinación

Los músicos de antes no tenían el 440. En Caracas, cuando comenzamos la grabación se guiaba uno era por el piano. Se dice que las cuerdas de animal no aguantaban las 440 y eran más flojos los instrumentos.

MD- De ahí se quedó la tendencia a afinar más bajo

OM- *Sí, y como la música se (...?) de abajo hacia arriba, o sea de lo grave hacia lo agudo.*

Comparte la opinión de Anselmo en cuanto a que así cansa menos. Si se piensa en el baile, hay que afinar más flojo.

OM- *Y el arpa lo mismo, el bordón que no está tenso suena más ronco y entonces...*

MD- Suena más, tiene más sonoridad. Eso mismo dice Especier, que en la afinación 440 suena más claro, pero menos fuerte.

OM- *Suena más grave, más ronco, y aquel bordón eso se escuchaba —dijo Nelson Morales—, a kilómetro y medio: hijoepútijoepúti y arrojcruj, arrojcruj-arrojcruj, y*

cuando se ajilaban aquí zapateando: hijoepútijoeputi, grave.

MD- ¿Cómo piensas tú la copla?

OM- *Coplero el que dice las coplas. Y una copla, por ejemplo: Que me maldiga el estero / que me regañe el camino / si no cumplo lo que digo/ yo no vuelvo a ser llanero; cuatro versos.*

MD- ¿El que pierde la letra, pierde?

OM- *Se puede cambiar la letra, pero se pide permiso primero. En eso Arvelo es genial, porque pide permiso. Los copleros antes de la grabación los mejores eran los que decían los mejores versos: aquellos que pintaban de cuerpo entero a la muchacha bailadora, a la camisión floriao, al que tenía buen caballo, al que andaba bien vestío... su buen sombrero, buen liqui-liqui, para resaltar la condición. No se fijaban en la condición de la voz. Ni siquiera buen oído, porque hay unos llaneros que por lo general no tienen buen oído musical o rítmico; siempre se salen de la cuerda; siempre se atrasan un poquito cuando van a decir esa copla, salen un poco adelantados o atrasados. Pedro Emilio Sánchez era un hombre muy cuerdero, pero había otros... el mejor cantante era el de la versación, luego viene, después de la grabación, el que gritaba más duro, el cante en re mayor o en re menor, o en seis por derecho en re mayor. Luego viene la otra etapa, el que tiene la voz microfónica. Puede ser una voz muy pequeña pero muy bonita.*

MD- ¿Cómo se entiende en el canto eso de declarao, cantar declarao?

OM- *Bueno, la articulación. Es una de las condiciones. Declarar el verso, la palabra, la frase. Y la melodía también... la afinación. Pero el llanero tiende a ser no tan afinado, y eso no importa; eso no nos ha importado porque desde que yo conozco la música llanera...*

MD- Entonces lo que más ha importado es pronunciar.

OM- *La pronunciación, que se entienda el verso.*

MD- Yo lo entiendo así también, porque el llanero a veces casi ni canta, habla. Un Basilio Salgado antes que cantar a veces decía.

OM- *Me refería ahora que antes de la grabación..., porque Basilio grabó, pero ese era el tipo de cantante que identificaban como mejor por la versación. Yo tengo allá*

una grabación en disco, con el Carrao en un contrapunteo.

MD- Hay otra cosa en el canto. Hay dos tipos de cantante llanero que son bien distintos y ambos bien aceptados: el canto recio, varonil, a lo Loyola y a lo Salgado, y el otro casi femenino, casi como en el otro extremo, que podría preguntarse qué mujer es esa.

OM- *Yo creo que eso es lo máximo, el tenor alto. Las voces de Julio Bruces, de el Carrao de Palmarito, ahorita salió un muchacho que se llama Manuel Tovar, otro hijo de Demetrio Hernández que se llama Armando Hernández. Es lo máximo. Loyola es el caso de barítono alto; es el más bonito. Hay que considerar también el bajo y el bajo profundo. Está el caso de mi amigo que tanto respeto Guillermo Jiménez Leal, es un bajo, pero una pronunciación y una afinación extraordinaria.*

MD- ¿A cuál de esas voces prefieren en el llano?

OM- *El barítono. Loyola es una voz muy agradable. El Carrao... muy alto, pero tiende a confundir eso, que si muy aguda la voz, pero es extraordinario.*

MD- El canto recio ¿a cuál de esas voces responde?

OM- *Nelson Morales, porque era un barítono alto pero la voz más grave, más gruesa, eso es lo que llaman recio.*

MD- Entre Loyola y el Carrao, ¿los dos son recios?

OM- *Sí, pero con la diferencia de que uno es tenor alto y el otro es barítono alto.*

MD- Entonces la palabra recio ¿se refiere a la tesitura o se refiere al carácter?

OM- *Al carácter, al carácter, el canto recio, el canto como repugnante, como el Cubiro, ese era un canto recio, y muchos más.*

MD- Omar, hálame del registro; ¿para qué se registra?

OM- *Para saber la tonalidad. Uno afinó l'arpa y después la registra para ver qué...*

MD- ¿No es al revés, no se registra para afinar?

OM- *No, se afina primero; bueno, para saber qué tono se le va a colocar también. Otra cosa, uno llegó y afinó, porque si está desafinada no la puede registrar, no la puede registrar. Después que considera que está afinálta el arpa, entonces uno la registra... para comprobar la afinación; y para saber también el tono. Y cuando uno registra aquí se aclara la garganta el cantador porque sabe ya qué tono...*

MD- Por dónde van agarrar.

OM- *Sí, si es tono mayor, si es tono menor.*

MD- Y además del tono, ¿qué otra cosa le dice esto al cantador con el registro?

OM- *Si el cantador tiene oído musical sabe si el instrumento está desafinado. Oído musical que no es el oído rítmico. Oído rítmico deben tener los bailadores, para cuando el bordón le haga hijoepúti-joepúti-joepúti, van con un zapateo o un ritmo bailando, una forma, igual que el maraquero, y a lo que llegó arrojcruj-arrojcruj-arrojcruj, llegó el maraquero y cambió aquí el sonido de la maraca y los zapateadores, los bailadores, hacen otra figura. Esa es una cosa muy importante, pero tienen que tener oído rítmico y oído musical.*

Bueno, pero sí, el registro quiere decir eso.

MD- El registro ¿no le dice al cantador por qué golpe, por qué pieza van a agarrar, si es por Guacharaca, por Seis...?

OM- *No necesariamente, tendría que tocar un pedacito para que esté mosca. Sería un ensayo ya, que de repente en un conjunto le da a una cuerquita y ya están moscas, y lo que hacen es verse, en lo que tendió la mirada el arpista de qué es lo que va a arrancar primero...*

MD- ¿Quién y cómo se decide entonces por donde se van a ir? En la fiesta, que no es en el estudio.

OM- *El murmullo de la gente. Y si no, llega el cantador, que yo lo vi cuando tuve uso de razón, que le decía "tócame un pájaro". Por eso cuando yo vi la grabación de Loyola, que el que primero grabó un pajarillo, yo pregunté que por qué pajarillo, y me dijeron que porque en España decían pajaril-llo. Y decían también Seis, y ahora después el año 54 salió seis por derecho, eso hay que investigarlo. Valentín Caruci y Pedro Emilio Sánchez cuando lo grabaron pusieron seis por derecho.*

MD- ¿Cómo hacían antes para tocar un seis numerao o corrió?, ¿Cómo lo llamaban?

OM- *Yo no sé, porque había también el seis perreo, que era diferente al seis corrió. Era otra música. Y el seis corrió es como una tonada. Yo no puedo descifrar esa parte, no la conozco profesor.*

Igual que la Catira... Tan bonita mi catira / tan mala la condená... era lo que se

hablaba, siempre la forma despectiva a la dama...

MD- *¿Quien decidía la pieza era entonces el cantador?*

OM- *El cantador. Yo me recuerdo que tenía yo 16 años y acompañé a Valeriano Mendoza, que fue quien grabó con el Indio Figueredo en 1948, y cantaba mucho Zoila Moreno (que lo grabé después con Cristóbal Jiménez) y Adiós madrecita, si señor, y esos pasajes bonitos, Los tres caños, que después se convirtieron en Triste despedida cuando fueron a la grabación.*

MD- *Y en esas fiestas, seguramente cuando el cantador pedía al arpista un pájaro, por ejemplo, lo decía por el ambiente, por cómo estaban los bailadores...*

OM- *Pero ¿Por qué el bailaror podía pedirle con respeto al músico? Porque el músico mayor, el bandolinista, el bandolista o el arpista, en dado caso, porque ese era el músico mayor, y estaba el músico menor que era el cuatrista y estaba el maraquero... el que llegaba y no cualquier maraquero, porque tenía que tocar ajilao, por el ritmo. Y el cantador... el arpista le paraba el instrumento si el cantador iba mal por la rítmica, y ahí se formaba la trifulca, y se hacía respetar el músico mayor.*

MD- *Y en eso de bailadores... ¿Cuál es el que reconoces que se bailaba en Apure; el que es brincao bien zapateao o el que es sereno, más valseao?*

OM- *El que es sereno, más valseao, pero siempre término medio violento, que no es como ahora que dicen a patiá... Entonces fijate, el joropo recio que es el joropo altanero, y el pasaje bonito que se prestaba para decirle algo secretiao a la muchacha. Yo vi en Elorza a un Sr. Jofre Fernández que estaba bailando, hablando con una muchacha, y llegó el dueño de la casa y le llamó la atención: —Jóven: ¿usted vino a bailá o a conversar?; y él respondió: es que en Valencia...; A lo que el Sr. de la casa advirtió: ¡Eso es en Valencia; si usted vino a bailar es a bailar!— Entonces el pasaje se prestaba para eso. El pasaje era más pegao, más apechugao. El hombre tenía más chance de agarrar la mujer por la espalda y ella también.*

Yo era muy bobo... en esas cosas. Tenía chance de decirle muchas cosas: tú si tienes los ojos bellos. El profesor Ramón y Rivera dice que el pasaje era para eso, para descansar porque el golpe era muy violento y aquel daba chance de conversar con la dama sin que se diera cuenta el dueño de la casa, porque era muy respetuoso.

Lo mismo que el pañuelo, profesor. Los asientos en esas enramadas y otros detallitos, colocaban las silletas dentro de esa enramada, para las damas, y afuera, en el patio, le ponían unas varas con unas horquetas a los caballeros, ahí era para que se sentaran; y cuando arrancaba el son, venían con el pañuelo y se lo daban a la dama, porque... y de ahí se iban a abrazar era en el medio de la sala donde iban a bailar, no era de una vez ahí, eso era un respeto. Porque era que el dueño de la casa estaba por ahí vigilando.

MD- Omar, hay una cosa, la gente ahora, muchos músicos se han acostumbrado a que si no hay silencio, como que se sienten que no los quieren o que no respetan la música; pero en el baile llanero ¿Cómo se hace entonces; cómo se siente el músico ahí, con ese alboroto?

OM- *Mejor, ahí es donde se entusiasma el músico, porque tiene... ahí hay el murmullo y la cosa. Ahora se comercializó; ahora esos cantamaluco... ahora entonces tienen que ponerles cuidado de las groserías y creen que cantan muy bien.*

En ese momento comenzamos a ver videos de la fiesta del Cristo de la Mata.

Los “amaneceres” esos..., eso es puro comercio; esto sí es bello —comentó Omar—.

Pasamos a ver el video de Especier tocando la Margarita

OM- *Hay un muchacho allá, Luis Navas... y Franklin Martínez, que tocan muy bien. Yo quiero que grabemos unos pasajes, yo tocando el arpa y usted el cuatro.*

MD- ¡Cómo no; dígame qué día! Puede ser el día que hagamos las hallacas.

Otra cosa Omar, en esos bailes la duración de la pieza, cómo se decidía, en esos pajarillos que duraban hasta diez minutos y más, cómo se decidiría el momento de terminar.

OM- *Bueno, el músico mayor, ese mandaba en todo eso, o le hacían señas; con un parejo malo, por ejemplo, la dama le mataba los ojos al músico y uno lo veía, entonces era que el parejo era malo, pero sí era bueno no deseaba que...pero en esa*

época era poco el malo. Por ahí en Lorenzo, la Baicera, la Estacada, Bejuquero, donde bailan bien el joropo. La Baicera es un hato que era del general Fernando Calzadilla, ahora es de los herederos. Todavía arman fiesta pero ya esos muchachos son licenciados... Ahí había buenos bailadores, por toda la cuerda.

MD- Y para el final cómo se ponen de acuerdo los músicos.

OM- *En esa época no, después aprendimos, con la grabación... se le da tres veces la revuelta.*

MD- Normalmente son dos.

OM- *Son dos normalmente, pero se da la tercera y ese es el final.*

MD- ¿Y antes?

OM- *Bueno, antes se veían unos a los otros; y si no, terminaban y paraban. El Indio [Figueredo] paraba. Ya vamos a escuchar una grabación.*

MD- Omar ¿Cómo entiendes tú la errancia, esa palabra errante. Esa palabra se usa mucho en el llano; en las coplas: Yo soy el coplero errante / nacido entre la pobreza /...

OM- *Bueno, profesor, lo que yo tengo entendido es que el errante es el nómada, el seminómada, un errante, cantó aquí, cantó allá, de baile en baile.*

MD- ¿Y en el caso del llanero errante?

OM- *Bueno igual, trabaja aquí, trabaja allá en un hato, se muda pacá.*

MD- Se muda cuando quiere.

OM- *Sí señor.*

MD- Esa condición del llanero errante.

OM- *Ahora encontramos la palabra nómada.*

MD- Pero esa palabra no se usa en el llano.

OM- *No, no, pero en dado caso yo soy un errante entonces.*

MD- De alguna manera tú sigues errante, ya no llevando ganado de allá para acá, pero sino atrás de los discos...

OM- *Atrás de la esposa y atrás de los cantores y de la música. Últimamente he usado la palabra: Yo soy una partícula de la música llanera; o sea que yo conformo parte de la música llanera; en cuando sea una partícula, en cuando sea.*

MD- Omar, en la vida el llanero es errante pero al mismo tiempo como que no es. Yo diría que, para usar alguna palabra, tiene su *asentamiento*. Como que le gusta quedarse y además le gusta quedarse, necesita quedarse. Porque hay trabajos en el llano que no son errantes. La trashumancia, que no sé si tú la habías oído en el llano.

OM- *No se usa.*

MD- Yo la uso para llamar la faena de ganado. La más marcada que conozco es la del Guárico. Ellos tienen esos viajes cada año; bajaban en el verano a os bebederos de garcita...

OM- *Pero en el bajo Apure es lo mismo profesor. Y las queseras... son en esos gamelotales de ahí, del bajo Apure. Estamos hablando del bajo Apure de San Fernando hacia el Orinoco, por ahí por la orilla del río Apure, y se abre hasta La Candelaria. Todo eso en el verano, muy bien; pero en el invierno sacan ese ganado a los bancos, a lo alto; eso es toda una vida.*

MD- Toda una vida

OM- *Toda una vida ha sido así*

MD- Entonces allí el llanero como que deja de ser errante.

OM- *Yo creo que el llanero dice errante pero se mueve en su llano, en ese círculo.*

MD- Como que es una errancia que no es errancia.

OM- *Sí, sí, porque él no se va pa' otra parte... lo que llamaríamos ahorita, seminómada, ja, já já.*

MD- Yo tuve un tío que se vino del Guárico para Apure y apareció por aquí en los años sesenta, y cuando le pedíamos la dirección, él decía: yo estoy ahí entre Venezuela y Colombia. Yo no me muevo de ahí. Era una errancia, pero ahí.

OM- *Sí, él no se iba para Canadá (risas). Sí, yo creo que el llanero es así. De Garcitas a la Culebra, se mueve ahí, fíjate, en esa zona. Y el bajo Apure, por ejemplo, de La Candelaria, de Arichuna, Cunaviche, San Juan de Payara lo más lejos, en ese sector.*

MD- Es una errancia entonces que es, como que se moviera y... como está en llano no se mueve.

OM- *Así es; eso es correcto.*

MD- Cambia de este hato para el otro, pero al fin y al cabo sigue estando en el llano, no se mueve.

OM- *No se mueve; del llano no, no sale del llano.*

MD- Omar, vamos entonces a quedar para esa...

www.bdigital.ula.ve

B8

ENTREVISTA CON JOSÉ METODIO BRAVO EN RINCÓN HONDO

Bailador reconocido, Metodio, como más se le conoce, me habla de figuras en el baile:

- 1) Al observar la pareja sabe “si es pesada”. Por este y otros atributos decide sacarla a bailar.
- 2) Cuando sale a la sala se detiene frente a la pareja ya tomadas las manos, hacen un gesto como para posesionarse uno frente a otro, una especie de reverencia al baile, de acomodo para coger el paso, “pa’ que los dos agarren el ritmo; pa’ rancá a bailá”.
- 3) Figuras: “paseando por la sala”; escobillao; “nadie lo sabe”... eso lo da la pareja; es una apretaíta de manos en el “a punta ‘e sogá”; “zapateao por derecho”; “zapateao tapareao”. Miguel Espinoza, su hijo, me habla de “plantaje”, “parada del bailador”, y de “torno” o “torneo”, que es la vuelta para un lado y para el otro. “El cruzadillo”.
- 4) Desde que el joropo existe hay zapateo y no zapateo. Metodio afirma: “Yo no soy zapateador”
- 5) Reconoce que el arpa es lo más importante: “El arpa es la música mayor”: *Músico que canta y toca / su justa ventaja tiene / los hombres le cogen rabia / y las mujeres lo quieren.*
- 6) Afirma que más joven pasaba “toa la noche bailando; to los sones”, “no perdía son”.
- 7) “Cambiá pareja forma parte del baile y eso entusiasmo al músico”.
- 8) “Hasta el grito se pega por la cuerda”
- 9) El pasaje y el joropo se diferencian en la forma de bailarlo.

B9

ENTREVISTA CON RAMÓN VILORIA TORREALBA

Barinas, 14/11/2012

Nacido en EL Refugio, Rincón Hondo, La Estacada, Edo. Apure, en 1979. Bailador de Joropo, trabaja como herrero en Barinas en donde está residenciado. Entrevista realizada en mi casa, oyendo *El viejo cunavichero* tocado por Juan Especier y viendo los videos donde baila Metodio Bravo, a quien conoce bastante, y los suyos en las ferias de La Estacada.

En relación al pasaje Ramón advierte que en el baile de *pasaje* no hay figuras; hay “paseo por la sala”, y como zapateo lo que hay es que “se deja caer el pie”.

En relación con las distintas figuras del baile y cuándo corresponde darlas de acuerdo a los cambios en la música (el arpa): Lo que importa es el cambio (que lo da el arpa); las figuras quedan a elección del bailador, “tengo que esperar a cada tiempo [¿estancia?]. Claro, para un bordoneo, zapateo. El bordón marca el zapateo, luego “viene un cese (paseo en la sala), luego “las primas” llaman al cantador... y por ahí se tendió.

En cuanto al entendimiento con la pareja, Ramón habla de guiños de ojos (“con los ojos” y de gestos con el brazo, previos a la figura, para avisarle que viene una figura. Esto es algo muy rápido y la pareja lo capta (si es entendida).

Para seleccionar la pareja. Lo que Metodio Bravo llama “pareja pesada”, Ramón lo entiende como aquella que tiene poca flexibilidad en las rodillas: “El movimiento de rodillas dice mucho; también el de tobillo”.

Pero distingue también lo que llama “pareja empiernada”, la que gira bien para un lado pero no para el otro. “Tiene que ser para los dos lados [Acevedo habla de “torno y retorno”] y pa’lante y pa’tras”.

Otra: “La que baila sereno”. Esta es buena si el parejo es sereno; es decir, que para donde va “no tiene el tranquiiao”: no tiene “salto”; baila “con el pie a ras de

piso”. Baila “brincao o tranquiao” la que “hace tirón; cuando afinca el pie hay un forcejeo: el pie lo lleva leantao y se le nota el tranco”.

Cambio de pareja. Es costumbre y se hace cuando el baile está prendido. “El golpe largo del arpista se presta para el cambio de pareja por encima del brazo; si la sala está llena”.

En cuanto a las figuras. La figura “A punta e` soga” no viene separada del “valsiao”; el “valsiao” se da “a punta e` soga” (puntas de manos agarradas: las de la mujer sobre las del hombre); mientras que cuando se toman un poco los brazos es “enyugao”, que también se utiliza para denominar la figura que se hace con el brazo a nivel del cuello de la pareja.

Aplicada a la faena Ramón explica que “a punta e` soga” es una lucha con el animal cuando está enlazado y la soga está estirada: en una punta está el hombre y en la otra el animal; es decir, lo tiene controlado. Pero para evitar que el animal se le venga encima hace falta otro, el que “segunde” y lo tira en sentido contrario, lo paraliza [en cierto modo hay una estática, una tensión]. El término “segundeo” he oído emplearlo en la música cuando alguien dijo a uno que iba a cantar: “cántate un pajarillo segundiaito”. Ramón explica que esto es “compaginao con el músico; llevarlo estrechito. Se amarró el animal pa` que no llegue al otro enlazador”.

También en la ejecución de la bandola existe lo que se llama “el segundeo”, que quizá crea esta tensión entre agudos y graves.

Conviene preguntarse en este contexto, el “cambio de pareja” ¿no forma parte de este “segundeo”? ¿No es acaso una dis-tensión, para volver a tensar?

Otra figura que resalta Ramón es “el toriao”: vuelta frente a la pareja sin soltarla (“a punta e` soga”), dando un giro circular pero frente a la pareja, no en torno a ella.

“El retozao”, es lo mismo que “paseo en la sala”, pero más movido. Viendo el video, Ramón reconoce que hace “valsiao” y “zapateo”. El “valsiao” incluye “toriao” y “a punta e` soga”.

B10**ENTREVISTAS A BAILADORES EN UN BAILE SABANERO EN
RINCÓN HONDO**

28/12/2012

Con **Elisa Vilera**

EV- *Bailar bien es llevar el ritmo de la música.*

MD- ¿Qué espera del parejo?

EV- *El que no sabe que me siga.*

El parejo que bailó con ella (un viejo bailador) dice que él baila bien porque la sigue, “sin embargo yo también lo sigo a él en las vueltas...” Ella baila desde que estaba pequeña.

EV- *Me gusta mucho bailar —afirma—.*

MD- Cuando te vas del baile ¿cómo te sientes?

EV- *Bien, recuerdo mucho de ese día anterior... como bailé...*

MD- ¿Qué sensación te queda?, ¿Cómo te sientes por dentro?

EV- *Orgullosa.*

MD- ¿Cuánto te dura eso?

EV- *Eso me va siguiendo.*

MD- ¿Qué llamas tú un buen arpista, que te haga bailar?

EV- *No entiendo la pregunta.*

Me gusta más Juan porque toca más alegre; el otro no me conviene. Se siente más cómoda bailando con Juan.

Con **Francis Ruiz**

Le dice papá a Juan. Son como familia.

MD- ¿Cómo te sentiste en el baile de los 15 años?

FR- *Es costumbre hacer este baile, casi todos los 28. —Anteponiendo la expresión ¡na'guará!—.*

Francis respondió a las preguntas.

MD- ¿Qué te gusta a ti del baile?

FR- *A mí lo que me gusta es bailá bastante joropo.*

MD- Y cuando se termina, ¿qué se siente?

FR- *No jombre, más triste, provoca es seguí bailando.*

MD- Cuando se termina la fiesta ¿qué esperas tú?

FR- *Otro baile en otra parte.*

MD- Una diferencia entre Juan y los otros arpistas

FR- *Se pelan; están tocando una y salen con otra.*

Alejandro Ojeda. 86 años. Bailador.

MD- ¿Qué condiciones debe tener una mujer para decir que baila bien?

AO- *Pa' `onde la jale uno se va. Ella se enconcha a veces pa' un lao, se halla pesada. Para el lado izquierdo no se deja llevá.*

MD- Siento que usted le echa vaina a la pareja. Usted viene es bailar.

AO- *Claro, yo tengo como dos años que no bebo ron. Juré no bebo más.*

MD- ¿Qué siente con el baile?

AO- *Me acuerdo cuando estaba mozo; me da esa alegría. Siento que tengo que hacerlo a juro antes de morirme.*

Juan es el rey de los músicos de aquí de Rincón Hondo. Los otros quieren hacer una

cosa de más y lo que hacen es echarse a perder. Juan no tiene faramallas, toca sereno y declaraíto.

Eliomar López, de Mantecal.

MD- ¿Por qué sacas una mujer a bailar?

EL- *Porque me gusta y me llama la atención una parranda llanera y pa' bailar con ella. Porque es buena bailadora y le gusta bailá, porque si le gusta a uno eso lo consigue en otro lado.*

MD- ¿Cómo te ha parecido esta fiesta?

EL- *Maravillosa. Muchas parejas bailadoras y parejos bailadores y cantadores también.*

MD- ¿Desde cuándo no ibas a un baile?

EL- *A un baile sabanero tenía bastante; puro en el pueblo. Estos bailes tienen algo especial. Sí, se disfruta más; se parrandea más y muchas cosas. En el pueblo ya es un deporte, ya le ponen una música a uno que no es la nuestra, y le ponen otra y otra. La nuestra de uno es esta, arpa, cuatro y maracas. Aquí estamos parrandeando hasta que amanezca.*

B11**APRENDER *DESDE* LA FIESTA****Ritualidad de la música llanera en la enseñanza de la bandola con Anselmo****López**

Barinas, mayo 2006-julio 2007

En mayo de 2006, el Programa de Cultura de la Universidad Nacional Experimental de los Llanos Ezequiel Zamora —UNELLEZ— abrió un Curso de Bandola con Anselmo López, a quien en un reciente homenaje había conferido el título de Dr. Honoris Causa, junto al Filósofo José Manuel Briceño Guerrero, hijo también de esta tierra.

Atraído desde siempre por este instrumento musical y más aún cuando veía que por este rumbo asomaba el tema de mi tesis para el Doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes, recién comenzado, me incorporé al Curso y lo seguí por cerca de dos años con largas interrupciones debidas a problemas institucionales unas veces y de salud de Anselmo otras. La primera parte duró apenas un mes. Luego recomenzamos en enero de 2007. El mismo Anselmo me llamó por teléfono para avisarme que comenzábamos de nuevo el curso, hasta su culminación con la entrega de un diploma de Bandolista en acto realizado en la plaza del rectorado de la UNELLEZ.

Aquí van algunas notas de lo que oí a Anselmo López en su Curso de Bandola: Lo que decía mientras enseñaba a tocar la bandola; el lenguaje que utiliza para enseñar; sus ideas acerca de la enseñanza y de la música, en particular de la música llanera y la bandola; los acordes que copiaba en la pizarra; las anécdotas que parecen estar al margen del curso pero que no lo están tanto; en fin, todo lo que conversamos, porque yo últimamente le pregunto y le pico la lengua para ponerlo a hablar acerca de su vida y de todo lo que tenga que ver con la bandola. Se ha hecho una selección y resumen de los apuntes atendiendo a la pertinencia con lo que se plantea en la presente investigación.

Durante un tiempo he utilizado la libreta de apuntes, pero viendo que hay tantas cosas que no deben escaparse, he optado por llevar una pequeña grabadora Sony de cassette. La libreta de apuntes, que titulo "Apuntes: Curso de Bandola con Anselmo López", comienza el día 24/05/06 con los gráficos del tono Re mayor, 1ª, 2ª y 3ª partes. "Muchos de los que han aprendido no han pasado por esto", dice Anselmo refiriéndose a los gráficos de la tonalidad, y agrega para completar la idea: antes "era oír y ver".

25/05/06.- Volvemos con los gráficos de la tonalidad de Re Mayor pero con el acorde más completo: "Aquella [la de ayer] era la sencillita. Esta es la completa". Cuando enseña donde hay que colocar la mano derecha, la que puntea con la pajuela, dice: "déle de la boca pa` bajo". Y luego, refiriéndose a la tarea que me asignó para hoy, evaluando dice: "hay que tallarla" (la pieza El cunavichero, en Re menor) "una cosa sencilla pa` empezá".

Luego me revisó la lección: El Cunavichero. Me dijo que estaba bien, y me pasó a Mi nostalgia es una sogá. Refiriéndose al Cunavichero me dijo: "es un golpe, pero lo que se llama así es la letra. La música tiene otro nombre que te lo voy a traer".

La trampa de la uña es con el dedo índice; "suena más fuerte. Aunque pudiera hacerse con la misma pajuela". Ahorita "hago las pajuelas de pote, de plástico".

07/06/06.- Hoy traje Flor sabanera, pasaje de Eneas Perdomo, en Re menor. "Ya está lista pa`llevarla al chirare" "De aquí al último debemos tené 10 canciones montás", me dijo.

22/06/06.- Hoy "tallamos" Guayabo negro, también en re menor, "la aseguramos", que no se nos "escape", y pasamos a otra. Ayer martes estuvimos conversando.

Hoy en sol mayor va El sapo. "Tiene que aprendé esta posición pa' cuando le toque enseñá". Y dibujó las tres posiciones de la tonalidad en la pizarra.

En relación al tono, que no lo había trabajado, me dijo: "Te lo llevaste y no le habías hecho nada". —No—, asentí. -"Pues hágale, aproveche que está aquí".

28/06/06.- "¿Cuántas llevamos?" preguntó al acercarse en plan de continuar la enseñanza. Cuatro, le respondí: El Cunavichero, Flor sabanera, Guayabo negro, Mi nostalgia es una sogá.

Hoy continuamos con El Sapo, en Sol mayor. Después dibujó los acordes de sol menor.

18/01/07.- "Para este tono de sol menor hay un cambio de tono. Hay que trasportá esta cuerda (señalando la primera La grave), hay que bajarla".

Revisando mi bandola afirmó "Esta es una bandola camilera; la regla de Camilo no niega tono, la de Montoya sí". Luego registró un pasaje cuando yo le advertí "otra trampa": con el dedo de la mano izquierda en la pisada sobre el traste pulsa la cuerda.

22/01/07.- "Sol mayor para El sapo, y después pasamos a La catira vieja" (sol menor). Hasta ahora hemos trabajado con Re menor. Ahora no vamos a Re mayor sino a Sol mayor. "Nojoda, declaraíta y cantaíta", dijo cuando oyó cómo le toqué la primera parte del Sapo.

23/01/07.- "Tenemos sapo pa'rato" dijo cuando oyó mi ejecución del sapo. Ahora vamos con La catira vieja en sol menor. Ah, déjame buscar la libreta. "No, primero la practicamos", me respondió.

La pajuela de cacho no puede ser de cacho de vaca, dice Anselmo, "tiene que ser cacho blanco de novillo macho capao"; es más suave.

Comentó que Ramón Parra, el bandolista de Chaparrito, aprendió "de naciencia", así lo decía el mismo Ramón, y comentamos lo ingenioso del término, una combinación de nacimiento y ciencia.

Para mañana tenemos Catira vieja y luego pasamos a María Laya y Los caujaritos, me dijo ya para irnos.

21/02/07.- "Ta' muy apurao por llegá, pero esos apuros no tienen nada que vé"; esto es lo que dijo a un joven alumno que está comenzando y tocando muy rápido. Luego agregó: "Así le da chance al cuatrista que llegue, si no nunca llega".

22/02/07.- Tocando en el salón Eufasio Ramos del Programa de cultura de la UNELLEZ. Le comenté que me confundía con las otras bandolas, y respondió que "esa no tiene por qué confundirse porque está en otro tono" Yo estaba tocando La catira vieja.

En cuanto a su método de enseñanza debo comentar su manera de enseñar las piezas *por pedacitos* o frases musicales, así como la digitación de esta frase y luego prosigue con otra, hasta que suelta el "ya la tiene", y anima la próxima tarea diciendo "ahora le toca asegurala pa' que no se vaya".

12/03/07.- Hoy continuamos la clase con el hijo de Anselmo, Ramón López. Uno de los "como veinte" hijos de Anselmo. Tres de ellos tocan bandola. Ramón me oye practicando El palito de merey y comenta: "esa le gusta mucho a mi papá; él la mete de segunda en las presentaciones. Yo si le he buscao la letra y no la he conseguido".

13/03/07.- Ramón López: "La bandola es muy sencilla, la ejecución de una pieza *va y viene*". Este *ir y venir* me resulta clave para entender el estilo peculiar de ejecución de una pieza en la bandola. Esto refuerza la idea de que la bandola es armónica y no melódica. Es de tan sencilla ejecución que se hace muy difícil a quien tiene un concepto melódico del instrumento cantante en el grupo. Luego Ramón me comenta que más difícil aún le resulta tocar como los más viejos que tocan "punteao"; él aprendió con Anselmo que arpegia mucho más con lo que llaman "la trampa de la uña" y hasta sin ella.

Reflexionando sobre este "punteao" de los viejos bandolistas puede observarse que esta manera de tocar hace que la muñeca del brazo tenga menos movimiento, permanezca más rígida, más recta, mientras que la mano de Anselmo tiene más juego en la muñeca.

26/03/07.- Continuamos con El gabán. Otras pisadas ("más completas") de Re menor. Ramón me oye tocar el gabán y dice: "mientras más pajuellao es más sencillo y más bonito. Suena más al zapateo de los bailadores".

11/04/04.- Ayer tuve clases con Ramón. Una anécdota que contó a propósito de mi ejecución de un gabán: "Me hace acordar de un viejito que terminó una pieza y siguió con otra muy parecida, y le preguntaron ¿Esa es otra pieza? Y respondió: Es la misma pero más pajuellá.

A la lista del 08/03/07, hemos agregado María Laya, Los caujaritos, El gabán, y ahora San Rafael.

09/06/07.- En la clase pasada, el 07/06/07, Anselmo afinó las bandolas y comentó que en esa afinación quedaban "más suaves, se cansan menos los dedos y se puede tocar una fiesta hasta el amanecer". Hoy reviso y verifico que están afinadas un tono por

debajo del LA natural, "menos templadas" las cuerdas; él la había encontrado "muy templada". Queda afinada en Sol.

13/06/07.- Esta semana montamos Periquera y Sin ti no vivo, en Sol menor. Ahora vamos con Guacharaca. "Vaamos a guacharaqueá". Para tocar en Mi Mayor y Mi menor se levanta la afinación 1 tono "para cuando un cantante canta más alto". Para Re Mayor (tono de Guacharaca) la pisada básica es traste 2 cuerda 1, traste cinco cuerda 2, y para menor, se corre la pisada del traste 2 al 1.

14/06/07.- Hoy pasamos al bordoneo de la Guacharaca, "para que se lleven eso y lo tallen en la casa". Cuando dije que me venía temprano, increpó: "¿Y no te vas a llevar otra cosa?"

¡Ojo! "La bandola no lleva disonancias ni se toca guitarreo".

Llevamos tres joropos: periquera, Guacharaca, Gabán; ahora Pajarillo "el himno del llano", y después repaso de todo. El bordoneo se utiliza "pa darle entusiasmo al baile".

El registro es necesario. "Es la alegría". Con el registro en la fiesta se llama la atención de la gente; a que la gente se acerque. Siempre hay que comenzar por el registro.

04/07/07.- "Ya está enjaulao el pájaro", cuando nos oyó tocar el pajarillo. "Ahora queda bordonearlo", "Esa es la pieza más grande que tiene el llano", dijo ayer.

Le pregunté sobre la mejor posición para la bandola: "sobre la pierna derecha".

Ayer, enseñando a Oscar, aclaró que primero hay "que fijar las pisadas" (acordes), y luego viene "el pajuleo". Y en relación a la mano derecha le insistió: "tú le das muy

floreao, no quieres golpeá, parece que onde Montoya no hubiera más cuerda" [Misael Montoya es uno de los más destacados fabricantes de bandola y además vende instrumentos musicales y sus componentes].

Cuando le leí mi repertorio dijo: "Pija, tremendo repertorio, ahí hay pa' tres noches sin repetí".

¿APRENDER DESDE LA FIESTA?

Si echamos una mirada desde la ritualidad de la música llanera a algunos aspectos que se consideran pertinentes en el desarrollo del evento que viene de describirse, lo primero que se quiere destacar es la analogía con lo que en contextos de celebración antes estudiados se ha mostrado como proceso ritual, como Tradición.

Puede decirse que el Curso de Bandola se ha desarrollado pensando en la fiesta, desde y hacia la fiesta; desde lo que han enseñado las prácticas de la celebración y preparando para la celebración. La enseñanza lleva implícita la idea de contexto. Se enseña a partir de la tradición; al proceso de enseñanza también "se le estira el tono fiel". Veámoslo tomando como referencia algunos parámetros musicales y antropológicos ya utilizados en distintos contextos etnográficos.

En primer lugar, hay que observar que en proceso de celebración ritual la enseñanza comienza con tono mayor, el tono en que por tradición se afina el arpa para la fiesta. A lo que se aspira es al baile, allí se hace el músico.

El registro es necesario. "Es la alegría". Con el registro en la fiesta se llama la atención de la gente; a que la gente se acerque. Siempre hay que comenzar por el registro.

Lo que sigue es fundamental, es el *trasporte*, para pasar del modo mayor al menor y, llegado el momento, volver al mayor.

Al Pajarillo, “el himno del llano”, se llega cuando la fiesta ha cogido calor. “Es la pieza más grande que tiene el llano”, su ejecución es exigente y por tanto no se debe enseñar a tocar comenzando con un Pajarillo. El Pajarillo exige bordoneo para el baile, para “darle entusiasmo al baile” que se supone a sus alturas debe estar “encarnizao”: bordoneo y zapateo “y bailan los corazones...”

Lo que sigue de todo esto es entender que no importa la cantidad sino la intensidad y la creatividad, la entrega y la comunicación, repetir transformando *-performance-*, como el viejito del cuento: “la misma pero más pajueliá”, tanto que parecía otra.

Los cambios (en la notación por ejemplo) se asumen haciendo la salvedad de que la ley de la tradición prescribía el aprendizaje por “ver y oír”. Los antiguos confirman esto cuando dicen que han aprendido de “naciencia”, es decir, viendo y oyendo.

El repertorio básico está constituido de algunos golpes y pasajes: El Cunavichero, Gabán, Periquera, Guacharaca, Pajarillo. No son necesarios muchos. Puede considerarse un repertorio de veinte piezas que es suficiente “para tres noches sin repetí”.

La Ejecución se va aprendiendo sobre la marcha. Algo de marcada importancia en la ejecución de la bandola es que debe ser muy clara. Es lo que se quiere significar cuando se dice que debe ser “declaraíta” y “cantaíta”. Es lo mismo que se le pide al cantador, que declare, que diga, que ante todo se le entienda LO QUE DICE. Se trata de decir cantando. De allí que Anselmo va enseñando por frases, que queden bien claras y luego “toca asegurala pa’ que no se vaya”.

Este tono bien “declarao” implica otras cosas: Lo primero, una bandola que se tome su *tempo* para declarar, sin carreras, “esos apuros no tienen nada que ve”. Es importante una bandola que tenga buena afinación, buena “regla” y que se toque con pajuela de cacho de ganado, mejor si es “cacho blanco de novillo macho capao” porque es más suave. Para contribuir a esta suavidad se recomienda la afinación en Sol menor, un tono más bajo que la afinación convencional. Así cansa menos. No hay que olvidar que se afina para la fiesta.

El estilo tradicional de tocar la Bandola —reconoce Ramón, el hijo de Anselmo—, es el “punteo” de arriba hacia abajo y la estructura melódica lineal que él define como que “una pieza va y viene”. Estos aspectos se confirman y complementan con lo que enfatiza Anselmo en relación a la digitación y la armonía: “La bandola no lleva disonancias ni se toca guitarreo”.

www.bdigital.ula.ve

Anexo C

COMPILACIÓN DE LETRAS “POR GUACHARACA”

De la más rancia tradición:

El golpe 'e la guacharaca/ es un golpe relancino/ que el que lo pela una vez/ se queda cogiendo el tino.

La guacharaca de Apure/ le dijo al pájaro vaco, / empréstame tu candela/ para encender mi tabaco

La guacharaca de Apure/ le dijo a la de Apurito, / no se vaya pa'que coma/ cabeza e 'coporo frito.

La guacharaca me dijo/ que tenía buena cadera/ si no fuera por la pluma/ ni rabadilla tuviera.

La guacharaca de Apure/ le dijo a la valenciana/, si tú quieres morocota/ pon la cola en tierra llana.

La guacharaca de Apure/ la mantienen con malojo/ cómo tendrá el corazón/ la que se casa con flojo.

Guacharaquita de Apure/ cuál era tu pensamiento/ ponéte a jugá los reales/ sabiendo cómo está el tiempo.

Letra de Ángel Eduardo Acevedo:

Guacharaca guariqueña/ que picas por mi lugar/ que crees que en el pecho tengo/ fruticas de punteral.

Yo quiero a la guacharaca/ porque es de un canto ordinario/ y oscurito y bien temprano/ me despierta el vecindario.

Al cantar la guacharaca/ prende el arrebol llanero/ mientras yo le vuelo al día/ cantando un canto vaquero.

La guacharaca al cantar/ venció al lucero del día/ mientras que a mí me alumbraba/ el sol de la vida mía.

Escribe A. E. Acevedo: a A. Arvelo Larriva disminuido en todo:

*Llegó la aurora llanera/ y al cantar la guacharaca/ para arpegiar su alharaca/
brama la grey sabanera.*

Este oído a Doña María Castillo en Barinas:

*La guacharaca de Apure/ le dijo a la de Apurito/ dejó de comé changuango/ pa'
comé marrano frito.*

De Isidro Flores (25/09/1977):

*Valecito, valecito/ decímele al otro vale/ que me preste real y medio/ pa' completá
cuatro reales.*

*Allá va la guacharaca/ por aquel monte gritando/ porque la lleva un bejuco/ por la
cuchara guindando.*

*El mono y el araguato/ tienen una parentela/ el mono mama `e su mama/ y el
araguato `e su abuela.*

*En la montaña `e Turén/ le dijo el mono a la ardita/ las cosas se están poniendo/
como cintura de avispa.*

*En la orilla caza el bagre/ en el medio el valentón/ y más alantico caza/ el Cupido
dormilón.*

Cantado por Eneas Perdomo:

*La guachara de Apure/ le dijo a la de Guayana/ vámonos para mi tierra/ a cantarle a
la sabana.*

*El cantar de guacharaca/ se oye por la mañana/ en las costas de los ríos, /
matorrales y quebradas.*

*Hay que tener buen oído/ talento y memoria clara/ para cantar guacharaca/ que no
vaya atravesada.*

*Guacharaca de mi tierra/ pico negro y cola larga/ cuáles son tus pensamientos/ en
medio de las montañas.*

La guacharaca mañosa/ que vuela de rama en rama/ temía por sus pichones/ cuando le crecen las alas.

La guachara es sabrosa/ al pie de un arpa tramada/ pero a mí me gusta más/ dentro de una olla guisada.

Las que cita Vincent Morley en su obra *El joropo llanero*, pp. 149-150, incluye las del disco de Laffer.

Guacharaca de mi vida/ nacida en el mes de enero/. ¿Cómo quieres que te olvide/ si fuiste mi amor primero? (Cancionero Popular Venezolano, José Eustaquio Machado, Monte Ávila Editores, 1985, p.59)

Otras coplas más, también de mis ganas de cantar por letra, a propósito de errancia, trashumancia y toponimia: (26/10/13)

Yo quiero a la guacharaca/ porque me enseñó el rosario/ me enseñó todas las letras/ que tiene el abecedario.

La guacharaca me dijo/ que es de buena travesía/ en el costo de Apurito/ se le oyó la algarabía.

Vieron a la guacharaca/ con el sol de La Rompía/ y en la noche la jallaron/ bailando en Santa Lucía.

Dimele a la guacharaca/ que voy con la vaquería/ la espero en Valle la Pascua/ antes de rayar el día.

Y esta, pensando que solo quien conoce los *códigos* puede cantar guacharaca. Pero, ¿cuáles son estas reglas?

Yo quiero a la guacharaca/ porque me llevó a cantar/ por el hato La Baicera, La Yagüita y El Cedral.

Anexo D**REPERTORIO DE GOLPES Y PASAJES
CUYA LETRA SE CITA EN EL TEXTO****Introducción**

1. Los caujaritos- Pasaje Ignacio “Indio” Figueredo

Capítulo I

2. Sentimiento llanero. **Seis por derecho** - Ángel C. Loyola

Capítulo II

3. Llanero siente y lamenta (Pasaje): Ángel Ávila
4. Si muero en tierras lejanas (Pasaje): Ángel Ávila
5. Tierra negra (Pasaje): Julio C. Sánchez Olivo
6. El Jalón (Pasaje): Basilio Salgado. Música: Folklore
7. La muerte de las galeras (Pasaje): Dámaso Figueredo
8. El sapo (**Golpe**): L. y M. Folklore. Versión de El carrao de Palmarito
9. Faenas llanera (**Golpe por Periquera**): Ángel C. Loyola
10. Trueno en marzo (Pasaje): Ángel E. Acevedo
11. Lamento del canoero (Pasaje): Ángel Ávila
12. El hijo del canoero (Pasaje): Ángel Ávila
13. Brisas de Achaguas (Pasaje): F. Montoya
14. Cajón de Arauca apureño (Pasaje): Julio C. Sánchez
15. El Cunavichero (Pasaje): Ángel E. Acevedo M.: Folklore

Capítulo III

- 16) El último abrazo (Pasaje): Jorge Guerrero
- 17) El Bucaral (Golpe): Canta: Domingo Rivas
- 18) El Cimarrón (Pasaje): Rodríguez Malaspina y M. Luna (Letra y música).
Canta: A.C. Loyola

- 19) Fiesta en Elorza (Pasaje) Eneas Perdomo
- 20) El viejo cunavichero (Pasaje): Arpa: Miguel García
- 21) Siempre hay una Margarita (Pasaje): José Natalio Estrada
- 22) Guacharaca (Golpe): Eneas Perdomo
- 23) El Menoreño (Pasaje): I. Figueredo

Capítulo V

- 24) La Guacharaca

www.bdigital.ula.ve

Anexo E

TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

E-1 El viejo Cunavichero:

Pasaje. Arpa. Miguel García; Registro. Manuel Díaz; Transcripción. Moisés Mata;
Registrado en Mantecal, estado Apure.

E-2 Siempre hay una Margarita:

Pasaje. Autor: José Natalio Estrada; Arpa. Juan Especier; Registro. Manuel Díaz;
Transcripción. Moisés Mata; registrado en La Estacada, estado Apure.

El Viejo Cunavichero

Estructura Formal: AB+coda

Sección Formal A

Joropo $\text{♩} = 220$

Hemiola

Arpa

Cuatro

Maracas

D(Tónica) A⁷(Dominante) D(Tónica)

8

Arp.

Cuat.

Mrcs.

A⁷ D

(4) (8)

Sección Formal B

16

Arp.

Cuat.

Mrcs.

Bm F⁷ Bm

(12) (16)

Copia © 2011 por Moisés Mata S.

2

24

Arp.

Cuat.

Mrcs.

(20) (24)

Sección Formal A

31

Arp.

Cuat.

Mrcs.

Bm D A7 *Bordoneo*

(28) (32)

39

Arp.

Cuat.

Mrcs.

D A7

(36) (40)

Sección Formal B

47

Arp.

Cuat.

Mrcs.

D Bm F#7 Bm

(44) (48)

Hemiola. Repetición de Frase musical expuesta al comienzo de la Pieza

73

Arp.

Cuat.

Mrs.

(68)

(72)

8 lines

2

A7

2

D

4

81 **Sección Formal B**

Arp. 

Cuat. 

Mrcs. 

89 

Cuat. 

Mrcs. 

97 **Sección Formal A**

Arp. 

Cuat. 

Mrcs. 

106 **Hemiola** 

Cuat. 

Mrcs. 

Sección Formal B

114

Arp.

Bordoneo

Cuat.

Mrcs.

(20) (24)

122

Arp.

Cuat.

Mrcs.

(28) (32)

130

Sección Formal A

Arp.

D A⁷ D

Cuat.

Mrcs.

(36) (40)

139

Arp.

A⁷ D

Cuat.

Mrcs.

(44) (48)

The musical score is written for guitar and consists of four systems. Each system includes three staves: Arpeggios (Arp.), Chords (Cuat.), and Measures (Mrcs.). The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 114-121) is labeled 'Bordoneo' and features a repeating arpeggio pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 122-129) continues the 'Bordoneo' section. The third system (measures 130-138) is labeled 'Sección Formal A' and features a new arpeggio pattern. The fourth system (measures 139-146) continues the 'Sección Formal A' section. The score includes various musical notations such as arpeggios, chords, and measures, with some measures marked with a '2' indicating a double measure.

6

147

Arp.

Cuat.

Mrcs.

Bm F#7 2 Bm

(52) (56)

155

Arp.

Cuat.

Mrcs.

F#7 2 Bm (Tónica - Relativo menor)

(60) (64)

CODA

162

Arp.

Cuat.

Mrcs.

Hemiola

Síncopa

F#7 2 Bm (Tónica)

F#7 (Dominante - Relativo menor)

Siempre hay una Margarita

Pasaje Llanero

Estructura Formal: AABB+coda

Sección Formal A

Síncopas

Arpa

Cuatro

Bm (Tónica) Em (Sub-Dominante) F#7 (Dominante)

5

Arp.

Cuat.

Bm (Tónica)

10

Síncopas

Arp.

Bordoneo

Em F#7 (4) Bm

Cuat.

16

Sección Formal B

Síncopas

Arp.

Bordoneo

Cuat.

Bm (Tónica) (Dominante de la B Sub-dominante) (Sub-dom.) Em (4) Bm F#7

Copia © 2011 por Moisés Mata Sosa

2

23

Arp.

Cuat.

Bm (8) B⁷ Em (12) Bm

30

Arp.

Cuat.

F^{#7} Bm (16) Em F^{#7} (20)

Sección Formal A

Síncopas. Reiteración de las síncopas ejecutadas anteriormente

37

Arp.

Cuat.

Bm (24) Em F^{#7} (28)

Bordoneo

45

Arp.

Cuat.

Bm (32) B⁷ Em (36)

Sección Formal B

53

Arp.

Cuat.

Bm F#7 Bm (40) B7

58

Arp.

Cuat.

Em (44) Bm F#7 Bm

Bordoneo

64

Sección Formal A

Arp.

Cuat.

(48) Bm (Tónica) Em (Sub-Dominante) F#7 (Dominante) 2

Bordoneo

70

Arp.

Cuat.

Bm (Tónica) 2 Em (Sub-Dominante) F#7 (Dominante)

4

77 **Sección Formal B**

Arp.

Cuat.

(4) Bm B⁷ (8) Em

85

Arp.

Cuat.

Bm F^{#7} (12) Bm B⁷ (16) Em

Bordoneo

93 **Sección Formal A**

Arp.

Cuat.

Bm F^{#7} (20) Bm Em (24) F^{#7}

100

Arp.

Cuat.

(28) Bm Em (32) F^{#7}

The musical score is written for guitar, featuring arpeggios (Arp.) and chords (Cuat.). The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into four systems, each with an arpeggio staff and a chord staff. The first system (measures 77-84) is labeled 'Sección Formal B' and includes chords Bm, B7, and Em. The second system (measures 85-92) includes chords Bm, F#7, Bm, B7, and Em, with a 'Bordoneo' section marked at measure 85. The third system (measures 93-99) is labeled 'Sección Formal A' and includes chords Bm, F#7, Bm, Em, and F#7. The fourth system (measures 100-107) includes chords Bm, Em, and F#7. Measure counts are provided for some sections: (4), (8), (12), (16), (20), (24), (28), and (32).

108 **Sección Formal B**

Arp.

Cuat. (36) Bm B⁷ (40) Em

116

Arp.

Bordoneo

Cuat. Bm F^{#7} (44) Bm B⁷ (48) Em

124 **CODA**

Arp.

Bordoneo

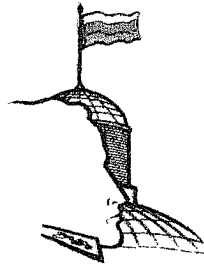
Cuat. Bm F^{#7} (52) Bm B⁷ (56)

131 **Hemiola**

Arp.

Cuat. Em (Sub-dominante) Bm (Tónica) F^{#7} (Dominante) Bm (Tónica)

Anexo F
ACUERDO SOBRE EL JOROPO



LA ASAMBLEA NACIONAL
DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

COMO VOCERA DEL PUEBLO SOBERANO

ACUERDO

En respaldo a la declaratoria del Joropo como Bien de Interés Cultural.

Considerando:

Que la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, contempla la importancia del acervo cultural y expresa que los valores de la cultura constituyen un bien irrenunciable del pueblo venezolano y un derecho fundamental que el Estado fomentará y garantizará, procurando las condiciones, instrumentos legales, medios y presupuestos necesarios.

Considerando:

Que el Estado garantizará la protección y preservación, enriquecimiento, la difusión, investigación, educación, protección, salvaguarda, conservación y restauración del

patrimonio cultural, tangible e intangible, y la memoria histórica de la Nación, mediante una gestión integrada la participación de todo el pueblo venezolano.

Considerando:

Que cada uno de nosotros y nosotras tiene la obligación como venezolanos y venezolanas a contribuir en la preservación de nuestros bienes culturales, como reza en el artículo 130 de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela: “Los venezolanos y venezolanas tienen el deber de honrar y defender a la patria, sus símbolos y valores culturales...”.

Considerando:

Que en esa nueva venezolanidad legada por nuestro Comandante Eterno, se expresa como un valor cultural al joropo tradicional venezolano, que viene fusionado con la diversidad de culturas indígenas, africanas y europeas, sus expresiones musicales, dancística, poética, la faena del campo y la tradición oral, hacen de este género musical un elemento identitario e integrador, orgullo de nuestra patria y producto de nuestras vivencias y mestizaje.

Considerando:

Que por ser el joropo tradicional venezolano una de las manifestaciones culturales más arraigadas en el espíritu musical del pueblo, símbolo emblema de identidad nacional, en nuestras manos se encuentra el deber de preservar para las futuras generaciones el Legado Cultural que hemos heredado.

Acuerda:

Primero: Apoyar la declaratoria del Ejecutivo Nacional sobre el Joropo Tradicional

Venezolano y su Diversidad, como Bien de Interés Cultural por su elemento identitario e integrador de nuestras festividades y manifestaciones colectivas en todo el territorio nacional como proceso colectivo de organización social de articulación del poder popular.

Segundo: Contribuir en la divulgación, a través de los diferentes medios de comunicación social con la ayuda de los ministerios de educación, de cultura, de turismo, y de los diferentes organismos públicos y privados relacionados con el área, de nuestra música como acervo cultural venezolano, garantizando la participación de los cultores, cultoras, maestros, maestras de tradición incorporando a las comunidades organizadas a la ejecución del Joropo Tradicional Venezolano y su Diversidad.

Tercero: Designar una comisión conjuntamente con el Ejecutivo Nacional para realizar los trámites pertinentes que permitan al Gobierno Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, a los compositores, representantes e intérpretes del género, presentar al Joropo Tradicional Venezolano y su Diversidad ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Cuarto: Exhortar al Gobierno Nacional a continuar desarrollando la política cultural, con fundamento en los valores y principios, consagrados en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela.

Quinto: Remitir el presente Acuerdo al Ciudadano Nicolás Maduro Moros, Presidente Constitucional de la República Bolivariana de Venezuela; al Ciudadano Jorge Arreaza, Vicepresidente Ejecutivo de Venezuela y al Ciudadano Fidel Barbarito, Ministro del Poder Popular para la Cultura.

Sexto: Dar publicidad al presente Acuerdo.

Dado, firmado y sellado en el Palacio Federal Legislativo, sede de la Asamblea Nacional, en Caracas, al primer día del mes de abril de dos mil catorce. Años 203° de la Independencia y 154° de la Federación.

DIOSDADO CABELLO RONDÓN

Presidente

DARIO VIVAS VELASCO

Primer Vicepresidente

BLANCA EEKHOUT GOMEZ

Segunda Vicepresidenta

FIDEL ERNESTO VASQUEZ I.

Secretario

ELVIS HIDROBO PÉREZ

Subsecretario