



JOROPO LLANERO

parranda de re-existencia

Fidel Barbarito

JOROPO LLANERO

1.^a edición, 2019
1.^a edición digital, 2019

© Fidel Barbarito
© Fundación Editorial El perro y la rana

Edición
José Zambrano

Corrección
Vanessa Chapman

Diseño de portada y diagramación
Aarón Lares

Imagen de portada
Plenitud de Rodrigo Benavides
Fiestas patronales de Elorza, estado Apure, 2009

Hecho el Depósito de Ley
ISBN: 978-980-14-4626-2
Depósito legal: DC2019001776

Barbarito, Fidel
Joropo llanero. Parranda de re-existencia /
Fidel Barbarito. -- 1.a ed. -- Caracas :
Fundación Editorial El perro y la rana, 2019. -- 256 p.

ISBN: 9789801446262
DL: DC2019001776

1. Joropo. 2. Música folklórica – Venezuela. I. Título.

781.62
B229

JOROPO LLANERO

parranda de re-existencia

Fidel Barbarito

DEDICATORIA

*A todas mis abuelas y todos mis abuelos,
quienes encontraron en el llano
ese lugar donde soñar la vida en libertad.*

*A mi mamá, mi papá y mi hermano,
con quienes viví la corporalidad y la espiritualidad
de un llano de alegrías.*

*A Fabiola y Simón,
con quienes sueño y construyo
la vida en libertad.*

AGRADECIMIENTOS

A Chávez, por revolucionarlo todo.

A Unearte, por ser un espacio
para la creación en libertad.

Al profesor Néstor Vilorio y las profesoras
Katrín Lengwinat, Rosa Sulbarán y Betty Mendoza,
por el cálido acompañamiento en este proceso
de sistematización y creación.

A María Teresa Espinoza, Carlos Morillo,
Eimer Escalona “el Pollo de Moroturo”, Rosa Mujica,
Armando González, Nolímar Suárez y Marco Molina,
cuyo apoyo logístico y amoroso hizo posible nuestra
estadía en Portuguesa y la realización de las entrevistas.

A las maestras Carmen Burgos, Zenaida Hernández y
Cristina González “Maíta”, y los maestros Cruz Antonio
Tortosa, Rafael Molina, Pedro Pérez, Juan Hernández “el
Torito de Portuguesa”, Pedro Frías y Vidal Colmenares,
por dedicarnos tiempo y compartir sus urgencias y alegrías.

Al Ginde Ludoviquiano, donde me encuentro
con Fabiola José, Gastón Fortis y Nelson Hurtado,
para la permanente reflexión sobre todos estos temas.

PRESENTACIÓN

Cuando hablamos de joropo llanero los venezolanos sentimos que la conversa girará en torno a una parte fundamental de nuestra identidad cultural como nación. Si bien es extraordinaria la diversidad de manifestaciones culturales desarrolladas dentro de los límites de nuestra geografía, existe en el imaginario colectivo la idea de que el joropo llanero es el “sitio” donde, de alguna manera, todos los venezolanos nos vemos representados, donde nos encontramos. Esta aseveración, imprudente como suelen ser todas las aseveraciones, tiene argumentos a favor y en contra; en estas páginas encontraremos otras luces, unas “luces otras”, claras luces que iluminarán sectores penumbrosos en el transitar de esta reflexión.

Tuve la suerte y el honor de acompañar de cerca el proceso de investigación que culmina con la presentación de este libro que ahora nos entrega Fidel Barbarito, músico, docente e investigador. Al leer el título del libro y los datos académicos del autor, el “lector desprevenido” podría pensar en primera instancia que este es un trabajo que, como muchos otros de insignes músicos e investigadores venezolanos, se reduce a la descripción fenomenológica y desvinculada de los elementos estéticos que confluyen en la parranda llanera (especialmente los musicales, poéticos y danzarios), con sus antecedentes históricos bien delimitados, los versos, refranes y poesías filológicamente editados, sus figuras de baile boceteadas sobre planos de danza y algunas partituras que recojan “la música” que acompaña la fiesta de joropo llanero; además, remataría la presentación de los datos una interpretación superficial de los elementos descritos, la cual

intentaría hacerlos coincidir con procesos históricos, políticos, estéticos, civiles, sociales y culturales que les son totalmente ajenos a sus hacedores.

En este texto se presenta la parranda llanera como elemento aglutinador de la práctica de la vida en el tiempo mítico del sujeto llanero “como tiempo y lugar de re-uniión comunitaria para la re-creación de la vida”. Este no es un libro para lectores desprevenidos.

No escapará al ahora prevenido lector que esta investigación está enmarcada en una poderosa idea, la de la Revolución Bolivariana como proyecto político de liberación del pueblo venezolano desde sus fundamentos éticos, estéticos, ontológicos y cosmogónicos; por lo tanto, sus marcos teóricos y referenciales son mucho más amplios y ricos que los que comúnmente acompañan a las “asépticas” investigaciones de este tipo; trabajos donde se objetualiza al ser humano, su producción, su historia y sus circunstancias con la intención de no “contaminar” las muestras y los datos con las subjetividades propias del investigador, procurando así marcar distancia prudencial e impedir la vinculación del investigador con el objeto estudiado. Por tanto, los capítulos que conforman este libro no son el resultado de un trabajo musicológico o etnomusicológico en el sentido estricto —es decir, moderno— con que estas disciplinas se han mantenido desde mediados del siglo xx, cuando, en su afán de parecer más científicas, menos humanas y poderosamente influenciadas por el positivismo científico se construyen y argumentan con conceptos formales vacíos de contenido, cíclicos y deterministas.

Frente a esa realidad, esta investigación que hoy presentamos reorienta su sentido hacia el estudio del ser humano como sujeto, como ser vivo sujeto a la humanidad, a la vida, a la creación vital en comunidad, reconociéndola

a ella misma como sujeto colectivo creador y transformador de realidades, donde se reconoce a la naturaleza como sujeto mediador en la creación estética del ser humano. En este caso particular hablaremos de un ser humano que habita el llano venezolano desde hace muchos siglos y que se complementa con la variopinta pléyade de los que se les sumaron a partir del siglo xvi y que hoy en día conforman al que se ha denominado sujeto llanero, un ser humano que se caracteriza por la forma y el contenido con que confecciona y construye su proyecto de vida, de vida en libertad.

Esta investigación no centra su atención en el individuo desarticulado y desconectado de su sabiduría comunitaria, de su historia, de sus ancestros y de sus procesos vitales; es una reflexión que sobrepasa los límites de la historia y la antropología como ciencias sociales –aunque utiliza algunas de sus herramientas–, y presenta la parranda llanera y a sus hacedores como un hecho histórico total que incluye las determinantes histórico-ancestrales, comunitarias y vivenciales, con un poderoso componente de análisis político que afianza y justifica los procesos necesarios para la vida en libertad de sus participantes. La construcción intelectual de esta publicación se presenta como una vía robusta en el campo de la investigación estética y musical frente a la idea reduccionista de una musicología global. Expone nuevos enfoques, nuevas determinantes y consideraciones sobre las metodologías y referencias para el acercamiento aprehensivo al proceso de creación estética de un sujeto preciso, que además ha sido símbolo de la resistencia para la re-existencia del pueblo en estas tierras que ahora llamamos Venezuela.

Así, *Joropo llanero, parranda de re-existencia* es un trabajo que presenta en primera línea, con una visión totalmente holística e inclusiva, a las personas que son realmente las creadoras y los creadores, re-creadoras y re-creadores de sus

procesos vitales, sus espiritualidades, sus necesidades como colectivos de reproducir la vida en libertad, y su traducción en construcciones estéticas que se materializan en expresiones poéticas, danzarias y musicales determinadas por una perspectiva histórica, política, comunitaria y vital, reconociendo los procesos vividos por las comunidades como elemento fundamental de la creación estética, que generan a su vez una *poiesis* mediada por sus cosmogonías, epistemologías, mostrando una de las infinitas posibilidades de resistencia contra la modernidad y el modelo de explotación capitalista.

Asimismo, este es un libro hecho para la gente, un libro “humanizado” que no expolia a la comunidad robándole su sabiduría para después empaquetarla desvinculada y vacía de contenido; es una investigación de profundos y sólidos argumentos que pretende hacer patente algunas de las sabidurías contenidas y expresadas por nuestro pueblo organizado en comunidades, y así conectar a los lectores no iniciados, es decir, desvinculados de los elementos más importantes que le permitirían desarrollar su vida en libertad, con la sabiduría popular, con los elementos de fundamento de estas sabidurías que les han permitido históricamente a nuestras abuelas y nuestros abuelos subsistir por siglos y generaciones a los embates del orden colonial epistemicida.

Este libro pretende conocer al sujeto creador y su historia, trabajar con el ser humano sin fragmentar su conocimiento, sin encubrir las condiciones coloniales del poder. No pretende, como la mayoría de los trabajos etnográficos, apropiarse de los saberes populares para presentarlos preterizados como construcciones exóticas que representan a una minoría humana deshumanizada, objetualizada, a las que luego de ser registradas, grabadas y resguardadas en colecciones museables se aplica el análisis científico para así

poder ser salvadas del olvido y la consecuente desaparición a la que están condenadas todas las expresiones humanas no producidas por la modernidad.

Entre los muchos aportes hechos en el tenor del texto, encontraremos algunos que con toda seguridad servirán de fundamento a futuras investigaciones que se aventuren en esta línea. Se hace una crítica muy interesante a las problemáticas y comúnmente aceptadas concepciones de “música popular”, “música tradicional”, “música comercial”, “música nacional”, entre otras, y a los lugares de enunciación a los que hacen referencia, presentando así algunas determinantes, aclaraciones y marcos generales a estas frases que en el pasado han sido utilizadas para referirse a diferentes ámbitos de “producción” de la música hecha por el pueblo y para el pueblo, englobando y encubriendo así un tipo de creación musical que en este texto se denominará “músicas de tradición popular comunitaria para la vida”, desarrollando esta concepción con suficiente fuerza y argumentación. Se evidencia también que el repertorio que acompañaba al sistema sonoro que impusieron los colonizadores después de la invasión de nuestros territorios no es la única herramienta de recreación musical de nuestros pueblos, ya que la presencia de muchos elementos onto-epistemológicos hacen evidente nuestros “costados indio y africano” en el baile, la poesía, el vestuario y la música como elementos constitutivos de la parranda, costados que resignifican el sentido de nuestras creaciones, reconociendo allí el “giro descolonizador” referenciado en los términos de la filosofía de la liberación.

La música popular, como queda dicho, sirve de mecanismo de expresión y acompañamiento del proyecto de vida en libertad de nuestros pueblos, y por esta razón, la modernidad, mediante los mecanismos de colonización de las conciencias, nos conducen a procesos prefabricados

de globalización, dedicándose a empobrecerla, debilitarla y mediocrizarla utilizando como herramienta fundamental la mercadotecnización, convirtiéndola así en un producto vaciado de contenido y vendido como suplemento cultural a los grupos humanos desconectados de sus realidades comunitarias; grupos humanos cuyos mecanismos y vínculos históricos de sujeción a la vida, producidos por sus ancestros en comunidad, han sido borrados, cercenados, transmutados por el proyecto de la modernidad, des-sujetando al sujeto. En este sentido, la industria cultural ha reemplazado con enlaces artificiales los vínculos que conectan a dichos sujetos con realidades que los alejan cada vez más de su capacidad de reproducir la vida en libertad, esto con el fin de concretar el desarraigo y diluir la esencia cultural y libertaria del pueblo.

Sin embargo, *Joropo llanero, parranda de re-existencia* evidencia que nuestro proceso de resistencia está más vivo que nunca en nuestra gente, en nuestro pueblo, en nuestras comunidades, que sigue re-existiendo para multiplicar la vida, y que es un vehículo poderoso para el proceso de liberación, ya que, como se afirma en las conclusiones de este libro: “Multiplicar la vida es, sin lugar a dudas, la más férrea demostración de la voluntad que tenemos los pueblos a vivir en libertad”, frase que hace explícita la razón de este trabajo, el cual, además, nos ayudará a “comprender la venezolanidad como un conjunto de sensibilidades, memorias, conocimientos e identidades compartidas y construidas a partir de la producción cultural de un pueblo organizado para su liberación”.

NELSON HURTADO

Caracas, agosto de 2019

UN PRÓLOGO, MÁS ALLÁ DE LA FORMALIDAD ACADÉMICA

Este prólogo podría no parecerse a un prólogo formal. Pero es que la lectura de este extraordinario y gustoso ensayo de Fidel Barbarito sobre el joropo llanero nos ha estimulado para volver la mirada hacia nuestras lejanas raíces llaneras, redescubrir lo que el autor denomina apropiadamente el sujeto llanero y participar también con nuestras vivencias propias en el discurso del texto. Al discurrir sobre sus páginas encuentro que se trata mucho más que de un sentimiento, es el hermanamiento entre un paisaje de naturaleza muy fuerte y una cultura igualmente estructurada que ha transcurrido en un tiempo histórico con características muy marcadas y variadas. Por esa razón hemos preferido prologar uniendo nuestras experiencias a las del grupo de llaneros que narran sus vivencias en el cuarto capítulo de la obra.

Fidel Barbarito nos describe y analiza la cultura y la historia de los pobladores. Después de haber vivido el llano profundo uno comprende cómo y por qué los llaneros pudieron transformarse en los mejores soldados del siglo XIX, en el símbolo de la venezolanidad. El tejido conectivo que une los componentes de la cultura llanera es la música, que se expresa como una historia oral cantada que se narra en las parrandas, cuando el caney donde transcurre la cotidianidad de la vida se vuelve un ágora comunal.

Podría referirme a las diversas facetas regionales de la personalidad llanera y su adecuación a las diversas variantes naturales y culturales. Nuestras vivencias personales se remontan siglos atrás, hasta finales del siglo XIX cuando nace mi abuela María González en Calabozo.

—¿En qué año naciste? —pregunté a mi abuela cuando cayó enferma luego de haber vivido más de cien años.

—No recuerdo —me dijo—, pero sí sé que un día, cuando era niña me pusieron en una ventana y recuerdo haber visto pasar al general Monagas caracoleando una yegua blanca.

La abuela era una indiecita de pelo muy largo, de hablar pausado, que vivió toda su vida de dar clases de música y guitarra a domicilio a las muchachas calaboceñas. ¿De dónde llegó el Sr. Sanoja? No sabemos, pero debe haber sido un hombre moreno, quizás un apuesto zambo llanero con quien la abuela parió un varón, Augusto Rafael, mi padre, y una hembra, Clotilde, mi tía. Debe haber sido una persona muy valerosa: ser mujer y música en una sociedad rural como el Calabozo del siglo XIX no debe haber sido tarea fácil. De allí dedujimos que puede haber sido una personalidad muy fuerte. Tenemos memoria de los choques familiares entre mi abuela llanera y mi madre coriana sefardí que mandaba como un sargento mayor.

El amor que sentía mi padre por su “catira”, como él la llamaba, era profundo. A veces, como en la casa había un viejo piano, los amigos músicos llaneros venían a tocar, llevando junto con los instrumentos la infaltable “mulita” de ron o caña blanca (pequeña botella plana que se guardaba en el bolsillo del paltó). Si la “catira” se disgustaba con los parranderos, mi viejo alquilaba un camión, encaramaba un piano en la plataforma de carga y se iba con los otros parranderos a darle una serenata para contentarla. Cuando mi viejo falleció en 1948, los telegrafistas parranderos fueron a despedirlo con sus instrumentos y tocaron su música preferida con arpa, cuatro y maracas.

La pasión por la música la transmitió mi abuela llanera a sus dos hijos. Clotilde tocaba y daba clases de un instrumento tan sofisticado como la mandolina y, posiblemente,

su contraparte criolla como la bandola. Mi padre Augusto Rafael se decantó por la guitarra y el piano. Muy joven, a la edad de trece años –decía él– le dieron tres morocotas y una bestia para que se fuera a Caracas –hacia 1900– para que tratase de estudiar y buscar trabajo, lo cual logró iniciándose como aprendiz de telegrafista. Parece que su educación inicial fue muy buena, ya que tenía una hermosa letra cursiva. Era capaz de redactar líneas de palabras perfectamente horizontales, sin errores ortográficos, utilizando solamente, como era de rigor en aquel entonces, una plumilla que debía ser mojada regularmente en el tintero. Ello era un atributo indispensable para traducir el mensaje morse en la hoja escrita a mano del telegrama. Las amistades invisibles hechas a través del morse eran duraderas. Una vez en 1956 me hallaba en un trabajo de campo en Turén, Portuguesa, y quise enviarle a mi madre un telegrama desde una humilde oficina telegráfica en Acarigua. El telegrafista me preguntó si era familia del Negro Sanoja, su gran amigo de morse. Como resultado, no me cobró el telegrama y le puso el sello de TENSIV: Telegrafista en Servicio. Ser telegrafista y manejar los secretos del morse, del “ticarian tran”, como él lo llamaba, lo llevó a juntar su suerte con la de otro compadre y caudillo guariqueño, el general Arévalo Cedeño. De esta incursión en la aventura revolucionaria se ganó un tiro de máuser en la pantorrilla izquierda.

Calmadas sus energías juveniles, se dedicó al telégrafo y a la música junto con otros jóvenes llaneros donde destacaba Pedro Elías Gutiérrez. El día cuando se esperaba en 1916 la llegada del cometa Halley, que significaba el fin del mundo, mi padre, en compañía de otros jóvenes llaneros, se trasladó a Tierra de Jugo, que sería posteriormente el Cementerio General del Sur, con guitarras, bandolas y bebidas. De esa manera, me decía, si llegaba el fin del mundo se encontrarían

ya dispuestos para entrar con alegría en la otra vida. La parranda culminó con la ebriedad juvenil que caracterizaba la bohemia de entonces.

La vida llevó a aquel llanero guariqueño a enrolarse como telegrafista de un vapor inglés que hacía escala en Puerto Cumarebo, Falcón. Allí encontró, en 1917, a una hermosa joven rubia, mi madre Marisabel Obediente, que se enamoró del Negro Sanoja y terminó siendo su esposa por más de medio siglo. Toda la vida fue organizador de estudiantinas donde los amigos se juntaban para hacer música en grupo.

La vena musical heredada de la abuela llanera guariqueña continuó en los hijos, Sonia, bailarina de renombre internacional, y en mi persona, solista bajo del Orfeón Universitario de la UCV y estudiante de teoría y solfeo y canto clásico en la Escuela Superior de Música. Allí no se detuvo la tradición musical. De sus nietos, nuestros hijos, Pedro y Andrés todos son músicos y profesionales. Otro de ellos, Carlos, es maestro de música, bajista de jazz y profesor de la Unearte. De los bisnietos, los hijos de Carlos, Gabriel, Maia y Matías se afiliaron a la Sinfónica Juvenil. Los de Andrés, solista de cuatro, uno, Fernando, ya es, a los quince años, baterista de un grupo de rock, compositor y también solista de cuatro. Mariana, la niña, estudia teoría y solfeo y practica la danza.

La actividad científica como arqueólogos nos ha llevado con Iraida Vargas, mi compañera, maracayera, arqueóloga y orfeonista soprano, a recorrer el llano haciendo investigaciones científicas de campo: el Alto Apure, los llanos de Anzoátegui y Monagas, el Orinoco Medio y el Bajo Orinoco para estudiar el poblamiento llanero de regiones habitadas originariamente por arawakos hace tres mil años, y luego por caribes amazónicos hace dos mil años. Esa actividad nos

llevó a navegar ríos y caños llaneros, a estudiar grupos indígenas de la etnia pumé y oír en una aldea pumé los relatos orales de la mítica India Rosa, a estudiar la historia de los cariña sabaneros y de los guarao.

Nuestra experiencia humana musical en el llano es muy variada. Una noche pernoctamos en una aldea pumé sobre el río Riecito. Como es habitual los pobladores fueron a esconderse en la sabana. Uno de los compañeros había traído un tocadiscos de batería y nos pusimos a escuchar, en la nocturnidad de la sabana, el Boris Gudonov. Poco a poco nos vimos rodeados de ojos y sombras que escuchaban en silencio. La música fue el vínculo amistoso entre los antropólogos y los pobladores pumé.

En otra de tantos trabajos de campo, nos invitaron a una parranda en Parmana, sur de Guárico, donde practicábamos excavaciones arqueológicas acompañados de nuestros estudiantes. En un caney a orillas del Orinoco, la parranda con arpa, cuatro, maracas y buche abrió el camino a la colaboración amistosa y fructífera, enmarcada en una inmensa luna en cuarto creciente, redonda como una torta de cazabe, que rielaba sobre las aguas oscuras del río Orinoco.

Nada iguala la majestad hierática de la sabana cuando uno se encuentra viviendo y caminando en el centro de esas vastas extensiones silenciosas, en la espuma de los caudalosos ríos y raudales, en la serenidad de los caños habitados por garzas blancas y rojas que tiñen el espacio con sus colores y sus vuelos... El llano es un monumento de colores y de luces.

MARIO SANOJA OBEDIENTE

IRAIDA VARGAS-ARENAS

Caracas, septiembre de 2019

PARA INTRODUCIR ESTA REFLEXIÓN

La tradición musical del pueblo venezolano ha sido determinada por una serie de factores de orden económico y político que, en buena medida, son desestimados por la inmensa mayoría de nosotras y nosotros a la hora de reflexionar sobre nuestra identidad musical, sobre lo que entendemos como música popular venezolana. Obviamente que, además de los factores mencionados, existen determinantes sociales y geográficas, donde la experiencia estética y el paisaje son tal vez las más evidentes y por esto, ciertamente, son más estimadas a la hora de abrir la discusión que da lugar a este texto.

El joropo llanero no escapa a esta forma nuestra de mirar un tanto fragmentada, por lo que se le suele concebir como un fenómeno netamente artístico que tiene como espacio habitual de representación en el siglo XXI el restorán, la tarima ferial o festivalera, la radio, la televisión y las redes sociales. Esta mirada generalmente obvia al sujeto que crea el joropo llanero, obviando también los usos y funciones que la música, la poesía y el baile que constituyen el joropo llanero tienen para ese sujeto llanero y el mundo que ha logrado construir a partir de ciertas determinantes políticas, económicas, éticas, míticas, estéticas y geográficas.

En las siguientes páginas se ensaya un acercamiento a la tradición y el contexto de la música llanera, es decir, al mundo llanero, a partir de una reflexión con un grupo de mujeres y hombres que a lo largo de sus vidas han formado parte y re-creado el referido mundo. Con ellas y ellos se ha construido una descripción de las determinantes de este mundo, enfocando el mayor interés en la música llanera y el/la sujeto/a llanero/a que la crea. Este/a sujeto/a ha sido

baquiano/a en la búsqueda de ese lugar donde el joropo llanero re-suena como cultura popular –y por tanto apuntala un proyecto de liberación– y donde su música, poesía y baile son prácticas de resistencia cultural.

El llano venezolano ocupa una gran extensión del territorio de nuestro país; esto lo hace inabarcable en su totalidad. Debido a ello, realizamos las entrevistas en el eje Guanare-Papelón-Acarigua, donde se encuentra el Centro Rodrigueano de Emancipación Artística “Argimiro Gabaldón”, de nuestra Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte), con docentes-investigadores así como estudiantes interesadas e interesados en este tema y, por supuesto, maestras y maestros del joropo llanero cuyos testimonios de vida son fuente fundamental para esta reflexión.

La temática general que me moviliza es la música de tradición popular del pueblo venezolano. Dentro de este amplio y hermoso pluriverso he seleccionado para esta oportunidad la música del llano venezolano –que es en sí misma también un pluriverso muy rico–, específicamente la música que da vida al joropo o fiesta de joropo, mejor conocida en nuestra comunidad como parranda llanera.

Para la reflexión que proponemos, la parranda llanera es un lugar recurrente que permite vincular a la mujer y al hombre del llano tanto con sus determinantes políticas, económicas, míticas, éticas y geográficas, como con sus experiencias estéticas. Es decir, pensar la parranda llanera como lugar de encuentro, de re-unión para la re-creación de la vida de estos hombres y mujeres del llano. Comenzaron entonces a surgir preguntas: ¿quiénes organizaban y organizan las parrandas llaneras?, ¿con qué motivo? ¿Cuáles eran y cuáles son los papeles desempeñados en la organización y durante la celebración de la parranda llanera? ¿Qué relación tenían los músicos y cantores con la celebración de

una parranda llanera durante el siglo xx y qué factores de esa relación se han modificado? ¿Qué funciones cumplía la celebración de la parranda llanera en el siglo xx y qué funciones cumple ahora?

Conocer al joropo llanero desde esta perspectiva podría permitir re-conocer a este/a sujeto/a llanero/a que es un/a sujeto/a humano/a, parte del paisaje, que tiene organización social, actividad económica, creencias y ritos que inciden de forma determinante en su experiencia estética, esto es, son determinantes en su producción musical, poética y danzaria. En este sentido surgen interrogantes orientadas a conocer: ¿quién es este/a sujeto/a llanero/a? ¿Cómo y cuándo se constituye como tal? ¿Cuáles son las relaciones político-económicas que le permiten multiplicar la vida? ¿Cómo es su mundo mítico-ético? ¿Qué usos y funciones tienen su música, su poesía y su baile? ¿Cómo se ven, se recuerdan, se piensan y se auto-reconocen? ¿Por qué compone, toca, canta y baila?

Si bien abordo la experiencia estética del joropo llanero para conocer sobre su poesía y su baile, centro la mayor energía en el joropo llanero como género musical constituido por una diversidad de formas y también de estilos. Aunque no me pregunto sobre los orígenes de la música llanera, intento responder: ¿cuáles son los procesos con que el hombre y la mujer del llano producen la música llanera? ¿Cuáles son las relaciones de esta música con el poder económico y político nacional y transnacional? ¿Cuáles son los mecanismos de interferencia que han incidido en la música llanera, su tradición y su contexto? ¿Es posible distinguir entre la música llanera como práctica de resistencia cultural, como mercancía de la industria cultural y como propaganda del Estado-Nación? ¿Es el joropo llanero un dispositivo de resistencia cultural? Si lo fuese, ¿cómo funciona? y ¿quiénes

estarían resistiendo?, ¿cómo y por qué lo harían? y ¿a qué fuerzas se enfrentan?

Ahora bien, emprender la reflexión con la mujer y el hombre que crean la tradición y el contexto del joropo llanero o, para decirlo con mayor precisión, el mundo llanero, es acercarme a esta experiencia estética para reconocerme en esa mujer y ese hombre que la hacen, porque es la música, la poesía y el baile de mis abuelas y abuelos, es mi música, mi poesía y mi baile. Es entonces un auto-conocerme, auto-estudiarme a través de mi experiencia estética.

Siendo en su origen el joropo llanero una expresión de la música popular venezolana, es una producción del pueblo venezolano, es cultura popular producida en la exterioridad de la cultura central que en un principio fue perseguida y prohibida, luego —con el perdón real—, fue progresivamente enmascarada, simplificada y blanqueada hasta llegar a ser la música nacional, es decir, interferida a través de distintos mecanismos. ¿Por qué?

Esta reflexión sobre el joropo llanero, a partir del hombre y la mujer que crean ese mundo resistiendo para *re*-existir, planteada desde la crítica a la propia cultura para poner en diálogo los discursos para la vida en libertad —creado por el/la sujeto/a llanero/a— y para la vida alienada —impuesta por la industria cultural ¿y tal vez por el Estado-Nación también?—, es de escaso debate y discusión en el ámbito de la investigación musical. De hecho, desde el punto de vista no solamente histórico, sino desde la teoría, la estética y la semiótica de la música, existe una deuda por producir más conocimiento sobre esta temática y, al mismo tiempo, sistematizar y difundir el conocimiento y la reflexión que en este sentido ya existe en el/la sujeto/a llanero/a.

Se parte, entonces, de la reflexión con mujeres y hombres que dan vida al joropo llanero con el objetivo general de identificar elementos, experiencias, certezas e intuiciones que permitan asumir que la música de esta fiesta popular es re-creada como práctica de resistencia cultural de un/a sujeto/a llanero/a que re-existe, toda vez que encuentra su auto-reconocimiento-realización en ella, al tiempo que –con ella– estimula en su comunidad el sentir-pensar-hacer de acuerdo con sus propias tradiciones y las necesidades específicas de su contexto, originalmente rural y más tarde urbanizado por la modernidad occidental.

De esta manera se sistematiza y analiza el conjunto de descripciones aportado por las maestras y los maestros del joropo llanero entrevistados en el eje Guanare-Papelón-Acarigua, con el interés de provocar una reflexión sobre las relaciones de dominación y resistencia que articulan al sujeto llanero –como sujeto creador– con la parranda llanera –como lugar de re-unión– y con la música llanera –como discurso para la vida en libertad–. Igualmente, se propone una profunda crítica a la propia cultura que permita debatir sobre los procesos políticos, económicos, éticos y estéticos que han incidido sobre la música, la poesía y el baile del joropo llanero, incorporando la relación históricamente asimétrica entre campo (ruralidad) y ciudad (urbanidad) en la sociedad moderna.

De forma general, esta reflexión encuentra antecedentes en los estudios sobre la identidad, la cultura y el arte venezolanos de autores como Simón Rodríguez, César Rengifo, José Manuel Briceño Guerrero, Miguel Acosta Saignes, Rodolfo Quintero, Gustavo Pereira, Luis Britto García, Iraida Vargas, Mario Sanoja y Juan Antonio Calzadilla.

De forma particular, para este texto nos centramos en una suerte de diálogo con trabajos como *Joropo llanero: de baile tradicional a industria cultural* de Armando González Segovia; *Del joropo y sus andanzas* de Rafael Salazar; *Joropop* de Luis Britto García; *Parámetros para determinar un género* de Katrin Lengwinat; *Ni cuatrerros ni montoneros, llaneros* de Miquel Izard; *El estudio de la música de tradición oral como estrategia tendente a rectificar la historia nacional y a mejor comprender la creatividad del pueblo* de Igor Colima; *El joropo. Evolución histórica desde el barroco hispano hasta nuestros días* de Oscar Battaglini, y “*Si hay algo que no se improvisa es la cultura de un pueblo*”: *Ingeniería social y el nacionalismo de Santa Capilla* de Pedro Rafael Aponte.

A los fines de alcanzar estos objetivos me propongo presentar, para avanzar en la reflexión, una serie de fenómenos, nociones, y mecanismos que *pre-veo* o intuyo en cuatro ideas centrales que me permiten construir una narrativa con la que dar respuesta a las preguntas señaladas: el/la *sujeto/a llanero/a* como *sujeto/a creador/a*, la *parranda llanera* como *lugar de re-creación para la vida*, el *joropo llanero* como *música del pueblo* y *re-existir más allá de el llano*.

En este sentido, el primer capítulo se enfoca en el/la *sujeto/a llanero/a*, para lo que se discuten procesos como aculturación, transculturación y transducción, dispositivos como el re-existir, lugares como la exterioridad, nociones como la de *ser humano-humana como sujeto/a* y como la de cultura popular.

En el segundo capítulo se aborda la *parranda llanera* como *lugar de re-creación para la vida* del/de la *sujeto/a llanero/a*, por lo que reviso los motivos y la organización de esta fiesta popular, los papeles desempeñados en la misma, el lugar donde se re-presenta y algunas características particulares de esta fiesta de cantar, tocar y bailar.

La reflexión sobre el *joropo llanero* como género musical se expone en el tercer capítulo, intentando que los aspectos técnicos no excluyan del análisis a la tradición y al contexto a la que se sujeta esta *música popular*. Se propone una discusión sobre el *joropo llanero* como *música popular*, que al mismo tiempo es *música colonial descolonizada* —y *descolonizadora*—, y a partir de entonces determinar algunas jerarquías de poder, así como las fronteras, mediaciones e interferencias en el *joropo llanero* como *música popular*, *música comercial* y *música nacional*.

En el cuarto capítulo se presentan las historias joroperas de los maestros y las maestras con quienes compartimos una serie de conversas en las que se recogen vivencias de resistencia y compromiso. Son relatos que dibujan la personalidad del/de la sujeto/a llanero/a como sujeto/a creador/a que trabaja, lucha, canta y baila con la misma alegría de vivir plenamente en el llano; relatos impregnados de la conciencia que urge re-existir en libertad.

Re-existir más allá de *el llano* es el tema que ocupa al cuarto capítulo de este texto, que propone una crítica al fenómeno del *joropo llanero* en el contexto ya más concreto de los siglos xx y xxi, la noción de *campo como ruralidad* y *campo como urbanidad* a partir de la imposición de *la cultura del petróleo*, los discursos *para la vida alienada* y *para la vida en libertad*, así como el *auto-reconocimiento-realización* y *sentido de lo común* del/de la sujeto/a llanero/a.

Tales nociones, fenómenos y mecanismos cobran sentido comprendiendo los procesos de *colonialismo* y *colonialidad* recogidos por Ramón Grosfoguel¹. Así, el colonialismo es la usurpación de la soberanía de un pueblo

1 Angélica Montes y Hugo Busso, “Entrevista a Ramón Grosfoguel”. En: *Polis. Revista Latinoamericana*.

por otro a través de la dominación político-militar de su territorio y su población mediante la presencia de una administración colonial. Colonialidad refiere al patrón de poder inaugurado con la expansión colonial europea a partir de 1492 y donde la idea de raza y la jerarquía etno-racial global atraviesa todas las relaciones sociales existentes: género, clase, división internacional del trabajo, epistemología, espiritualidad, etcétera; que sigue vigente aun cuando las administraciones coloniales fueron casi erradicadas del planeta.

Ahora bien, esta reflexión no pretende producir un conocimiento que permita racionalizar, explicar y dominar el mundo natural, como lo plantea la primera modernidad europea –que en su proceso de legitimación genera el largo debate sobre lo que era y no era ciencia–. Tampoco estimo estudiar al ser humano como “objeto” de la sociedad, propuesto por las ciencias sociales funcionales también modernas, ni para entrar en el mundo de una comunidad ajena y reconocer a un sujeto “otro” con su historia y sus estéticas subalternas, lo que efectivamente se presenta como un desarrollo científico y más tarde como una crítica a la modernidad.

Este trabajo tiene que ver con el estudio, o dicho mejor, con el conocimiento de un sujeto, efectivamente. Entonces se trata de estudiar la música como episteme, no solamente para comprenderla, aprehenderla, disfrutarla y recrearla, sino para conocer a la mujer y al hombre que la hacen. Pero además, insisto, es acercarme a esta música para reconocerme en esa mujer y ese hombre que la hacen, porque es la música de mis abuelas y abuelos, es mi música.

Es entonces un auto-conocerme, auto-estudiarme a través de mi música. Esta auto-conciencia no me permite

asumir la posición observacional de analizar a un “otro” porque, en todo caso, yo soy también ese otro y, como me reconozco en el lugar donde se está produciendo lo estudiado, debo entonces superar el plano del análisis y la conciencia que fija la investigación en la relación sujeto-objeto, para avanzar hasta el plano de la reflexión y la autoconciencia que me permita establecer relaciones sujeto-sujeto y, ahora sí, comprenderme como parte del estudio, reflexión o problema abordado.²

Finalizo estas líneas introductorias informando que este interés por el joropo llanero viene de un proceso de reflexión, experimentación y discusión que ha acompañado mi actividad profesional y personal a través de distintos equipos de trabajo, grupos de estudio y de parranda, por varios años. Proceso que entre 2016 y 2018 encontró espacios más formales de producción al sintonizarse con las jornadas de investigación de Unearte y el compartir permanente con invitados y participantes de la Cátedra Libre para las Culturas Populares de Unearte –en particular con uno de sus equipos asociados, el Grupo de Investigación para Nuestra Descolonización Epistemológica “Ludovico Silva” (Ginde-Ludoviquiano).

En este mismo sentido, el proceso de Acreditación por Experiencia de Unearte me permitió iniciar un diálogo con el profesor Nelson Hurtado a los fines de discutir la perspectiva en la que ubicar estas reflexiones –más allá del fenómeno musical–, definir el lugar de enunciación desde el cual exponer el discurso –más allá del salón, la iglesia y la academia eurocéntrica–, y proponer una serie de preguntas para interpelar los discursos históricos –más allá de la historia oficial–. El trabajo con el profesor Hurtado

2 Juan José Bautista Segales, *Hacia la descolonización de la ciencia social latinoamericana*, Misión, Bolivia, 2012.

me permitió siempre estar consciente de que si bien la Unearte reconoce los distintos procesos de formación – formales y no formales– en sus programas de acreditación, se hacía éticamente ineludible publicar un material que permitiera seguir dialogando con y desde la universidad y, al mismo tiempo, con las comunidades e individualidades participantes en esta reflexión y con las comunidades e individualidades interesadas en los procesos de liberación cultural que hemos decididamente emprendido los pueblos de Nuestramérica.

EL AUTOR

Capítulo 1

BROTA DEL LLANO SUJETO A SU PROPIA IDENTIDAD. SUJETO/A LLANERO/A COMO SUJETO/A CREADOR/A

*Mi verso viene del llano
y vuelve al llano mi verso;
de allá viene, hacia allá va,
por el rumbo del recuerdo.
Como me lo dio mi tierra
asimismo lo devuelvo:
rudo, orgulloso, sencillo,
sin adornos forasteros.*

JULIO CÉSAR SÁNCHEZ OLIVO³

Para iniciar esta reflexión y abordar la diversa temática que me he propuesto, comienzo preguntándome por el hombre y la mujer del llano venezolano como *sujeto/a creador/a* de una experiencia estética concreta a la que asigna usos y funciones, experiencia estética que lógicamente está determinada, tanto por el modo y el momento en el que se constituye como *sujeto/a llanero/a*, como por el contexto, las relaciones político-económicas y las mediaciones mítico-éticas que le permiten multiplicar la vida.

³ Julio César Sánchez Olivo, "Mi verso", del libro *Por el rumbo del recuerdo*, Impresora Ayacucho y Crónicas de Apure, San Fernando de Apure, 1988.

Esta posición plantea la necesidad de intentar, en primer lugar, un acercamiento al modo y al momento en el que el hombre y la mujer llanera se constituyen como tales, como *sujeto/a llanero/a*. Pues bien cierto es que esta mujer y este hombre no brotan del llano como agua de manantial, son más bien producto de una fragua, como el brote que reverdece en las sabanas después del candelero de marzo.

Los llanos como región geohistórica fue identificada por los colonizadores ya en el siglo XVI. Aunque fue un reconocimiento empírico, como lo apunta el maestro Mario Sanoja⁴, pone en evidencia la conciencia del invasor sobre la diversidad étnica y la multiculturalidad de las poblaciones indígenas que habitaban estos territorios entonces y cuyos ancestros habían entrado a Suramérica 28.000 años a. C.⁵. Este dato es importante, desde el punto de vista ético-mítico, puesto que son nuestras abuelas indias y nuestros abuelos indios quienes primero poblaron (no colonizaron) estos territorios, quienes nombraron a los ríos, las plantas y los animales, los primeros en dar sentido humano a esta parte del planeta.

Zona de contrastes, el llano es una región expuesta a largas temporadas de lluvia y sequía. Poblado originalmente por grupos humanos dedicados a la agricultura, pesca y caza, así como al tejido, alfarería y talla de piedras. Culturas donde la palabra tiene un sentido central en la creación estética y la palabra cantada un lugar sagrado en su sistema ético-mítico.

Estos pueblos de sabana recibieron más tarde que los costeros el impacto exterminador del invasor castellano. El

4 Mario Sanoja, *Historia sociocultural de la economía venezolana*, Banco Central de Venezuela, Caracas, 2011, p. 145.

5 Ídem, p. 41.

retraso no atenuó la tragedia, solo sobrevivieron aquellos más dispuestos a la movilidad, aquellos que lograron adaptarse a los nuevos animales –ganado vacuno y caballo– incorporados al paisaje por el colonizador, aquellos que entendieron que los llanos se habían convertido en refugio de cimarrones humanos y animales.

Los llanos fueron siempre una zona de refugio (...) Después de la llegada de los castellanos, a medida que avanzaban los misioneros, empeñados en cristianizar a los aborígenes, o los ganaderos, empeñados en comercializar la ganadería cimarrona, la región se convirtió de nuevo en una zona de refugio (refugio que se situaba constantemente más hacia el sur) de los aborígenes que se negaban a ser asimilados, porque no veían ventaja alguna en la aculturación, y de todos aquellos que por muy diversas razones huían del norte agricultor: esclavos de las plantaciones que no querían serlo, indígenas y mestizos que no querían ser obligados a trabajar por salarios de hambre, y gentes de todos los colores marginadas por una concreta legislación, como todas, represiva.⁶

Indios, pardos, mestizos, negros y blancos, marginados y subalternizados, vendrían a conformar la población que habitaba el llano hacia 1739, cuando ya estaban establecidas las misiones jesuitas⁷. Esta multiculturalidad, luchando por reproducir la vida en un contexto natural difícil, en medio de un complejo conflicto que implicaba la disputa por el territorio y por defender el propio sentido de la vida, que permitiera la

6 Miquel Izard, "Ni cuatreros ni montoneros, llaneros". En: Armando González. (Comp.), *Ni cuatreros ni montoneros, llaneros. Cuatro ensayos de historia de los llanos venezolanos*, Archivo General de la Nación-Centro Nacional de Historia, Caracas, 2011, p. 8.

7 Isabel Aretz, *Música de los aborígenes de Venezuela*, Fundef-Conac, Caracas, 1991, p. 302.

preservación de las propias tradiciones de cada una de estas culturas subalternizadas, generó una serie de jerarquizaciones que permitió un orden interno alternativo al colonial.

Tal vez el elemento mediador de esta multiculturalidad y diversidad de intereses, la fuerza o el impulso que les movilizó en contra de la dominación colonial y la aspiración a una vida al margen de tal orden, se encuentre en la identidad compartida como sujetos/as marginados/as que, a pesar de los distintos procesos de desarraigo y negación a los que fueron sometidos y sometidas, lograron vislumbrar el interés común de vivir en libertad.

A pesar del esfuerzo sostenido de violencia y catequesis para imponer el orden jerárquico occidental como el hegemónico, la identidad del/de la *sujeto/a llanero/a* fue construyéndose preservando saberes, haceres y sensibilidades fuera de la lógica impuesta por el orden colonial. La fragua exterminadora y evangelizadora no pudo aniquilar por completo el *costado indio*⁸ ni el costado negro ni la conciencia de ser humanos y humanas ni la aspiración de vivir de una forma diferente ni la producción cultural de este/a *sujeto/a creador/a*.

1.1 Aculturación, transculturación y transducción

La antropología ha propuesto una serie de mecanismos para explicar las mediaciones generadas por las *diferencias culturales*. Y estas van desde la sustitución de una cultura por otra, hasta la producción de nuevas culturas a partir de mecanismos que voy a explicar brevemente a continuación. La multiculturalidad que da base a la constitución del/de la *sujeto/a llanero/a* está compuesta por el/la sujeto/a blanco/a occidental, que traía en su subjetividad 800 años de convivencia con el mundo árabe y judío —donde las formas de relación

8 Gustavo Pereira, *Costado indio*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2001.

nunca fueron de imposición cultural—. El/La sujeto/a negro/a africano/a, esclavizado/a a partir de su secuestro en su propia tierra, la que habitaba de forma libre y de acuerdo con su espiritualidad y dinámica propias construidas durante siglos. El/La sujeto/a indio/a-originario/a con casi treinta mil años en estos territorios por los que transitaba con gran movilidad, constituido por caribes, pumé, sálivas, chiricoas y guahibos⁹, entre otras culturas, conocedor profundo de su contexto. Y el/la sujeto/a mestizo/a pardo/a, heredero/a de los tres anteriores.

Ciertamente el orden colonial aspiraba a la *aculturación* sobre todo de indios y negros –pero también sobre los blancos a los que debía borrarles la herencia musulmana y hebrea– como mecanismo de dominación y de aniquilamiento cultural. Un proceso en el que el idioma, los mitos, las músicas, las danzas y en general los saberes y los haceres quedaban abolidos por considerarlos subalternos, salvajes, irracionales... En este sentido, *aculturación* refiere a un tipo específico de cambio cultural producido por la conjunción de dos o más culturas originales, autónomas y separadas. Implica que una cultura dominada recibe pasivamente ciertos elementos de otra, es decir, es un proceso de pérdida de la propia cultura. *Aculturación* es un término inscrito en la escuela culturalista, tomado con mucho interés por la etnología en el momento en que Occidente hace una mirada retrospectiva sobre las culturas sometidas durante el proceso de colonización.¹⁰

9 Mario Sanoja, *ob. cit.*, 2011.

10 Rosa Sulbarán, *¿Aculturación o transculturación?*, Ensayo producido en el marco del seminario Cultura, herencia e identidad cultural del Doctorado en Antropología de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 2007.

Fernando Ortiz, por su parte, propone el término *transculturación* en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.

Transculturación, siendo que dicho concepto expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial deculturación, y además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación.¹¹

En la introducción al libro recién citado, Bronislaw Malinowski apunta que la *transculturación*

es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.¹²

Para Irene López, *transculturación* es una especie de diálogo menos unilateral que *aculturación*. Señala también como

11 Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. 96.

12 Ídem, p. 5.

un valor importante que en la propuesta de Ortiz se recoge la posibilidad del contrapunto como dinámica bidireccional donde existen las prácticas de resistencia, para preservar valores, haceres, instrumentos, etc., de la propia cultura.¹³

Este proceso de *transculturación* así presentado como dialéctico, crítico, selectivo, tal vez haya hecho posible la constitución de este sujeto *diferente* que decidió vivir en dos mundos, el suyo propio y el del orden colonial. Este/a sujeto/a *llanero/a* de *pensamiento fronterizo*¹⁴, podríamos decir, se hizo entonces de unos saberes particulares *llaneros* a partir de los cuales produjo prácticas que ahora lo identificaban y tenían, tales prácticas, expresión concreta en lo político, económico, estético, etc.

Sin embargo, tanto el mecanismo de aculturación como el de transculturación, explicados a partir de la *diferencia cultural* o de la *diversidad de culturas*, deja fuera de discusión un elemento muy importante en esta reflexión. Comprender los mecanismos apenas mencionados a partir de la *diferencia colonial*¹⁵ nos brinda la oportunidad de observar el diferencial de poder existente entre las culturas que participaron en tales procesos¹⁶. El poder de la cultura occidental, expresado

13 Irene López, "Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en América Latina". En: Zulma Palermo. (Comp.), "Arte y estética en la encrucijada descolonial", *Cuaderno N.º 6*, Ed. Del Signo, Buenos Aires, 2009.

14 Ramón Grosfoguel, "La descolonización de la economía política y los estudios post-coloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global". En: *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, N.º 4 enero-junio, 2006.

15 Walter Mignolo, "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En: Edgardo Lander. (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, Faces-UCV, Caracas, 2002.

16 José Romero-Losacco, *Aculturación, transculturación y diferencia colonial: la transducción como posibilidad semiótico-epistémica de resistencia*, ponencia presentada por el autor en la Universidad Normal de Najing en el marco del Simposio Internacional de Semiótica de la Cultura, China, 2008.

concretamente en la violencia que exterminaba a quien hiciera resistencia, marca la *diferencia colonial* con la que finalmente se naturalizan los procesos de contacto cultural acuñando nociones como mestizaje o hibridación.

El/La sujeto/a llanero/a sintió en la piel y en las vísceras esta *diferencia colonial*, lo que le impulsó a producir procesos de resignificación mediante los cuales transformar los sentidos que se centrifugaban alrededor de la cultura dominante, convirtiéndolos en sentidos *otros*. Este mecanismo Romero lo explica como *transducción*: “La *transducción* resulta de un ejercicio semiótico-epistémico que intenta buscar alternativas y mecanismos de resistencia contra un patrón de poder que opera contra lo aleatorio y contra lo que se desvía”¹⁷. Para Romero, la *transducción* ya no sería la aniquilación planteada por la *aculturación* ni la traducción mediada por el contrapunteo bidireccional de la *transculturación*. Sería, en todo caso, el mecanismo por el cual el sujeto oprimido por la *diferencia colonial*, sin deslastrarse de su propia producción cultural, logra resignificar los sentidos realmente existentes en la cultura dominante, para la producción y convivencia de sentidos-otros.

1.2 El ser humano como sujeto

Decidí incorporar la reflexión sobre la condición de sujeto del ser humano a partir de Juan José Bautista, gracias a las jornadas de trabajo compartidas en el segundo encuentro de la Escuela de Pensamiento Decolonial realizado en Unearte durante 2017. Allí Bautista adelantó algunas ideas producidas en diálogo con Hinkelammert, facilitándonos además un documento inédito titulado *Hacia la reconstitución de “El ser humano como sujeto”*. Esta ruta de reconstitución de la

¹⁷ Ídem, p. 12.

humanidad me permitió vislumbrar el proceso por el cual el/la *sujeto/a llanero/a* se constituiría como tal como resultado de la búsqueda emprendida por él y ella de su propia humanidad perdida en el proceso de opresión y exclusión generado por la *diferencia colonial*.

¿Por qué decimos que el ser humano es sujeto?, o, si no, ¿cuándo es que el ser humano es o aparece como sujeto? Si recordamos y pensamos bien, el ser humano es Sujeto, porque está literalmente Sujeto-a, es decir, sujeto a algo, o a alguien. Esto es, el ser humano es sujeto cuando está literalmente sujeto-a un tipo de relación, o religación, vinculación o conexión. Es decir, parece que existe un tipo de sujeción que hace que el ser humano sea Sujeto. Se trata de hacer esta reconstitución para recuperar la humanidad que estamos perdiendo.¹⁸

Bautista plantea que el tipo de sujeción determina al tipo de sujeto y en este sentido explica que el sujeto comunitario premoderno se constituyó a partir de sujeciones de liberación, en cuanto estaba sujeto a la comunidad, la naturaleza y la divinidad, por tanto es un ser humano sujeto a la vida. La modernidad occidental nos “liberó” de la comunidad al convencernos de que solos viviríamos mejor y que por esta vía llegaríamos a ser ciudadanos del mundo. Nos liberó de la naturaleza con el argumento científico de que ella estaba allí para ser explotada en función del desarrollismo civilizado. Al declarar la muerte de su dios, la modernidad occidental nos liberó también de lo sagrado de nuestra vida.

18 Juan José Bautista, Hacia la reconstitución de “El ser humano como sujeto” (artículo no publicado), Material facilitado por el profesor Bautista a las y los participantes de la segunda Escuela de Pensamiento Descolonial, Caracas, 2017, p. 3.

Esta libertad moderna muy rápidamente se convirtió en orfandad, abandono, en la pérdida de sujeción a lo que históricamente nos hacía seres humanos. Pero la modernidad occidental llenó el vacío, y en lugar de la comunidad solidaria, la naturaleza empática y el sentido sagrado de la vida nos sujetó al dinero, al mercado y al capital¹⁹. El estudio lo propone Bautista para comprender lo que el capitalismo ha generado sobre nuestras corporalidades y espiritualidades de hoy. Pero encuentro una relación muy cercana con los procesos de jerarquización impuestos por la *diferencia colonial* en cuya dinámica ya sabemos que se llegó a negar la condición de seres humanos de nuestras abuelas y nuestros abuelos indígenas y se subalternizó hasta la esclavitud a los africanos y las africanas secuestrados/as en sus tierras.

Diría entonces que este/a *sujeto/a llanero/a* —remarcando la idea de que no era uno homogéneo y *unicultural*, sino que era varios, y por tanto multicultural, es decir, indio, blanco y negro primero, y luego también zambo, pardo, mulato, mestizo, cuarterón, quinterón, etc, todas las jerarquías impuestas por la mencionada *diferencia colonial*— desde su lugar de enunciación de marginado/a por la cultura dominante, indistintamente de su tradición cultural, se encuentra en el llano reconociéndose con otros y otras igualmente marginados/as, entendiendo la necesidad de emprender la ruta hacia su reconstitución como ser humano sujeto y sujeta a la vida.

La propia dinámica de multiplicar la vida en un contexto como el llano determinó las actividades humanas cotidianas de agricultura, caza, cría y doma de animales, la arquitectura y gastronomía, la organización familiar, la ética, la moral, los mitos y por supuesto las músicas y los bailes.

19 Ídem.

... la cultura de los llaneros (...) consistía precisamente, adaptándose de modo perfecto a un medio concreto, pobre y hostil, en no practicar una impensable agricultura, sino en abastecerse por otros medios, lo que les llevaba a la transhumancia, que significaba una muy escasa complejidad social y política, una mínima o nula parafernalia religiosa, unas formas de organización familiar bien diferentes de las europeas, el recurso a frágiles viviendas portátiles y una compleja memoria colectiva de transmisión oral.²⁰

Este/a *sujeto/a llanero/a* –insisto, multicultural– al/a la que me refiero no era *propietario/a*. Muy por el contrario, no acumulaba riqueza ni tenía sentido de propiedad privada. Su dinámica de vida de cazador/a fue estigmatizada por los dueños de hato definiéndole como *cuatrero/a* en el marco de ese nuevo *modo de trabajo ganadero* favorecido por el régimen de encomiendas, como lo señala Sanoja:

El estilo de vida de los llaneros (...) se caracterizó por la adopción del caballo como su alter ego y la lanza, instrumento de trabajo y combate heredado de sus ancestros indígenas, como instrumento de identidad cultural. Los dueños de los hatos le confiaban el pastoreo de rebaños de ganado, para lo cual el llanero y sus familias vivían en rústicas viviendas de palma, sin más mobiliario que un cuero crudo que les servía de cama (...) llevaban una forma de vida seminómada ruda, espartana, con un consumo mínimo de bienes materiales e incluso de alimentos.²¹

Para el año 1678 el orden colonial funda la ciudad de San Carlos de Austria con el objetivo de ser el centro articulador

20 Miquel Izard, *ob. cit.*, pp. 3-4.

21 Mario Sanoja, *ob. cit.*, 2011, p. 229.

de las misiones capuchinas que introdujeron el ganado en la región llanera. Cuarenta años más tarde, el rey de España dio la orden de transferir el control de la ciudad, y de toda la región, al poder civil y secular, lo que significó, a juicio del maestro Mario Sanoja, que el negocio ganadero pasara a ser controlado por empresarios privados exclusivamente.

La adopción del *modo de trabajo ganadero*, como parte importante de la dinámica cotidiana, incorporó al/a la *sujeto/a llanero/a* al sistema de monoproducción agropecuaria con el que se comenzaría a constituir la clase terrateniente de nuestro país en una clase rica, poderosa y explotadora y por otra parte, ese/a *sujeto/a llanero/a* –dado/a a la vida en libertad– que intentaba reconstituir su propia humanidad sujeta a la vida, comienza a constituirse en fuerza de trabajo pobre y explotada.

Con la normalización del latifundismo, la tierra en mano de los empresarios y la fuerza de trabajo establecida en caseríos, recibiendo un salario generalmente en especies, las relaciones de producción eran prácticamente esclavizantes.

El/La *sujeto/a llanero/a*, en el contexto señalado, apela a su condición de ser humano sujeto a esa férrea voluntad de vivir en libertad y crea comunidad, con la que produce una serie de sentidos que le permiten pertenecer, arraigarse y ser empático/a con sus semejantes. Se comprende parte de la naturaleza, con ella logra multiplicar la vida material y espiritual. La vida se ubica en el lugar de lo sagrado y la celebra con mitos y ritos para los momentos de nacer, morir, comer, enfermarse, sanarse, amar, aprender, enseñar. Este ser humano y humana fundamentalmente es sujeto/a porque literalmente está sujeto/a a la vida –Bautista– y no al mercado, al dinero y al capital.

El/La *sujeto/a llanero/a* es un/a *sujeto/a creador/a* toda vez que logra reconstituirse como sujeto/a y producir sus propias soluciones para lo político, económico, erótico, ético, estético, etc. Lo hace apelando a sus memorias, identidades,

sensibilidades y saberes, reconociéndose subalternizado/a – marginado, indio, negro, veguero, montonero, cuatrero– de ese orden colonial, cuyas imposiciones *transduce* para resignificarlas y de esta manera *re-existir* desde la exterioridad.

1.3 *Re-existir desde la exterioridad*

La transducción requiere de la conciencia que permite al oprimido establecer la prioridad de preservar la vida, de resistir a la opresión para volver a existir fuera del lugar de la opresión.

El Otro como otro es alguien que se manifiesta en mi mundo como un ente, como un rostro, pero que al mismo tiempo se avanza como lo que está más allá de mi mundo en su mundo, en su secreto, en el misterio. El Otro no puede ser comprendido desde mi horizonte, porque vive desde su horizonte, desde su libertad, como exterioridad de la ontología y el sentido.²²

Reconocerse como exterioridad de la centralidad colonial y proyectar un horizonte de libertad como *sujeto/a creador/a*, con sentidos que permiten avanzar más allá de la realidad presente, es el acto mediante el cual el/la *sujeto/a llanero/a* logra *re-existir* desde la exterioridad a la que ha sido conminado/a por la cultura hegemónica del orden colonial.

A los fines de esta reflexión, la noción *re-existir* se entiende

... como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días

22 Enrique Dussel, *El dualismo en la antropología de la cristiandad*, Guadalupe, Argentina, 1974, p. 283.

ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas –en este caso indígenas y afrodescendientes– las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose.²³

Estos dispositivos permiten devolver la dignidad y reconstituir la humanidad del/de la sujeto/a llanero/a considerado/a por el orden colonial como inferior. Pero, a través de estos, él y ella logran precisar su lugar de enunciación fuera de este orden –interpelándolo tácitamente– para reafirmar su condición de ser humano y humana sujeto y sujeta a su propia identidad.

Este/a *sujeto/a llanero/a* reafirmó su lugar de enunciación no solo reproduciendo la vida a su modo, creando un sistema mítico-ético y habitando su mundo sujeto a una experiencia estética muy poderosa, sino defendiendo también su lugar concreto, su contexto, su territorio, entregando su vida por un horizonte de libertad más allá de la realidad presente. Por eso luchó primero junto a Boves, más tarde junto a Páez y luego siguió camino –más al sur– junto a Bolívar.

La imagen del/de la *sujeto/a llanero/a* como metáfora de insurgencia heroica, se forjó siempre en un candelero. Tal identidad parece contradictoria con el proceso de marginación y negación histórica perpetrado en su contra por el orden colonial impuesto, primero por el imperialismo español y, más tarde, por el estadounidense. La producción cultural

23 Adolfo Albán, “Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia”. En: Zulma Palermo. (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Cuaderno N.º 6, Ed. Del Signo, Argentina, 2009, p. 94.

—material y espiritual— de este/a sujeto/a creador/a ha tenido que sufrir —y aún sufre— los más perversos mecanismos de negación y de interferencia; pareciera existir una deuda colonial —y por tanto histórica— por borrar de nuestras memorias tal metáfora de insurgencia heroica, producida por la vibración profunda del pueblo llanero.

1.4 Cultura popular

Ya estoy cerrando este primer punto con el que intento definir, determinar, el modo y el momento en el que el hombre y la mujer llaneros se constituyen como tales. No aspirando a resolver un problema de la antropología, sino para reconocer tal proceso de constitución de un *ser humano* como la transducción de múltiples culturas producidas por dispositivos que permiten reinventar la cotidianidad de la vida más allá de las coerciones impuestas por la cultura hegemónica. Entendiendo que en esta cotidianidad se encuentran la poesía, el baile y, por supuesto, la música, tema central de este trabajo.

Pero antes de avanzar en el desarrollo de este primer capítulo, necesito establecer dos nociones fundamentales para esta reflexión, pues aclarar en este punto las nociones *pueblo y cultura*, me permitirá hacer comprender de forma más completa la de *cultura popular* que aplico en este trabajo.

A estos fines, *pueblo* es una categoría que incluye a todas y todos los insatisfechos en sus necesidades, ocasionadas por opresión o exclusión. El *pueblo* asume una posición opuesta a la de las élites.

El “pueblo” se transforma así en *actor colectivo político*, no en un “sujeto histórico” sustancial fetichizado. El pueblo aparece en coyunturas políticas críticas, cuando cobra conciencia explícita del *hegemón analógico* de todas las reivindicaciones,

desde donde se definen la estrategia y las tácticas, transformándose en un *actor, en un constructor de la historia desde un nuevo fundamento*.²⁴

Este pueblo, que es consciente del orden vigente, lucha por fracturarlo y así nace como *bloque social* de las y los oprimidos y excluidos, que desde la *exterioridad* –y en oportunidades desde la centralidad también– lucha por un proyecto de liberación u horizonte de libertad.

Veo entonces al/a la *sujeto/a llanero/a* como parte de ese *pueblo* incluso antes de su constitución como tal, es decir, ya el indio, el negro y el blanco que se internaron en los llanos a partir de su voluntad de libertad, eran ya oprimidos y excluidos actuando desde una posición opuesta a la de las élites del orden colonial, y por tanto: *pueblo*.

De esta manera entiendo como Dussel lo *popular* como lo propio del *pueblo*, lo que produce y de eso que produce sobre todo lo que “permanece como cultura, como costumbres, como economía y como ecología debajo de todos los procesos”²⁵. Así lo *popular*, entendido en la tradición latinoamericana de educación popular, tecnología popular, fiesta popular, dulcería popular, teatro popular, música popular, cultura popular. En un sentido opuesto, por contrario, a populista, que “se viste” de oprimido pero repite, legitima y naturaliza la lógica de las élites.

Sin tomar distancia de este *pueblo*, la noción *cultura* refiere al

sistema de respuestas que las mujeres y los hombres producimos para superar los diversos problemas a los que nos

24 Enrique Dussel, *20 tesis de política*, Siglo XXI-Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, México, 2006.

25 Ídem, p. 92.

enfrentamos. La cultura es la subjetividad que potencia la vida de los seres vivos. En el caso del ser humano, la cultura define la ontología del sujeto, quien se construye y constituye desde procesos colectivos (aunque estos tengan expresión individual) y en comunión con la naturaleza desde antes del nacimiento, procesos que son aprehendidos, asimilados y potenciados por nuestro organismo. Es una *potencia popular* que parte de la memoria y permite las transformaciones históricas que como colectivo genera el pueblo. La cultura determina *la espiritualidad y corporalidad que somos*.²⁶

Cultura refiere en esta reflexión al modo en que producimos las ideas y acciones determinadas por nuestras necesidades concretas –materiales y espirituales–, cuya satisfacción nos permite potenciar nuestra voluntad de vivir en libertad y, concretamente, reproducir la vida en nuestras cotidianidades. Esta *cultura* tiene distintas expresiones y manifestaciones. Me interesa, por ahora, profundizar sobre la cultura producida por el/la *sujeto/a llanero/a*, que ya incorporado a la categoría *pueblo*, me permite hablar de *cultura popular*.

Para Enrique Dussel la *cultura popular* es producida desde el/la oprimido/a y excluido/a, es decir, desde la exterioridad o periferia de la cultura central con “conciencia subjetiva de su función histórico-revolucionaria”²⁷. Es por esto que

26 Nelson Hurtado; Fabiola González; Gastón Fortis y Fidel Barbarito, “Hacia una teoría descolonial de la creación estética venezolana. Reflexiones sobre cultura, sujeto creador y creación estética” (artículo inédito, material presentado en el marco de las actividades del Programa de Apoyo a la Producción y Creación de Saberes “Maestra Sonia Sanoja”), Universidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas, 2018.

27 Enrique Dussel, *Filosofía de la cultura y la liberación*, Universidad Autónoma de la ciudad de México, México, 2006, p. 32.

la cultura popular vendría a ser entonces, para las revoluciones populares, el recinto de lo más sagrado y al mismo tiempo el lugar de lo más cotidiano, de lo que se encuentra vivo de nosotras y nosotros y multiplica la vida. Al ser una producción colectiva y dinámica, la cultura popular se construye en el ahora, se ajusta a las nuevas condiciones, relaciones y sujetos, no solo desde la materialidad sino desde la espiritualidad que los constituyente.²⁸

En la *cultura popular* encontramos mecanismos y dispositivos como resistencia, *re-existencia* y transducción que han permanecido como costumbre, garantizando la vida del *pueblo*. Por tal motivo, ha sido interferida, ocultada y enmascarada por la cultura dominante durante los procesos de colonialismo y colonialidad.

La cultura popular, nacida desde la exterioridad del sistema, es real, es nuestra (...) se expresa en diversos niveles, desde el arte popular, la música popular, la lengua, la tradición y los símbolos (...) Cultura popular es el fruto del compromiso y la historia del pueblo (...) lejos de ser una cultura menor, es el centro más incontaminado e irradiativo de resistencia del oprimido contra el opresor.²⁹

Al producir *cultura*, este/a *sujeto/a llanero/a* afirma su identidad y declara su auto-conciencia. En este caso la identidad es llanera, a la que los y las poetas llaneros y llaneras han llamado *llaneridad*. José Romero Bello lo trae hermosamente aquí, vinculando la identidad llanera al oficio del llano:

28 Nelson Hurtado et al., *ob. cit.*

29 Enrique Dussel, *ob. cit.*, 2006, pp. 216-217-219.

*Llanero no es cualquier cosa,
 por si alguien se lo figura.
 Llanero es el que se da
 a su llano con ternura.
 El mismo que cuando rompe
 la mañana con su holgura
 va rumbo a la corraleja
 hacia la vaca panzuda
 diciéndole: “Grano de oro,
 ponte, ponte” con mansura.
 Y con sus manos callosas
 extrae hacia la totuma
 la leche olorosa a campo,
 blanca y cubierta de espuma.³⁰*

Y así lo explica el maestro Rafael Molina:

Esa es otra cosa. Por lo menos ahorita dicen El Llanero. Yo vivo en el llano y soy llanero, antes no. El Llanero era el que se iba a una corraleja a trabajá con ganao, jineteá un toro, un caballo salvaje, ese es el propio llanero. Pero ahorita, bueno, usted es llanero porque nació en el llano. Un tipo de aquí, de Acarigua, Barinas, San Carlos, que está en la cordillera a pie 'e cerro se pue decí. “No, soy llanero”. “¿De ‘onde es usté?”. “De Acarigua”. “Ah, tú eres llanero”. Digo yo: “¿Llanero?” (entre risas). (...) El que monta un caballo o un toro y se va a la corraleja a herrá y a capá y a trabajá el llano, ese es el propio llanero. Para esa época, pues. No porque usté nazca en el llano es llanero. Hay un dicho muy viejo que es verdad: “Todo llanero no enlaza”. Y el pescador es el que vive a la orilla del

30 José Romero Bello, “Llanero no es cualquier cosa” (chipola). Disco *La Rubiera*. Se puede consultar en: https://www.youtube.com/watch?v=Uvw_cbH0Og4

río. Ese ve el oliaje y le dice: “Ese es el pescao tal”. No se pela porque nació y conoce. Porque vive a la orilla del río.³¹

También lo comenta el maestro Vidal Colmenares:

En el llano, pa'l llanero como tal, ese llanero de antes, ya no existe. Llanero no era porque había nacido en lo plano. El llanero es el hombre que sabe bregar con animales, con ganado sobre todo, ¿verdad? Es hombre de a caballo, es hombre de enlazá, es hombre de toriá, que sabe bregar una res, ese es el verdadero llanero para el llanero. Por eso Sanchez Olivo decía que llanero no es todo aquel que haya nacido en el llano.³²

Esa identidad tan apegada a la actividad productiva, al hacer y el saber para reproducir la vida, es precisamente la sujeción que libera. Sujeción que, como ya dije citando a Bautista, reconstituye nuestra humanidad. Esta identidad llanera, es decir, el modo de *ser llanero/a* abarca toda la realidad que habita el/la *sujeto/a llanero/a*, esa realidad en la que se da un lugar en el mundo que ha construido. En este sentido, la experiencia estética del/de la *sujeto/a llanero/a* se presenta, no como un modo divergente de la realidad, sino como una práctica de *re-presentación* (que la presenta nuevamente y traducida) de esa realidad.

La noción *experiencia estética* la entiendo enmarcada en la categoría de *lo estético*³³, como facultad del ser humano que le permite conocer, concebir, hacer y explicar el mundo que habita; distinta a la idea de *la estética* como rama de la filosofía

31 Ver entrevista en el capítulo 4.

32 Ver entrevista en el capítulo 4.

33 Adolfo Colombres, *Teoría transcultural de las artes visuales*, Icaic-CNAC, Cuba-Venezuela, 2014.

que estudia el conjunto de reglas, normas y prácticas inherente a *la belleza* y que habitualmente es aplicada a las *Bellas Artes*.

Ubicarme desde este lugar me permite aproximarme a esta noción de una forma menos eurocéntrica y, así, igualmente poder entender la *creación estética* del/de la *sujeto/a llanero/a* como una manifestación de *re-presentación* de la vida, es decir, como práctica de *re-creación* de ese mundo que construye y habita; que ya he dicho es un mundo de la exterioridad, al margen de la cultura central.

Es entonces el/la *sujeto/a llanero/a* brote del llano. Es un/a sujeto/a creador/a en cuanto ha producido una serie de sentidos logrando reconstituirse como ser humano y humana al transducir las acciones aculturizantes y transculturizantes de la diferencia colonial. Tal producción hoy la enmarcamos en la noción de *cultura popular*, siendo este/a *sujeto/a llanero/a* parte de ese *pueblo* que insurge en contra de las élites, puesto que es consciente de su papel histórico-revolucionario, condición que le permite *re-existir* en la exterioridad.

He querido en este primer momento presentar un panorama de la constitución del/de la *sujeto/a llanero/a* enfocándome en las determinantes políticas, económicas y ambientales con las que le tocó mediar en el período colonial. No ha sido el interés hacer una reconstrucción histórica, sino abordar estas realidades políticas, económicas y ambientales, entendiendo que son igualmente determinantes de la creación estética, con lo cual, estudiando la reconstitución de este sujeto, estamos de alguna manera también pre-viendo el proceso de producción de la poesía, la música y el baile llanero.

Capítulo 2

LA PARRANDA LLANERA. TIEMPO/LUGAR DE RE-CREACIÓN PARA LA VIDA

*... y a las cinco de la tarde
toditos al baile llegamos.
Valero tocaba el arpa,
Briceño al cuatro le daba
y Carucí a las maracas
y Pedro Emilio cantaba.
Y allí se prendió la fiesta,
y todo el mundo gozaba...*
PEDRO EMILIO SÁNCHEZ³⁴

La *parranda llanera* es la *fiesta* creada por el/la *sujeto/a llanero/a* como parte de su *experiencia estética*. En ella se encuentran potenciados todos los elementos de la cultura llanera y se expresan claramente los valores de esta identidad, los valores de la *llaneridad*. Es un tiempo/lugar especial que puede alterar la cotidianidad por varios días, donde todos y todas participan protagónicamente desde la organización

34 Pedro Emilio Sánchez, "Seis por derecho". Disco: Ignacio "Indio" Figueredo, *El arpa del llano*. Venezuela plural. Centro de la Diversidad Cultural. Se puede consultar en: <http://www.diversidadcultural.gob.ve/venezuela-plural/coleccion-discografica/ignacio-indio-figueredo-el-arpa-del-llano>.

hasta la celebración, asumiendo papeles que suelen ser intercambiables.

La *parranda llanera* es motivada por varias razones y es un lugar donde habitan costumbres que dan sentido a sus participantes. Es una fiesta de cantar, tocar y bailar, pero también de preparar y compartir alimentos y bebidas. La *parranda llanera* es el lugar inicial de *re-creación* de la *llanidad* y su espacio de *re-presentación*, la sabana.

El término *parranda* ha sido el más frecuentemente utilizado por los maestros y las maestras entrevistados. La noción *joropo llanero* no invita al *lugar* de representación. No se usa entre ellos y ellas frases como “vamos a un joropo” o “te espero esta noche en el joropo de los Hernández”. En el caso de estas comunidades del eje Guanare-Papelón-Acarigua, *joropo llanero* refiere a un tipo de música del que hablaremos más adelante. Para nombrar la *fiesta* como convocatoria al *encuentro*, utilizan sobre todo el término *parranda*. Las frases usadas son más bien del tipo: “¿Usted no va a ir a la parranda allá que fulano?”. “Ya la parranda está por empezar...”. “Vamos pa’ la parranda”. “Vamos a parrandíá”.

Igualmente pude notar el uso de *parrando*, *baile*, *parrandón* y *cantina* —este último, de acuerdo al maestro Colmenares, se usaba para expresar una *parranda* que duraba más de cuatro días y que en dicha actividad, además del baile y el canto, se realizaban dinámicas adicionales como *juega* de gallos, de barajas, etcétera—. Al preguntar por términos como *xorop* o *fandango*, solo uno de los entrevistados informó sobre el último de estos. Pero como un uso muy antiguo, de los abuelos. Veremos que el término *fandango* aparece también en un verso perteneciente a los *juegos* que servían como descansos durante los *velorios*, que luego daban paso al *rabo de velorio*.

2.1 Motivos y organización

Sin lugar a dudas el motivo general para organizar la *parranda llanera* es la celebración de la vida. Los maestros y las maestras con quienes conversamos apuntaron que las razones podían ser muy diversas: cumpleaños, matrimonios, bautizos, cierre exitoso de alguna faena llanera exigente, la visita de amigos o familiares, la Navidad, la Semana Santa, el día del santo al que se le debiera una promesa, la Cruz de Mayo o simplemente porque sí, porque habían ganas de celebrar.

La *parranda llanera*, al ser una fiesta popular, es una fiesta comunitaria donde la organización puede ser asumida por un grupo pequeño inicialmente, pero orgánicamente asimila aportes de cualquier miembro de la comunidad, incluso de personas que a pesar de no pertenecer a ella han sido invitadas y por tanto asimiladas como una más mientras dure ese encuentro. Como todo encuentro comunitario, funciona también como un lugar de intercambios y acuerdos, para tratar y resolver asuntos que en la cotidianidad no consiguen espacio. En este sentido es un tiempo/lugar organizado para el auto-reconocimiento en el otro y la otra.

Al preguntarle al maestro Pedro Frías cómo se organizaba una *parranda llanera*, comenta lo siguiente:

Sí, cómo no... grandes parrandos... festejábamos cualquier cosa o a veces que me provocaba simplemente poner una parranda y la ponía... Yo tengo un cuñado que es buen arpista... y me traía una novilla y eso era carne asá parejo... invitaba a mis amigos, mi gente... Mi hermano asaba la carne. Eso se llenaba de gente porque amanecíamos. Mi hijo que es

arpista, canta, es contrapunteador, ese arma la parranda y en diciembre sí hacíamos una parranda buena.³⁵

Y de esta otra manera lo narra la maestra Zenaida Hernández:

Nosotros nos íbamos para la finca y allá se inventaba... como allá tenían arpa, cuatro, maraca... habían los que tocaban... la misma gente de la finca... siempre había músicos y siempre en esas casas, siempre había los instrumentos (...) Siempre que íbamos mataban ternera o se hacían cachapas, si era el tiempo de las cachapas; a veces había cochino o animales de monte, que si lapa, todo eso comí yo... asado o sopa, picadillo llanero que es el plato de aquí... Y bueno, las mamás que llevaban niños, llevaban las hamacas, y entonces colgaban esas hamacas cuando a esos niños comenzaba a dale sueño, porque los palos... se llevaban los colgaderos y se colgaban las hamacas y acostaban a esos muchachos ahí... Y de ahí a bailar, pues. Y hasta amanecer, eso no era hasta las doce, hasta la una, no. Eso eran las diez de la mañana y estaba uno parejito.³⁶

2.2 Papeles desempeñados

Como en cualquier fiesta comunitaria o familiar, en la *parranda llanera* existen ciertos papeles que desempeñan ciertas personas de acuerdo con sus saberes y haceres, y atendiendo también a la tradición construida por la comunidad o la familia. Pero estos papeles o responsabilidades, si bien constituyen en algunos casos jerarquías más o menos establecidas dentro de la lógica de tales grupos, pueden ser intercambiados por pares a quienes se les reconoce con las mismas competencias.

35 Ver entrevista en el capítulo 4.

36 Ver entrevista en el capítulo 4.

En mi experiencia personal he podido constatar que no a cualquier *recién llegado* se le delega la preparación de la res o el asado de la carne. Tampoco es bien recibido sentarse por el lado de los músicos o pararse a cantar sin haber antes generado algún intercambio de palabras que permita percibirse como un gesto de empatía. A pesar de estas relaciones que podrían entenderse como una especie de celo comprensible, y que responden a la selección de la o del más apto para cada actividad, la dinámica de la *parranda llanera* permite el intercambio de los papeles desempeñados. De esta manera, es común ver al que asa la carne bailando, al bailador tocando cuatro y al cuatrista ayudando a picar la carne.

De acuerdo con los comentarios de los maestros y las maestras con quienes dialogamos en este trabajo, los papeles menos intercambiados eran los de los músicos. Asimismo, la relación de los músicos con la comunidad organizadora de la *parranda llanera* suele ser heterogénea, ya que podrían ser miembros de la comunidad –en cuyo caso no eran contratados generalmente– o podrían no ser miembros de la comunidad y entonces ser generalmente contratados.

La maestra Zenaida Hernández recuerda que “había unos (músicos) que eran polifacéticos, o sea, que sabían de todo un poco. Cuando no tocaban el arpa, tocaban el cuatro, tocaban la maraca, también bailaban”.

El maestro Cruz Antonio Tortoza observa algunas diferencias en la relación de los músicos con la *parranda llanera* ahora y en tiempos pasados:

“Muchos arpistas, muchos cuatristas. Pero no como ahorita. Tú sabes que ahorita todo es bien organizao. Si aquel es el arpista, ese es el arpista, si aquel es el cuatrista, ese es el cuatrista y si aquel es el maraquero, es el maraquero. Ellos van a terminar con ese conjunto porque ellos están contrataos ahí”.

“¿Entonces en aquella época el arpista podía terminar tocando maracas?”. “Sí. De repente agarraba el bajo o bailaba... o ponese a comé”.³⁷

Cuando le preguntamos al maestro Tortoza si los músicos eran contratados, nos respondió lo siguiente: “No, no. Invitaos no más, invitaos. Antes la gente tocaba no porque iban a ganá, la gente era por diversión. Por comé, tomá, bailá, gozá. Eso no, como ahorita, si no me pagan tanto, no voy. Antes no”.

Al preguntarle al maestro Vidal Colmenares si los músicos bailaban en los parrandos que él frecuentó de muchacho, dijo:

No era por falta de ganas de bailar de los músicos. Sino que no había tantos músicos. Siempre el arpista estaba castigado a tocar toda la noche y el cuatrista... a veces salía otro cuatrista por ahí. Maraquero sí siempre salía alguien. Los cantantes sí. Pero los dos arpistas, como se dice, el mayor y el segundo, estaban casi condenados.

Entonces, el intercambio de los papeles, en líneas generales, dependería de la presencia de un igual que pudiera asumir el desempeño del otro o la otra. Lo que implica un reconocimiento de ese desempeño por parte de la comunidad. De alguna manera, la fiesta *re-presenta* la dinámica de la faena: el que mejor canta va de *cabestrero*, y así... los conocedores de la ruta, enlazadores y coleadores, de *punteros*, y los buenos observadores, de *culateros*, porque ayudan a mantener el paso del arreo.

37 Ver entrevista en el capítulo 4.

2.3 El lugar de *re-presentación* de la *parranda llanera*

La sabana ha sido el lugar habitado por el/la *sujeto/a llanero/a* para la materialización de su proyecto de vida en libertad, si recordamos ese *sur* como el refugio de estas mujeres y hombres que huían de la opresión ejercida por el orden colonial. Así que inicialmente la *parranda llanera* se *re-presenta* en la sabana, en el campo³⁸, al aire libre, debajo de grandes árboles o al amparo de una *enramada*.

Luego con los caseríos y los pueblos fue modificándose el lugar de *re-presentación* y este a su vez fue modificando la propia dinámica de la fiesta, pasando del modo comunitario al modo social³⁹ y, con esto, produciendo las respectivas limitantes y rigideces sobre los papeles desempeñados, sus jerarquías y las intimididades que permitirían los procesos de *re-creación* de la vida en libertad del/de la *sujeto/a llanero/a*.

Para los maestros y las maestras entrevistados el recuerdo de las parrandas en el campo adquiere una mayor vitalidad, un sentido de *com-unidad* (como unidad común) que permite *com-partir* (como partir junto con, repartir en correspondencia y acuerdo con los otros que soy yo) la vida plena, pues la gente llegaba al parrando sin invitación y la inclusión era una práctica cotidiana. Así lo refiere el maestro Vidal Colmenares:

“¿Usted recuerda cuándo fue a la primera fiesta de joropo de pueblo?”. “La primera fiesta así que fui, fue en Guanarito;

38 Me refiero al campo rural. Más adelante tendremos que ver el campo como ruralidad y el campo como urbanidad.

39 “... la comunidad es una manera de ser para el ente en ella incorporado; la sociedad es una manera de estar...”. Poch y Caviedes citados por Luis Bigott en *Redes socioculturales. Investigación y participación comunitaria*, Ministerio del Poder Popular para la Educación, Centro Internacional Miranda, Caracas, 2011, p. 19.

tenía diecisiete años. Fiesta de pueblo que no me gustó mucho porque no le hallaba el mismo sabor”. “¿Qué diferencias había?”. “Eran muy reducidas y la gente tenía que entrar porque la convidaban... Iban los que estaban invitados a ir ahí. En cambio que en el campo no. Era diferente: ahí llegaba todo el que quería”.

El maestro Cruz Antonio Tortoza, sobre la parranda en el campo, recuerda:

Allá cabían bastantes, ¿tú sabes por qué?, porque ahí acostumbraban a hacer una *enramada*, nada más lo que estorbaban era los horcones... un horcón allá, otro allá y otro allá y hacían un banquito de la misma... de guafa pa que se sentaran las parejas. Y cuando empezaba la fiesta, empezaba uno a jalá pareja, chamo. Y a sudá trapiao.

El maestro Vidal Colmenares hace referencia también a la *enramada* como espacio preparado especialmente para la *parranda llanera*:

... donde se iba a hacer el baile se hacía una *enramada* de hojas de topocho, de lo que fuera. Entonces en el fondo, la lámpara que alumbraba, de kerosene, el mechurrio. A los lados iban los escaños que se clavaban unas horquetas, ahí se ponían unas varas y se sentaba la gente. Uno era el escaño donde se iban a sentar las mujeres y otro donde se iban a sentar los hombres.

Evidentemente, el lugar de *re-presentación* de la *parranda llanera* incide en la *re-creación* que el/la *sujeto/a llanero/a* hace de su vida y sobre todo incide en su capacidad/voluntad de *re-crear* su proyecto de vida en libertad. Con la transformación del modelo económico y la urbanización

del campo, el lugar de *re-presentación* de la *parranda llanera* fue progresivamente abandonando la sabana y su condición de encuentro comunitario para, progresivamente también, representarse en mabiles, restaurantes, festivales, emisoras de radio, teatros, cine, televisión y redes sociales asumiendo su nueva condición de *presentación artística* —que ya no se vincula necesariamente con el/la *sujeto/a llanero/a*, su modo de vida y mucho menos con aquel proyecto de vida en libertad.

2.4 Fiesta de cantar, tocar y bailar

Comenzaré diciendo que las maestras y maestros que nos han acompañado en esta reflexión recuerdan con mucha claridad una serie de costumbres en torno a la *parranda llanera* en las que se pueden percibir los valores afirmativos de la *llaneridad*. Cantar, tocar, bailar, comer, beber, vestirse, hablar en y para la fiesta tiene en la memoria de ellos y ellas una serie de sentidos con los que han construido la tradición y, por tanto, forman parte estructurante de la cultura llanera. El relato del maestro Pedro Pérez permite introducir el tema:

... en esos campos que estamos nombrando se hacían dos bancos 'e cañizo, de guafa. Allá poníamos, ¿cómo se dice la palabra?, todo lo que eran varones y acá había todas las hembras, *mayoras* y menores. Había un respeto, educación. Entonces yo aprendí (...) yo iba allá a sacar a esa niña... pero yo allá tenía que irla a soltá... ¿Sabe por qué aprendí? Y gracias le doy. Por el tío mío. Ajá, porque yo llego y solté allá a esa mujer... y la mujer se quedó pará... y yo vengo pa'cá a sentarme en el banco. Y entonces me dice (el tío): “Ven acá. ¿Qué le pasa a usted?”. “No, nada tío”, le digo yo porque yo no bebía ninguna clase de nada. “Ven acá”. Me agarró de un brazo: “Por qué sacó a esa señora. Esa señora lo está esperando a

usted. Vaya y me la agarra y como la sacó de donde estaba, la lleva y me la deja allá donde ella estaba”. Fue gracias a él que aprendí ese respeto.⁴⁰

El maestro Vidal Colmenares recuerda el gesto del pañuelo:

“El que se iba a parar era a sacar la pareja. Sacaba su pañuelo, yo estaba muy chiquito y los veía, bailaban con ella y al terminar el golpe iban y la llevaban a sentar donde mismo, de donde la habían sacado”. “¿Bailaban con un pañuelo en la mano?”. “Siempre para ponérselo en la mano a la pareja. Era como respeto, para evitar el contacto de la mano del hombre con la de la mujer”.

Esto lo recuerda el maestro Pedro Frías también:

Cómo sería la decencia de antes que uno, para bailar, para sacar a una pareja, uno sacaba un pañuelo –eso no lo cree nadie–, pa’garrarle la mano así... Eso lo acostumbraba casi todo el mundo. Uno le agarraba la mano era con un pañuelo (...) La invitaba y después también bailaba con el pañuelo en la mano. Yo eso lo vi bastante... Lo mismo que una pareja eso era imposible que despreciara a una persona. Eso era penado.

Sobre despreciar a un parejo o a una pareja, el maestro Rafael Molina comenta:

... en los bailes no se acostumbraba a despreciar pareja. O que la pareja buscara y que otra pareja lo despreciara... Eso era peligroso. Peligroso bastante. Ninguna pareja podía

40 Ver entrevista en el capítulo 4, p. 164.

despreciar a un parejo. Así fuera como fuera. Así no supiera sino brincar. Le decía una mujer que no quisiera bailar: “Mira, yo estoy cansá”. Pero esa mujer no bailaba más. Porque si el tipo la veía bailando ya formaba su camorra. Era peligroso.

En este sentido le preguntamos a las maestras cómo resolvían la situación de un parejo que las sacara y este no supiera bailar. La maestra Zenaida Hernández contestó lo siguiente:

Mire, pasé muchas veces... ya yo conocía aquí a los parejos. Cuando me buscaban decía “estoy cansá”, ya últimamente. Pero al principio sí, yo bailaba, pero es difícil porque... imaginése... bailar con una persona. Pero yo lo agarraba y lo llevaba. Yo hacía las veces... nooo... lo llevaba para acá... y le daba la vuelta... y ahí bailaba, ¿verdad? Pero sí es difícil bailar... pero yo lo bailaba.

La maestra Cristina González lo refiere así: “Yo bailaba con el que a mí me sacara. Como fuera yo bailaba, y hacía como ella (Zenaida Hernández). Claro que había unos parejos que uno le coge el golpe, ¿verdad? Y hay unos que no, pero uno los lleva...”⁴¹

Sobre la comida reservada exclusivamente para el llanero, el maestro Molina narra lo siguiente:

Se ponía a asar carne, había una ternera (...) que ni era vaca ni becerrita, una novilla—. Bueno, se metía el chuzo a la costilla y se dejaban dos palos de costilla por fuera del chuzo, del asador que llaman, y eso era sagrado. Usted llegaba y le

41 Ver entrevista en el capítulo 4, p. 160.

decían “venga, coma”, el llanero picaba y picaba y esa costilla quedaba ahí. Si usted la cortaba, usted sabía lo que tenía que hacer. Si usted se la comía, ¿qué tenía que hacer? Tenía que enfrentarse al toro más bravo, torialo, enlazalo en el corral y bueno... hacer lo que decían ellos. ¿Tú te comiste la costilla? Tú tienes que toriá el toro mañana. Es una costumbre y una ley. Una ley del llano. Y esa costilla se la comía el llanero.

El/La *sujeto/a llanero/a* se prepara para la parranda llanera de forma particular. Su participación en esta fiesta comunitaria implica también su propia *re-presentación* como sujeto/a en un tiempo/lugar especial en el cual *re-crea* su proyecto de vida en libertad. Al preguntarle a la maestra Carmen Burgos sobre el atuendo utilizado en aquellas primeras parrandas, nos hizo un extenso comentario del que extraigo a continuación las siguientes ideas:

Hay que conocer la historia de las telas. ¿Cuáles eran las telas que llegaron? Aquí llegó *kaki*, llegó *liquiliqui*, *dril* y *casimir*. Cuatro telas llegaron. No habían casi máquinas de coser y cosíamos a mano. La tela más fácil de coser, la más suave, era la que se llamaba liquiliqui. Por eso la gente hizo una imitación de la guerrera española para hacer la blusa —porque la de la mujer se llama cota—. Blusa que la usaban los patrones, los dueños. La gente de la peonada no usaba nada de eso. Primero porque era muy caro y segundo, el color no competía con la necesidad de abrigarse para salir a trabajar. Era símbolo, tú sabes, como de poder. Colores pasteles, claros. Ni negros ni rojos, ni verdes ni azules. Una gente con un liquiliqui rojo parece que es un botones de hotel, con un liquiliqui negro parece un samurái, más si carga botones dorados, amarillos (...) Otra cosa (para las damas) (...) Eran camisones de tela de *zaraza* (con flores), *cretona*, *género blanco*... Se hacían

camisones, como quien dice camisas grandes. Entonces, hacíamos la camisa grande, le poníamos un cinturón y un faralaíto aquí (hombros): *camisón*. Posteriormente comenzamos a usar faldas plisadas de tachón encontrado o tachón suelto, tachón grande.⁴²

¿Cómo iba la gente vestida para la parranda? le preguntamos al maestro Tortoza y nos contestó lo siguiente:

Siempre uno mantenía una mudita de ropa buena pa la parranda. Un parecito'e botas, un sombrerito así fuera'e cogollo. Si la fiesta se alargaba, bueno, me voy pa la casa a lavá la ropa pa vení mañana otra vez. No, en serio. A mí varias veces me tocó lavar la camisa. Sin mamadera de gallos, lavá la camisa, ponela a secá, voy a dormí un rato mientras se me seca la camisa y me vuelvo a ir.

La maestra Zenaida Hernández comenta sobre su indumentaria:

Bueno, antes uno usaba era vestido... camisones, así, vestidos... Pues era lo que uno usaba, porque ni pantalón... después sí... Mi mamá cosía y nos hacía vestidos (...) A mí me gustaba ponerme así, flores, me gustaban las clinejas, hacerme clinejas y ponerlas de lado. Siempre era así, llanerita. Uno se ponía flores.

Sobre este mismo aspecto, la maestra Cristina González lo expresa así:

Ay, no, no... Con una flor en mi cabeza, vestido de faralao, mi mamá cosía y yo también aprendí a coser. Ah, y yo los hacía

42 Ver entrevista en el capítulo 4, p. 188.

con barbas de saco de maíz, sentadita detrás de la casa, con hilito doble pa que no reventara y una cinturillita del mismo vestido pa que no se me cayera. Ya yo los cosía yo misma... y en alpargatas.

Al preguntarle al maestro Juan Hernández sobre la indumentaria de las parejas y los parejos, respondió rápidamente: “Las mujeres, floriadas... en esa época no iban con pantalón... llevaban vestido. Los hombres enrollaos y alpargataos, con una caja de chimó al lado... y más nada...”⁴³

Para la misma pregunta, el maestro Pedro Frías respondió así:

Bueno, con su camisón y una flor en la cabeza. Y uno, el hombre, sencillito, una camisa y un pantalón. Porque eso que llaman ahora liquiliqui, no... La gente de antes cuando mucho se ponían blusa, una cosa que llamaban blusa. Era una cosa parecía al liquiliqui pero que no era. Uno el hombre siempre andaba vestido sencillo. Lo que sí es verdad, que muy decentemente sí.

La parranda llanera es esencialmente un baile, es decir, la razón principal de la convocatoria es la de ir a bailar. Esta idea ubica entonces a la música como acompañante del baile —entendamos al canto como parte de esa músicaailable también—. Pero más allá de una subordinación jerárquica, que nos hablaría de una relación de dominación del baile sobre la música —y de los/as bailadores/as sobre los músicos—, la esencia no coreográfica, de baile libre de pareja enlazada, creada por el/la *sujeto/a llanero/a* constituyó relaciones

43 Ver entrevista en el capítulo 4, p. 171.

más bien horizontales, de diálogo, entre baile y música. Al respecto nos comenta la maestra Hernández:

Con el arpa uno escucha, o la bandola, y uno sabe cuándo le toca zapatear o escobillar, cuándo hay que dar la vuelta, cuándo hay que valsear. Eso se ha perdido mucho. Cuando comienza uno el baile, si es un pasaje, se valsea. O sea, uno se agarra al parejo y danza por toda la sala, por todo el lugar donde uno está. Da la vuelta al derecho y al revés también.

Sobre este tema el maestro Pedro Pérez recuerda su niñez:

... y yo me fijaba... y yo le atendía era mucho a la música... y yo le entendía, el modo de ellos, las figuras que hacían en los pies y la figura que hacían en el cuerpo. Porque hay dos clases de figuras: hay la figura del pie y la figura del cuerpo.

Las maestras y los maestros con quienes conversamos expresaron preferencias por los *joropos*. Reconocen que los *pasajes* son también parte del baile y en la fiesta cambian el ritmo y permiten conversar. Entre los golpes mencionados como preferidos están: *seis por derecho, pajarillo, pajarillo galopiao, chipola, zumba que zumba, quirpa, carnaval, gabán, seis numerao, merecures, periquera, nuevo callao, san rafael, el gavián, los negro por derecho y los negro atravesao*.

Sobre los golpes y los pasajes la maestra Zenaida Hernández relata lo siguiente:

Ay, a mí me gustaba era el joropo recio. Bueno a mí, cuando bailaba, a mí me gusta el pasaje... pero siempre el pasaje es más despacio... Pero me gustaba el recio, porque a mí me gustaba dar vuelta pa'llá y vuelta pa'cá... zapatía y ese era el que me gustaba... (...) Eso era puro hablar en el pasaje. Porque en el joropo no hay tiempo.

Pero ahí sí, uno va hablando y bailando. El hombre aprovecha ahí de hablar... de decirle cosas: “Si estás bonita” [risas]. Ahí aprovechan, ¿verdad? Porque están aquí... yo me acuerdo que una vez yo estaba bailando en Los Corrales y entonces estaba Julio Pantoja y yo... Valsiaíto y por los laos... uno se pasea... eso se ha perdido esa tradición del valseo que es importante.

Sobre el baile encuentro una posición bastante crítica por parte de los maestros y las maestras entrevistados, quienes observan modificaciones serias en lo que denominan el *baile de joropo criollito*. Estas se atribuyen a las nuevas formas de aprender el baile en academias con fines competitivos en festivales. Figuras como *el valseo*, *la vuelta del picure*, *la zambullida del güire*, *la zoga*, con sus respectivas vueltas a la izquierda y a la derecha, el *escobilleo* en la pareja y el *zapateo* en el parejo son las consideradas como las más *criollitas*.

En este sentido, la maestra Carmen Burgos recuerda:

En las conversas con mis abuelas y tías viejas escuché una frase que después le escuché a doña Flor Marías. Como bailaba, eso parecía algo tan sereno... “No le pongan aliño”, decía, “El baile no lleva aliños”. La vuelta era una vuelta sencilla que no maltrate. Es lógico que cuando llevas el baile a un escenario, tú lo modificas. Porque tienes al público, hay un protocolo, haces unos saludos y bueno, pierde originalidad. ¡Pero no lo terminemos de matar con los pasos! El hombre no zapatea sino que escarba y la mujer no escobillea sino que casquea —como en la cueca chilena—. Las figuras suaves... a mí me da miedo que le vayan a sacar un brazo a una persona. Esa forma tan agresiva que muestran los parejos hoy día, no sé.

Al respecto, el maestro Vidal Colmenares opina lo siguiente:

Yo pienso que es un fenómeno bastante duro, sobre todo para el baile del joropo... la mayoría de los grupos son bailes coreográficos, que no es el baile del joropo que es un baile libre. Es libre. Lo que es que usted baila de una manera y yo de otra. Usted puede estar zapateando, y yo, otra cosa... Que es lo que yo llamo la verdadera riqueza. Porque si yo voy a ver cien personas que me hagan todos al mismo tiempo la misma cosa no tiene sentido. La riqueza está en que cada uno en el mismo tiempo musical haga figuras diferentes.

Pasando del baile al canto, sin lugar a dudas, dentro de la *parranda llanera*, el *cantador* tiene una significación mítica. Como en gran parte de los pueblos, los amazónicos y los de sabana de este continente, nuestras abuelas y abuelos indígenas, construyeron en torno al cantor y su canto mediaciones estéticas con las que podían resolver conflictos comunitarios, tomar decisiones importantes y sanar enfermedades, entre otras.

En pumemaê—la lengua hablada por los *pumé*⁴⁴—*tôhenoâmé hãvêçha* es la denominación para lo que generalmente llamamos chamán, cuya traducción al castellano es *el que canta mejor*⁴⁵. En la celebración del *tôhé*—rito central del mundo *pumé*— el *tôhenoâmé hãvêçha* puede cantar durante toda la noche más de “tres mil frases y versos musicales y alrededor

44 El pueblo *pumé* es de los pocos sobrevivientes a la avanzada castellana del siglo xvii sobre la región de los llanos. Ubicados, en aquel entonces, entre los ríos Meta y Arauca, la mujer y el hombre *pumé* se dedicaban a la agricultura, pesca y caza, así como al tejido, la alfarería y la talla de piedras y calabazas con un “alto sentido artístico”. En: Isabel Aretz, *Música de los aborígenes de Venezuela*, Fundef-Conac, Caracas, 1991, p. 302.

45 Cleto Castillo, Nancy Sánchez-Falcón y otros, *El origen de los mosquitos*, Monte Ávila, Caracas, 1985, p. 29.

de ochocientas estrofas sin ningún respiro o descanso”. Las frases se van improvisando y la melodía nunca es la misma⁴⁶.

Encuentro en la descripción del *tôhenoãmé hãvêçha* elementos que se articulan muy bien con las características más celebradas a los cantores o copleros llaneros reconocidos como *cantaclaros o florentinos*: resistencia para cantar toda la noche improvisando versos con los que narra crónicas, mitos o confronta con otros cantores en un contrapunteo.

Para la época de juventud de los maestros y las maestras con los que nos encontramos dialogando, no era nada común encontrar en las *parrandas llaneras* a cantantes femeninas, lo que no quiere decir que la mujer llanera no cantara y cantara bien. Pero el lugar de *re-presentación* de su canto no solía ser la *parranda llanera*.

Sobre el canto y los cantantes, el maestro Cruz Antonio Tortoza nos comenta lo siguiente:

... quien canta recio se llama veguero. Un cantante veguero es que canta todo, así cante malo canta bastante, porque no pierde ni una. No se pela una, todas las canta. Yo me acuerdo un guaro que se llamaba José María Herrera. Cómo le gustaba contrapuntear a ese hombre (...) No, porque un cantante de música criolla tiene que ser una persona seria... Cantarle al amor, cantarle al llano, cantarle a un caballo, a un toro. Todo eso es criollito.

Al maestro Vidal Colmenares le preguntamos a qué edad comenzó a cantar en las *parrandas llaneras* y si recordaba cómo fue esa primera vez:

46 Philippe Mitriani, citado por Isabel Aretz, *ob. cit.*, 1991, p. 304.

Ya tenía como catorce años (...) Lo primero que canté fue una *periquera*. Habían varios cantando... y entonces no me querían dejar y... yo me metí a juro a cantar y eché un verso y empecé a contrapuntear y pasé toda la noche contrapunteando y de ahí pa'lante... (risas) me gané el cupo, pues... (risas). Me lo gané a juro... Sí, porque las primeras veces... una vez quise cantar en una parte que se llamaba La Terronuda y cuando yo me arrimé al arpa me dijeron: “No, no. Usted no va a cantar. Aquí no cantan los chavalos. Aquí va a cantar es José Rivero y Marcelino Navas”, y entonces me aparté. No me dejaron.

En líneas generales, en el eje Guanare-Papelón-Acarigua, revisado a partir de estas entrevistas con las que nos encontramos en diálogo, la instrumentación fundamental estaba conformada por bandola, cuatro y maracas. Más tarde se reporta la presencia del arpa con la llegada del maestro Bernardino Raya. Del mismo modo encontramos el reporte, por parte de los mayores, del uso de violín, mandolina, lira –o guitarrón–, charrasca y tambor para acompañar la música llanera.

Muestro a continuación algunos de los comentarios de los maestros sobre la presencia de distintos instrumentos:

Rafael Molina:

Si por lo menos la música más... que se veía... poca arpa, más bandola. Mis tíos tocaban arpas y bandolas, y las hacían, los cuatros los hacían ellos mismos. Por la familia mía mi mamá, hasta las mujeres eran músicos.

Pedro Pérez:

En esa época que yo aprendí estaba la bandola, estaba la mandolina, estaba el violín, estaba la lira que le decíamos, guitarrones. Bueno, y muchas veces ellos usaban tambores también para el baile de joropo, pues (...) Por todos esos campos la música que había era bandola, el arpa la vine a conocer [hace un gesto para expresar que ocurrió mucho después]... bandola, mandolina, violín y tambora... esa tambora se oía.

Juan Hernández:

Bandola. Ya a los dieciocho años fue que conocí el arpa. El primer arpista que yo conocí fue Bernardino Raya, en el hato La Porfia... Tocaba con la pata apoyó así, arriba del arpa.

Vidal Colmenares:

Yo conocí más arpa que bandola. Sí se tocaba bandola, pero poco. Mi mamá me cuenta que en esa zona conocieron por primera vez en el año cincuenta, dos años antes de yo nacer, el arpa. Que la llevó un señor llamado Benardino Raya, que iba de los laos de un caserío que se llama Los Cachitos, que es por ahí, por los laos de Camagüán. Benardino Raya era el músico que fue que llevó el arpa por Guanarito, para Guanare, pa Portuguesa (...) Que me cuenta mi mamá que lo llevó un padrino mío, que en paz descanse, que se llamaba Celestino Aranguren, que era dueño del hato Palmarito, para una Santa Rosa y un San Ramón.

Al preguntarle a la maestra Cristina González por los instrumentos utilizados en las *parrandas llaneras* cuando era niña, nos comentó lo siguiente:

... tenía unas tías que una tocaba tambor, una maraca, una cuatro, una violín, el otro arpa y eso... Comenzamos a bailar con música así de tambora, ¿verdad? Y eso sí me gustaba a mí (...) Las primeras veces cuando yo iba por Las Trincheras, Corocito, Las Pavas, bailábamos con tambora, violín y cuatro... y maraca. Comenzamos a bailar... después ya era con arpa.

Sobre el tambor, la maestra González nos adelanta:

“Esas eran unas tamboras que hacían más o menos de este porte [indicando que son de tamaño mediano], ¿verdad? De cuero las hacían”. “¿Qué golpes tocaban con esa tambora y el violín?”. “Esos golpes recios, los mismos, los tocaban igualitos. Un tío mío tocaba violín, una tía mía tocaba la tambora, una la guitarra, una la maraca y así... Esa tambora se escuchaba lejos...”. “¿Recuerda cómo tocaban la tambora, con la mano, con un palo?”. “Con unos palitos... se la metía aquí [debajo del brazo] y le daban tuquituqui, llevaban el golpe. Esa tambora se escuchaba lejos cuando estaban esos bailes”.

El maestro Pedro Pérez también comentó sobre el tambor:

Esa tambora se hacía así, vamos a poner: con cuero de ganado —que es el cuero que resiste más—, las que hacemos aquí criollitas son larguitas... lleva dos cueritos, uno va tapando estas dos boquitas aquí, aquí y el otro aquí [señalando ambos lados]. Cuando yo hago la tambora, yo acostumbro abrirle un huequito por un ladito aquí en el medio, para que el aire no se me encierre aquí. Bueno, eso lo redondiamos, bien

marcadito y lo amarrábamos con los mismos cueros, buscábamos la manera, montábamos los huequitos y empezábamos a templala. La templamos de este lado, emparejábamos los amarres y cuando la cuerda tenía la tambora parejita (...) el palo más fácil pa hacer esas tamboras, bueno, lo hago yo, no sé... me gusta mucho el saquisahui, que llaman por aquí, es una madera suavcita... Jabillo le decimos por aquí... Trozamos el pedacito, lo escarbamos... A la hora de tocarlo le amarrábamos una correítas y nos lo poníamos como quien se pone una corbata... Yo aprendí cuando tocaban violines y bandolas.

Sobre la charrasca aportó información el maestro Vidal Colmenares:

“La charrasquita de píritu con una costilla de ganao, que era como se le daba. Suena más duro que la maraca pero más acoplao, le da como más fuerza”. “¿Se tocaba la charrasca y la maraca también?”. “Sí, sí, las dos juntas”.

Es muy interesante la variedad de instrumentos mencionados como participantes dentro de la *parranda llanera*. El aporte de la maestra Cristina González sobre la participación de sus tías como tocadoras de instrumentos también es un dato llamativo para la época —mención sobre sus tías tocadoras de instrumentos musicales también hace el maestro Molina en su entrevista—. La explicación del maestro Pérez sobre la construcción del tambor me hace pensar en las similitudes con la golpera larense y en la posibilidad de diálogo entre músicos de ambas tradiciones en función de la cercanía geográfica.

La *parranda llanera* solía ser muchas veces un *rabo de velorio*, es decir, el baile se realizaba al día siguiente de

celebrarse San Juan, San Ramón, Santa Rosa, San Bartolo, San Rafael, la Virgen de Coromoto, el Ánima de la Yaguara, Santa Lucía, San Gregorio y Santa Rosalía de Palermo, entre otras y otros que están en el recuerdo de las y los maestros entrevistados.

El maestro Rafael Molina lo recuerda en su niñez de la siguiente manera:

Por lo menos San Juan, según, ellos le hacían velorio en la noche. Era una promesa. Hacer el velorio en la noche, vamos a poner el 23 por la noche le hacían lo que llaman el velorio. Y si usted por lo menos, un vecino, tenía un cochino, usted ponía el cochino, el otro ponía una gallina, el otro ponía lo que tuviera. El otro ponía otro cochino o ponía carne, lo que fuera. Ese otro día, bueno: “Vamos a bailá a San Juan”. Y se prendía la mecha, compadre, con una bandola o arpa, si tenía. Y ahí venía la comesón (comedera). Si yo me acordaba que yo tenía un cochino, después que estaba prendió: “No, ¡vamos a buscarlo!”. “No que yo tengo...”. “¡Vamos! Traiga pa’cá”.

Con relación a la celebración de los santos, el maestro Pedro Frías comenta:

Antes en el llano casi no se hacía velorios a la Cruz de Mayo. Eran velorios a los santos. Santos patronos... Los criadores, los dueños de ganao creían mucho en Santa Rosalía de Palermo que es el 4 de septiembre. Y entonces ese día le ofrecían un velorio para que le cuidara los animales. Para San Juan, ponían otro velorio. Pero casi el velorio de Cruz de Mayo no había. La cruz se vestía y se le hacía una novena pero no se le ponía casi velorio. Velorios a San Gregorio, San Rafael... Uno iba a que la persona que tenía ese santo, porque habían muchas personas que tenían ese santo... y eso era respetado.

Por lo menos San Gregorio allá donde la señora Elis Fonsa, y eso era a pie, en animal no. La gente tenía unas creencias muy respetuosas (...) En los velorios se cantaban romances. Los romances los voy a comparar con un canto de la iglesia, pues. Que es un canto que está compuesto, que no es improvisado... En los velorios yo conocí a mucha gente que cantaba romances: Cayetano Muñoz, un viejito que las cantaba, Ramón Pacheco... sí, los Pacheco todos cantaban. Los romances es como quien canta una canción que está hecha la composición... Y había un canto que lo cantaban improvisado, como el que canta contrapunteo de momento, uno le improvisaba al santo, al altar.

El maestro Vidal Colmenares recuerda los velorios y explica una dinámica de distintos juegos que se realizaba durante los velorios a los que él asistió de niño:

... A las primeras me recuerdo todavía en vida de mi papá. Tenía como cinco años. Mi papá era coplero, cantador, y siempre íbamos a los bailes, pues. Y también a los velorios de santos. Sobre todo de santos, porque los velorios de Cruz de Mayo se hacen en mayo nada más. Pero los velorios de santo se hacían en cualquiera época, pues la gente le hacía una promesa a la Virgen de Coromoto, al Ánima de la Yaguara, a Santa Lucía. Y ese altar se adornaba con todos los santos del vecindario que hubiese. Y entonces la gente ahí iba a cantar velorios toda la noche. El *rabo del velorio* era a ese otro día cuando amanecía, que se hacía la procesión: se sacan los santos, se le da vuelta a la casa tres veces, se vuelve a poner los santos en el altar, se le hacen los últimos cantos, se tapa el altar y ahí sí es que arranca el *rabo del velorio* (...) Todo eso se ha perdido muy rápidamente. Yo los añoro y lo siento, porque yo los viví. En los velorios también se hacían

los juegos *La Marisela*, *Caída del hoyo*, *El mudo*. Eran juegos que se hacían entre tono y tono para darle descanso a los cantores de los tonos (...) Por ejemplo, *La Marisela* era un varón que se disfraza con un camisón y se pintaba los labios. Y entonces sale y se cantaba:

*Y le contesta el otro: en aquella loma arriba
yo la miré que venía
y el que no baile con ella
tiene la prenda perdía* (cantando).

*Marisela se perdió,
la madre la anda buscando.
¿Quién ha visto a Marisela
en los fandangos bailando?* (cantando).

Porque Marisela para bailar le quita una prenda, el sombrero, el pañuelo. Al que no quiere bailar no le entregan el sombrero, el pañuelo. Y entonces Marisela se busca un tipo que sea gracioso, que haga todo tipo de gracias bailando, brincando. Entonces esos eran los juegos que se hacían.

Hemos visto en la *parranda llanera* un tiempo/lugar donde el/la *sujeto/a llanero/a* celebra la vida al re-crearla mediante experiencias estéticas cargadas de sentido. Además de funcionar como tiempo/lugar de auto-realización por la participación protagónica que permite, la *parranda llanera* tiene también una clara función *pedagógico-trascendental*, puesto que narra la historia de la comunidad y genera *sentido de lo común* al reparar fisuras y mediar rupturas.

Cabe decir preliminarmente que, al ir desapareciendo la sabana —en tanto campo rural— como *lugar* de *re*-presentación de la *parranda llanera* del/de la *sujeto/a llanero/a*, van desapareciendo también las mediaciones estéticas *informadas* de aquel *sentido* y, por tanto, son ahora *informadas* con *sentidos diferentes* que poco a poco modifican la esencia de la celebración, fetichizan la auto-realización y el protagonismo, al mismo tiempo que banalizan la función pedagógica-trascendental de la *parranda llanera*. Sufre de esta manera una profunda interferencia el contexto y la tradición de la mujer y el hombre del llano, quienes a partir de este proceso van perdiendo sujeción de aquellos elementos por los cuales habían logrado reconstituirse como seres humanos.

EL JOROPO, COMPAÑERO, ES PA TOCARLO AVISPAO⁴⁷. LA MÚSICA LLANERA

*Coplero que canta y toca
su justa ventaja tiene:
toca cuando le da gana,
canta cuando le conviene.*

ALBERTO ARVELO TORREALBA⁴⁸

He querido dedicar un capítulo a reflexionar sobre la *música llanera*, no como *fenómeno independiente* —de la poesía, del baile o de la fiesta— ni para aislar los contenidos musicales con el objetivo de hacer una taxonomía del *lenguaje musical* llanero. Esta labor me separaría del/de la sujeto/a con el/la que —y por quien— he emprendido esta experiencia.

La posición que afirma que: “Existen en la música (llanera) estructuras y fenómenos que viven y evolucionan en un mundo paralelo a la problemática práctica y folclórica”⁴⁹

47 Eneas Perdomo, “Es con usted maestro arpista” (pajarillo). Disco: *Es con usted, maestro arpista*. Se puede consultar en <http://albaciudad.org/p/?925710>.

48 Alberto Arvelo Torrealba, *Florentino y el Diablo*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1981.

49 Claudia Calderón, “Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo. Expresión tradicional de Venezuela y Colombia”. En: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 39, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 1999, p. 222.

limita abismalmente mi posibilidad de reflexionar sobre las mediaciones estéticas —esas que actúan en la *parranda llanera*— que permiten la pro-ducción⁵⁰ del *joropo llanero*⁵¹ como una determinada creación estética comunitaria.

Ciertamente “la música llanera puede tener vida propia aun fuera de la fiesta popular llanera y se construye con una lógica propia: la estructura musical es un fenómeno independiente de la coreografía, la fiesta, la métrica de la poesía, etc.”⁵². Pero esto puede ocurrir y ha ocurrido no solamente con la *música llanera*. La descontextualización de la pro-ducción musical de los pueblos subalternizados por parte de la cultura central ha sido una práctica recurrente del colonialismo musical.

Insisto, esta forma de mirar que tiende a fragmentar la realidad con el objetivo de profundizar sobre un aspecto particular de la música de tradición popular, limita a esta pro-ducción popular a la esfera de los fenómenos netamente artísticos, que encuentran como *lugar* de *re*-presentación en el siglo XXI las investigaciones científicas, los *actos folclorizantes* de las instituciones educativas —y otras instituciones del Estado—, el restorán, la tarima ferial o festivalera, la radio, la televisión y las redes sociales.

Esta mirada niega al/a la *sujeto/a creador/a* del *joropo llanero*, negando también los usos y funciones que la música, la poesía y el baile que constituyen al *joropo llanero* tienen para la *vida* —y la vida no podemos reducirla a la idea de “problemática práctica y folclórica”— del/de la *sujeto/a llanero/a* y para el *mundo* que ha logrado construir. Es este mi particular punto de interés: identificar las determinantes políticas,

50 *Pro-ducción* (pro-poner + tra-ducción).

51 Entendido aquí como género musical.

52 Claudia Calderón, *ob. cit.*, 1999, p. 222.

económicas, éticas, míticas, estéticas y geográficas que dan sentido al *mundo* construido por el/la *sujeto/a llanero/a*. Y es en *la música*⁵³ creada por este hombre y esta mujer donde encuentro unas mediaciones estéticas, unos saberes y unas prácticas que me permiten avanzar en la reflexión aquí propuesta.

3.1 Música colonial descolonizada

Los latinoamericanos y las latinoamericanas hemos creado y producido cultura en sus diversas manifestaciones y formas expresivas a partir de un complejo proceso de colonialismo y colonialidad⁵⁴. El colonialismo impuso en nuestros territorios, por la fuerza más brutal, la música europea negando la de los pueblos colonizados. Es prácticamente imposible saber cómo sonaba la música creada por nuestras abuelas y abuelos indígenas. El eco que hoy aún resuena, como expresión de la más férrea resistencia cultural, está sin duda mediado por la lógica moderna/colonial como evidencia de ese gran epistemicidio cometido por Europa.⁵⁵

53 Entendida aquí como episteme.

54 Explicado en la introducción de este texto a partir de Grosfoguel y que voy a ampliar a partir de Bautista: “Es decir, el colonialismo produjo durante la colonia un fenómeno llamado ‘colonialidad’, el cual consistiría básicamente en la colonización del ámbito de la subjetividad de las relaciones humanas, de la sociedad, de la cultura, del conocimiento, del saber y del poder, o sea, en un sometimiento, sojuzgamiento, dominio o colonización del ámbito de las visiones, las percepciones, las cosmovisiones y la auto-comprensión del mundo que tenían los dominados. De tal modo que el fenómeno de la colonización pasó a formar parte ya no solo de la subjetividad de los colonizadores, sino también de la subjetividad y la interioridad de los sujetos colonizados”. Juan José Bautista, *¿Qué significa pensar desde América Latina?*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2015, p. 65.

55 Este particular está desarrollado en un breve artículo que se puede consultar en: Fidel Barbarito, “Música venezolana y descolonización”. En: Ximena González Broquen & Francisco Javier Ruiz (eds.), *Pensar desde el sur. Venezuela desde las ciencias sociales y hu-*

La acción colonizadora de las misiones jesuitas, a partir de la ineficacia de las formas violentas de penetración —sobre todo en la zona de los llanos—, aprovecharía la natural disposición de nuestros niños y nuestras niñas de aprender rápidamente, para iniciar la introducción de las tradiciones musicales que los misioneros traían.⁵⁶

De esta manera, comenzó a fraguarse la colonialidad de la espiritualidad de nuestros abuelos y nuestras abuelas, quienes para resistir la aniquilación absoluta construyeron respuestas epistémicas desde lo subalterno al proyecto eurocéntrico de la modernidad⁵⁷. Las músicas que producimos como pueblo a partir del epistemicidio colonial son nuestras. A pesar de haber asumido el sistema sonoro europeo e instrumentos inicialmente importados, la produjimos a partir de una necesidad ontológica de no silenciar nuestra subjetividad, lo que habría significado la negación de cualquier posibilidad de celebrar la vida espiritual y corporalmente. La respuesta a esta necesidad ha sido una producción musical que aún hoy se mantiene como sistema de comunicación eficiente.

Reiterando, el conquistador impuso a sangre y fuego el sistema sonoro europeo a través de una serie de formas musicales. Pero rápidamente el pueblo dominado se hizo de la exterioridad, de lo periférico y subalterno presente en las formas musicales de ese sistema sonoro. Esta conexión que nuestros abuelos y nuestras abuelas realizaron con la

manidades: interpelaciones y horizontes, tomo II, Ediciones IVIC, Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC), Caracas, 2017, pp. 487- 498.

56 Oscar Battaglini Suniaga, *El Joropo. Evolución histórica desde el Barroco hispano hasta nuestros días*, Fundación Centro Nacional de Historia, Caracas, 2014.

57 Ramón Grosfoguel, “La descolonización de la economía política y los estudios post-coloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”. En: *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, N.º 4, enero-junio, 2006.

producción cultural de los pueblos subalternizados de Europa fue posible gracias a su arraigada práctica de concebir la vida y construir su *mundo* a partir de la experiencia estética, en cuanto percepción especial⁵⁸ y, al mismo tiempo, a los mecanismos y dispositivos como resistencia, *re*-existencia y transducción – explicados en el primer capítulo de este trabajo–. Esta ruta *otra* nos permitió conectarnos con lo verdaderamente popular de la producción cultural “renacentista” y “barroca” y *re*-crearla a partir de nuestros propios saberes, memorias, identidades y sensibilidades. Tanto fue así, que muy temprano aparecieron normativas y reglamentaciones⁵⁹ para limitar nuestra ética y nuestra creación estética.

Ahora bien, en lo que podríamos denominar la historia colonial de la música venezolana⁶⁰, hay elementos poco narrados y que desde mi punto de vista son fundamentales para construir una conciencia diferente de lo que es el/la

58 Es oportuno en este punto ampliar la información adelantada en la página 52 de este trabajo: Adolfo Colombres explica que lo estético –a diferencia de la estética como rama de la filosofía– se manifiesta como una percepción especial, una intuición o un sentimiento que nos permite comprender el mundo exterior y comunicar nuestra interioridad. Se la encuentra en todos los pueblos y se fue desarrollando junto con la conciencia y la habilidad manual. Adolfo Colombres, *Teoría transcultural de las artes visuales*, Icaic-CNAC, Cuba-Venezuela, 2014, p. 235.

59 En 1531 es creada la catedral de Coro y en 1636 la diócesis de Venezuela se traslada a Caracas. Las actas de los cabildos eclesiásticos registran la cotidianidad de estas catedrales. Entre otras normativas y reglamentaciones se encuentran la organización de las danzas y representaciones teatrales que la iglesia permitía en las celebraciones religiosas, dentro y fuera de la iglesia en los pueblos y ciudades de Venezuela. Mariantonia Palacios, “Una mirada a las danzas de la Venezuela colonial a través de fuentes documentales de los siglos XVI, XVII y XVIII”, En: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 45, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 2006.

60 Debo aclarar aquí, aunque sea de forma muy rápida, que *música venezolana* la entiendo como la producción musical del pueblo venezolano que no se hace en otra parte del planeta. Sobre esto me extiendo en *Música venezolana y descolonización*, ob. cit., 2017.

sujeto/a llanero/a. En este momento me referiré solamente a dos de esos elementos, puesto que el objetivo de este trabajo no es adelantar una *historia decolonial de la música popular venezolana*, aunque ciertamente es una deuda con nuestras memorias populares.

Por una parte se encuentra la propuesta de Igor Colima que invita a replantearse la ruta de llegada de la música barroca española a Venezuela, y por otra, la dinámica de *ida y vuelta* que plantea Rafael Salazar al proponer el *fandango* como creación afro-caribeña. Ambos aportes se sintonizan en la búsqueda de reconstruir una narrativa que dé cuenta de la producción cultural de los pueblos subalternizados, como una creación heroica permanentemente secuestrada por las clases dominantes.

Colima afirma que el flujo del repertorio barroco en tierras españolas siguió un curso diferente al narrado por la historiografía musical, sucediendo, en este caso, del pueblo a la élite. Reseña el padre Soler en nota citada por Colima:

La llegada a España, en 1728, del napolitano Domenico Scarlatti como profesor de música de la princesa María Bárbara de Braganza (esposa del futuro Fernando VI) iba a ser un hecho fundamental en el futuro de la música española. Para la princesa María Bárbara, Scarlatti compuso sus célebres sonatas (que él tituló sencillamente *Essercizzi*), para clave, de las que más de 550 han llegado hasta nosotros (...) el atractivo de sus armonías, su inspiración melódica, su condensación formal y sobre todo su formidable tratamiento del teclado (...) hacen de sus sonatas uno de los grandes capítulos de la música barroca.⁶¹

61 Igor Colima, “El estudio de la música de tradición oral como estrategia tendente a rectificar la historia nacional y a mejor comprender la creatividad del pueblo”. En: *Revista*

No hay forma de desconocer el valor musical de este trabajo que sin lugar a dudas se convierte, como lo recoge Colima, en la avanzada del nacionalismo musical español. Pero veamos lo que refiere directamente Igor Colima sobre la llegada de la música barroca a nuestro país:

Así, en el caso de los estudios musicales realizados en el país, se ha hecho tradicional la versión –ya anunciada– que explica la presencia de la música del barroco español por la imitación que realizaron los arpistas populares de la música que oían en los clavecines de las casas de las haciendas en la época colonial. Dicha explicación, obviamente, trajo consigo la idea de que el pueblo, como clase social de bajos recursos económicos y poca erudición académica, imitó la cultura de las clases superiores y en esta forma construyó la suya. La historia española del fenómeno, como se expuso, señala un camino diferente: Scarlatti y sus discípulos se dedicaron al estudio de la música popular de la España que les tocó vivir y, sobre esa base, procedieron a la notación de un inmenso repertorio llamado, en la actualidad, las sonatas de Scarlatti y sus discípulos. Este grupo de músicos, entonces, lo que hizo fue investigación-acción con la finalidad de aprender de los arpistas populares españoles todo un amplio repertorio de la época.⁶²

Este aporte es fundamental porque nos permite establecer, como hipótesis muy probable, la idea de que algunos de los músicos populares “informantes” de Scarlatti y sus discípulos hayan decidido embarcarse al “nuevo mundo”, instrumentos a cuestas, y al llegar a estas tierras reproducir la música

Musical de Venezuela, N.º 45, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 2006, p. 19-20.

62 Ídem, p. 21.

que traían consigo, construyéndose aquí una relación distinta con ese sistema sonoro europeo, esta vez a través de un sujeto que también era *pueblo*, es decir, un sujeto subalternizado y marginado.

La música sistematizada por Scarlatti, al ser *música popular*, era conocimiento construido colectivamente y compartido en las dinámicas que *re-crean* la vida de los pueblos, las fiestas populares, por ejemplo. Por esto, es muy probable que las partituras de Scarlatti, preparadas para la princesa María Bárbara, hayan llegado a los clavecines de las haciendas mucho después que los viajeros que llegaron tocándola con sus arpas en calles, plazas y campos, incluso mucho antes de que Scarlatti creara sus *Essercizzi*. Y si se me permite ir más allá y apoyarme en la intuición, diría que resulta muy probable que el arpista informante de Scarlatti podría haber regresado del “nuevo mundo” tocando *fandangos*, con lo cual, la princesa María Bárbara habría estado aprendiendo a tocar clavecín con música afrocaribeña.⁶³

En este preciso sentido, Rafael Salazar abre la posibilidad de asumir la intensa dinámica de ida y vuelta –no exenta de la relación dominación/liberación– como mecánica de producción de conocimiento –por la que se fueron constituyendo géneros, formas e instrumentos musicales como elementos que nunca más se apartarían de la producción cultural en nuestras tierras– al afirmar que el *fandango* tiene su origen en la cultura sudanesa, “más precisamente de la Guinea occidental africana”.⁶⁴

63 Es importante aclarar en este punto que, al momento de esta reflexión, nos encontramos con la necesidad de interpelar la linealidad histórica dominante impuesta por la modernidad occidental para negarnos la posibilidad de, incluso, imaginar alternativas en el flujo de ese intercambio de ida y vuelta nunca exento de las jerarquías de poder colonial.

64 Rafael Salazar, *Del joropo y sus andanzas*, Disco Club Venezolano, Caracas, 1992, p. 17.

Salazar expresa que este baile lo trajeron *los esclavizados y las esclavizadas* secuestrados desde su tierra de origen a Cuba, Santo Domingo y Jamaica. Es descrito como un baile acompañado por tambores y de una gestualidad corporal muy expresiva. Ya en el siglo xvi era aprendido tanto por indígenas como por soldados españoles, con estos últimos entra por Cadiz y luego a Huelva, Málaga, Sevilla. El fandango afrocaribeño es asumido por el pueblo heredero de Al-Ándalus, quienes le incorporan, de acuerdo con lo expresado por Salazar, guitarras, panderos, castañuelas, flautas... y se van generando diversas formas y géneros vinculados con las poesías y sus métricas. El fandango sigue viajando y se va diseminando desde México hasta Argentina como una fiesta de cantar, tocar y bailar constituida por una diversidad de aportaciones culturales sumamente heterogéneas, pero con un sujeto común: el oprimido.

Con estas fiestas populares nacidas en África, reconstituidas en el Caribe y reelaboradas en España, llegan también los instrumentos cordófonos como vihuelas, violas, bandurrias y arpas. Como lo mencionan Gómez y Eli⁶⁵, la vihuela fue el instrumento de mayor jerarquía durante el siglo xvi en la península ibérica. Hay registros de su llegada a tierras venezolanas en 1529 a bordo del galeón andaluz San Andrés. Quince vihuelas exportadas por comerciantes italianos residenciados en Sevilla para ser vendidas a los habitantes de la isla de Cubagua. Reconstrucción esta que hace Battaglini⁶⁶ a partir de datos de Enrique Otte.

65 Zoila Gómez y Victoria Eli, *Música latinoamericana y caribeña*, Pueblo y Educación, Cuba, 1995.

66 Oscar Battaglini Suniaga, *El cuatro. Continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista*, Fundación Centro Nacional de Historia, Caracas, 2014.

Battaglini también aclara que mucho antes, en los preparativos al segundo viaje a La Isabela, los reyes católicos ordenan a Colón llevar instrumentos musicales para alegrar a la gente. Así que es muy probable que la guitarra renacentista llegara antes que las vihuelas, al ser la primera un instrumento muy usado entre las clases subalternizadas, y las segundas, instrumentos reservados casi exclusivamente para las élites.

La guitarra renacentista es asumida como un instrumento central de nuestra actividad musical y preservada prácticamente sin cambios a lo largo de toda su historia en estos territorios. Por el contrario, en España, a la guitarra renacentista con la llegada del siglo XVIII se le incorporan un quinto y un sexto orden⁶⁷ dando como resultado a la guitarra española tal y como la conocemos hoy. Europa deja de producir entonces las guitarras de cuatro órdenes, siendo en adelante responsabilidad de los venezolanos y las venezolanas mantener con vida las técnicas de construcción del instrumento que conoceríamos más tarde como el cuatro.

Aquí encontramos una de las discontinuidades ocultas por el relato del colonizador que afirma que el cuatro es hijo de la guitarra española. Pero además, que es un hijo disminuido, ya que ha perdido dos órdenes. Es la misma idea de hacernos sentir hijos e hijas de la “madre patria”, madre que nos rechaza por indios y por negros, por seres subalternos, disminuidos. El cuatro venezolano es, en todo caso, un hermano de la guitarra española toda vez que ambos son desarrollados a partir de la guitarra renacentista en aquella intensa dinámica de ida y vuelta de esta relación dominación/liberación.

Otros instrumentos con los que hicimos el giro decolonial fueron la bandurria y el arpa. La primera, con el nombre

67 Ídem.

de bandola, encontró en nuestra tierra formas, encordados y sonidos para acompañar el canto de prácticamente todas las formas del *joropo* y de otras expresiones de nuestra música popular. Y la segunda, el arpa, se enraizó tanto en los llanos como en la zona central de Venezuela, para convertirse en elemento fundamental de la sonoridad del *joropo llanero* y del *joropo central*, experimentando muy pocas modificaciones.

Las celebraciones populares, impregnadas de las gestualidades, los timbres, las dinámicas, los ritmos, los sabores, las melodías, los olores, las cercanías y la alegría del/de la *sujeto/a llanero/a* comenzaron a resonar más allá de los campos y se constituyeron como experiencia estética paradigmática en la Venezuela colonial del siglo XVIII. Cabe recordar aquí un elemento aportado en el trabajo de Colima citado antes, en referencia a la noción de *plebeyismo* de Ortega y Gasset:

Durante el siglo XVIII, se produce en España un fenómeno extrañísimo que no aparece en ningún otro país. El entusiasmo por lo popular, no ya en la pintura, sino ya en las formas de vida cotidiana, arrebató a las clases superiores... La plebe existía alojada en las formas sociales de su propia invención con entusiasmo consciente de sí misma (...) Las clases superiores solo se sentían felices cuando abandonaban sus propias maneras y se saturaban de plebeyismo. No se trate de minimizar el hecho: el plebeyismo fue el método de felicidad que creyeron encontrar nuestros antepasados en el siglo XVIII.⁶⁸

El *plebeyismo* como moda de cierta parte de la clase dominante de la *metrópoli* con seguridad influyó en la dinámica social de la Capitanía General de la Provincia de Venezuela, al punto que en 1749 Luis Francisco de Castellanos, capitán

68 Ortega y Gasset en: Igor Colima, *ob. cit.*, 2006. p. 20b.

general de la Provincia de Venezuela, aplica una ordenanza en la que se prohíbe el *xoropo escobillado* so pena de sufrir el castigo de dos años de prisión para quien practicara el baile y dos meses para quien lo viera bailar. Este episodio evidencia el arraigo que en el *pueblo* de la Venezuela de mediados del siglo XVIII tenía ya el *joropo* y el encono que suscitaban en la autoridad. Tal vez sea la primera agresión formal por la cual se le estigmatizó como baile de “... extremos movimientos, desplantes, taconeos y otras suciedades que lo infaman, [por lo que] ha sido mal visto por algunas personas de seso”⁶⁹. Ciertamente se trataba de un baile de cercanías, de galanteo, creación de un *pueblo* que aún siendo oprimido demostraba su poder creador para marcar distancia con el opresor.

Tanta resonancia había generado el *xoropo escobillado* y su prohibición de bailarlo, que el rey Fernando VI pidió se enviaran a España un par de bailadores. Tras verlos actuar, ordenó a Castellanos levantar la prohibición pues le pareció que el baile estaba lleno de “inocencia campesina”⁷⁰. Esta decisión puede tomar sentido si recordamos que la princesa María Bárbara de Braganza, siendo la esposa del futuro Fernando VI, había tomado lecciones de clavecín con el maestro Scarlatti, quien a su vez había sistematizado la música de los arpistas populares en calles, plazas y campos a petición de la princesa –como ya se refirió–, en virtud de la felicidad que le causaba su *plebeyismo*.

Esta acción “conciliadora” del poder con la creación popular iría tornándose en una sofisticada operación de expropiación simbólica de la clase dominante sobre la oprimida, puesto que el *perdón real* fue aliciente suficiente para que

69 Oscar Battaglini Suniaga, *El Joropo. Evolución histórica desde el Barroco hispano hasta nuestros días*, Fundación Centro Nacional de Historia, Caracas, 2014, p. 32.

70 Ídem.

las oligarquías comenzaran a incluir estos “bailes infames” en el repertorio de los bailes de salón. Ciertamente, a partir de transformaciones sustantivas musicales y extra-musicales que veremos más adelante.

Me interesa a este punto comprender que la producción musical del/de la *sujeto/a llanero/a* tuvo procesos similares en otros pueblos arrieros y campesinos latinoamericanos y caribeños. Existe una especie de hilo articulador a partir de la creación heroica y la difusión del *fandango afrocaribeño* como fiesta popular extendida por todo nuestro continente.

En este sentido, la obra de Gómez y Eli⁷¹ plantea la idea de zonas culturales en las que pueden percibirse las condiciones históricas y los elementos de estilo como elementos que muestran puntos de aproximación que permiten agrupar la creación musical en *complejos* conformados por *especies diversas*. De esta manera, las autoras proponen ocho complejos: 1) *complejo del huayno*, 2) *complejo de la zamacueca*, 3) *complejo del punto*, 4) *complejo de la contradanza ternaria y el vals*, 5) *complejo de la contradanza binaria*, 6) *complejo del samba y la rumba*, 7) *complejo del son caribeño* y 8) *complejo de la canción*.

Las autoras ubican a la producción musical del/de la *sujeto/a llanero/a* bajo la denominación de *género musical joropo*, como parte del *complejo del punto*, integrado, además, por: cifra, malambo, zapateo, mejorana, punto galerón, seis, son mexicano y jarabe. Es una zona cultural que abarca desde México hasta Argentina, pero queda particularmente evidenciado en la cuenca del Caribe.

Ciertamente el trabajo de Gómez y Eli representa un esfuerzo importante por proponer la idea de unas músicas compartidas a lo largo y ancho de todo el continente con una serie de análisis que pone en evidencia características

71 Zoila Gómez y Victoria Eli, *ob. cit.*, 1995.

comunes resultantes de procesos económicos, políticos, estéticos y éticos similares. Sin embargo, con los joropos venezolanos cometen algunas imprecisiones como que el baile es de pareja semi-enlazada u omisiones graves que dejan por fuera el joropo oriental. Igualmente hacen referencia a figuras y elementos del baile incluidos en el proceso del blanqueado-industrializado-modernizado que sufrió el joropo llanero cuando fue comercializado y convertido en *música nacional*.

3.2 Música popular, música comercial y música nacional

En este punto toca ensayar algunas definiciones que nos permitan percibir ciertos límites con los que comprender mejor la estructura ideológica que sostiene a las nociones *popular*, *comercial* y *nacional* aplicadas a la música. En este caso me propongo un recorrido de lo particular a lo general para poder iniciar por el *joropo llanero* entendiéndolo aquí como una música particular y asumiéndolo como un género musical.

No es este un ejercicio desfragmentador de la realidad, muy por el contrario, intento revisar los/as sujetos/as creadores/as de estas músicas y sus motivaciones, las relaciones de estas músicas con el poder económico y político nacional y transnacional, así como los mecanismos de interferencia selectivamente aplicados a ellas. Parto de la idea de que es posible distinguir entre la *música llanera* como *práctica de resistencia cultural*, como *mercancía de la industria cultural* y como *propaganda del Estado-Nación*.

La música pro-ducida por el/la *sujeto/a llanero/a* fue creada partiendo de la tradición y el contexto de un/a sujeto/a *pueblo*⁷² arraigado a su comunidad, a la naturaleza y

72 Pueblo revisado con Dussel en la página 47 de este trabajo. (Enrique Dussel, 20 *tesis de política*, Siglo XXI-Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en

a lo sagrado de la vida. Desde esta perspectiva, deberíamos definirla como *música de tradición popular comunitaria para la vida*. Ciertamente es una expresión muy larga –o muy corta, según cómo se vea– para encuadrar en los conceptos y categorías de las ciencias modernas, pero me permito su uso como *licencia poética*.

Esta música ha sido sacada de su contexto vital, es decir, de la *parranda llanera*, del *lugar* de re-presentación donde es mediadora de diversas experiencias estéticas, para ser analizada como género musical desde la perspectiva y los criterios de la música occidental de tradición escrita. Sin embargo, es un ejercicio que, siempre que sean incorporados, además de los elementos técnicos, el contexto y la tradición del *pueblo* que la ha creado, podría permitir el reconocimiento dentro del mundo de la academia de esta *música de tradición popular comunitaria para la vida* como *épisteme* de un/a sujeto/a creador/a y no como *folclor* de un grupo de *mesticillos*.

En este sentido Katrin Lengwinat⁷³ define unos criterios a partir del estudio de los joropos guayanés, oriental, larense, andino, cordillerano, carabobeño, llanero y central. Del mismo modo considera al *joropo urbano*, así como algunos producidos desde la academia. A partir de este trabajo jerarquiza seis criterios que definen como género musical al *joropo*: 1) estructura armónica, 2) esquema métrico, 3) estructura formal, 4) temas melódicos, 5) formas literarias y 6) velocidad.

Partiendo de estos criterios, ensayo una definición de la música creada por el/la *sujeto/a llanero/a* como la creación estética del hombre y la mujer del llano, que funciona como un sistema sonoro de comunicación efectivo para re-crear la

América Latina y el Caribe, México, 2006).

73 Katrin Lengwinat, "Parámetros para determinar un género". En: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 45, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2006.

vida en comunidad y mediar en las distintas relaciones ético-míticas, económicas y políticas encontradas en la *parranda llanera*; por tanto, su estructura comunicacional es dialógica y los temas abordados son relativos al contexto y tradición de la sabana como lugar de *re*-presentación, destacando el amor, el trabajo de llano, el paisaje del campo, los animales, la heroicidad –cotidiana y mítica–, el patriotismo y las leyendas. Desde el punto de vista musical mantiene distintas estructuras armónicas organizadas en ciclos y vinculadas estrechamente con la estructura formal que, sin ser homogénea, frecuentemente utiliza una introducción instrumental a la que sigue un fragmento cantado con interludios intercalados que dan forma a secciones de contraste entre los planos de acompañamiento y canto. El esquema métrico, como en buena parte de las músicas bailables de Nuestramérica, se caracteriza por la alternancia de los compases 6/8 y 3/4 en distintas maneras: a) en forma sistemática –un compás de 3/4 seguido de otro de 6/8, tanto en el plano del canto como del acompañamiento– y b) simultaneidad de estos dos compases –tanto en el canto, como en el plano acompañante–. Los temas melódicos efectivamente identifican los distintos golpes y pasajes. La melodía, a pesar de estar sujeta a un metro exacto, resulta muy flexible en el canto y es fundamentalmente silábica. La forma literaria cantada más recurrente es la estrofa de cuatro o diez versos de rima asonante y consonante. Hay una preferencia por la métrica octosílaba, aunque es muy común encontrar coplas y romances de seis y once sílabas. La décima espinela fue frecuentemente utilizada, aunque en estos días se ha perdido su uso. La característica fundamental de la velocidad es la constancia. Siendo, desde esta mirada, un baile de galanteo y cercanías, el joropo llanero como género musical da respuesta a esta necesidad danzaria. Los golpes de mayor brío pueden encontrarse a

una medida de una negra igual a 200/210 MM, así como en el caso de los pasajes podrían encontrarse velocidades más moderadas. Incorporaría el elemento tímbrico de un canto sostenido y flexible de resonancia predominantemente nasal acompañado fundamentalmente de cordófonos tañidos con punteo y rasgueo y percusión de maracas. Ciertamente esta es una definición sumamente parcial que tiene como fundamental debilidad acotar en jerarquías universales un pluriverso sonoro tan particular como intérpretes existen.

Ahora bien, en las entrevistas pude observar que para las maestras y los maestros con los que seguimos dialogando en este trabajo hay una notable diferencia entre la noción *joropo* —vinculada estrechamente a los *golpes*, a *lo recio*— y la noción *pasaje*. Pareciera que para ellas y ellos *joropo*, es un *tipo* de música donde se incluye a los distintos *golpes* y se excluye a los *pasajes*.

—Lo que más le gusta a la gente es el *joropo*. Que va, se pone a cantá *pasaje*, la gente se arruma. La gente le gusta es el *joropo recio*.

—¿Cuáles *golpes*?

—*Zumba que zumba, el carnaval*, así... le digo, *música veguera*...

El maestro Tortoza establece con claridad la diferencia entre *joropo* y *pasaje* e incorpora la categoría de *música veguera*, en coherencia con *cantante veguero* propuesto igualmente por él unas páginas antes. El maestro Vidal Colmenares reafirma esta evidencia:

... siempre los *golpes de pajarillo, seis por derecho, gaban, chipola, zumba que zumba, periquera, nuevo callao, san rafael*... y algún *pasajito* que no fuera muy llorón porque sino la gente le decía: “¡Epa! No nos vinimos a dormir aquí. Toca algo alegre”.

Podemos observar que existe una diferenciación. Y que la noción *joropo* efectivamente refiere a los *golpes*, a la música recia o *música veguera*. A pesar de que es una diferenciación que parte de la función de la música como acompañante del baile y que remite a la intencionalidad de un baile más enérgico o más pausado, no deja de ser importante reseñar que para la comunidad con la que estamos dialogando la noción *joropo* no abarca a toda la música que constituye a la *parranda llanera*. Esto indicaría que el género musical *joropo llanero*, al menos para esta comunidad, no integra al *pasaje*. Esta es una discusión que deberá producirse si efectivamente se pretende definir a esta *música de tradición popular comunitaria para la vida* con criterios que trasciendan lo meramente técnico.

Avanzando en esta reflexión, toca abordar una discusión problemática, que viene de lejos. Pero en este proceso de reconstitución de nuestras humanidades me veo en la necesidad de afrontarla, pues he decidido reafirmar aquello que me permite sujetarme a mi propia identidad, resignificar aquello que intenta negarme y nombrar aquello que comienza a ser percibido por mi subjetividad, que está presente en forma de intuición, pero todavía no aparece claramente definido en mi conciencia.

Voy a ir por partes. En Venezuela, y en Nuestramérica, la idea de *música popular* ha estado hermanada a las de fiesta popular, baile popular, dulcería popular, tecnología popular, educación popular, cultura popular. *Popular* es un adjetivo —en su origen latino *populāris* refiere a lo que emana del pueblo⁷⁴— que hemos usado extensamente para referirnos a las creaciones y las prácticas producidas y desarrolladas por el pueblo, y que, igualmente fue en su momento acuñada por Europa como idea contrapuesta a las creaciones o prácticas

74 Julio Pimentel, *Diccionario latín-español*, Ed. Porrúa, México, 2006.

desarrolladas por las élites. No perdamos de vista que las ciencias modernas en su necesidad de estudiar las culturas de las colonias durante el siglo XIX desarrollaron un sistema de categorías con las que determinar nuestras producciones y prácticas desde la perspectiva de una aplastante superioridad que definía unívocamente el sistema de jerarquías que nos destinaba a la subalternidad predeterminada y atemporal.

Ahora bien, siendo nuestroamericano me reconozco parte de esa diversidad de pueblos que han ido produciendo sus culturas a partir del *colonialismo*. Las culturas nacidas de estos procesos están destinadas a luchar por la descolonización como camino a la afirmación como pueblo, como acción de auto-descubrimiento del propio valor⁷⁵. Por esta razón hemos luchado desde la llegada del invasor castellano y lo seguimos haciendo hoy. Como ya hemos dicho partiendo de Dussel, las culturas que hemos producido como pueblos en resistencia, como exterioridad, son nuestras y son fruto de nuestras vidas. Esta cultura del pueblo, cultura popular, contiene conciencia subjetiva de su función histórico-revolucionaria porque ha producido respuestas a los problemas fundamentales permitiéndonos reproducir y multiplicar la vida, aún en las circunstancias más adversas.

Así como entiendo a la cultura popular como esas respuestas que los pueblos producimos para resolver nuestros problemas fundamentales, y como dije –tomado de Dussel– son respuestas cargadas de conciencia subjetiva de su función histórico-revolucionaria, de esta manera defino a la *música popular*. Y lo hago en plena conciencia del sentido *comercial* y *masivo* con el que se ha significado la noción *música popular* una vez subsumido por el anglosajón *popular*

75 Enrique Dussel, *Filosofía de la cultura y la liberación*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2006.

music —acuñado este último por la *industria cultural* para referirse a la música de aparato producida industrialmente para el consumo masivo—. *Popular music* refiere a la música que las *masas* consumen a partir de la intermediación de una operación comercial o publicitaria. No refiere de ninguna manera a la música producida por el *pueblo* como respuesta a necesidades concretas. Pero la castellanización del sentido contenido en *popular music* propició la pérdida del sentido que inicialmente tuvo entre nosotras y nosotros —*pueblo* nuestroamericano— el concepto de *música popular*.

Rescato entonces este conceptuar sobre *música popular* porque en su etimología intuyo con mucha claridad la producción cultural de un *pueblo* con *poderes creadores* para elaborar una música que lo identifica como espiritualidad y como corporalidad, que narra su memoria y su ética, que estimula y responde a su sensibilidad, que surge de sus saberes y le da sentido de comunidad en el plano material y simbólico. Esta música es creada tanto en la urbanidad como en la ruralidad, más específicamente es la música creada en el campo y en la calle, es decir, fuera del espacio de legitimación de la centralidad cultural dominante.

En la *música popular* nuestroamericana y venezolana podemos reconocer el sistema de comunicación sonoro de la centralidad cultural dominante. Pero también está presente la subjetividad de aquellas “músicas”⁷⁶ subyugadas que aún

76 Uso comillas no por un tratamiento irónico de subordinación, sino porque el concepto de música en el mundo occidental no tiene el mismo sentido que en el mundo no occidental. “... el sonido, como es explicado por los kuna, así como por los piaroa y por los guajibos, está en el origen del cosmos y de la vida, así también lo explican los antiguos inkas. En ambos casos, la génesis humana se asocia al sonido articulado y luego a la palabra, y, cada sonido es de gran potencia y energía. El sonido es percibido anterior a las formas, ya que el oído para la comprensión kuna es en el orden del apareamiento de los sentidos, anterior a

son encubiertas-negadas por las clases dominantes porque se producen en los campos y en las calles de Nuestramérica, es decir, en la periferia de la periferia.

Para mí es fundamental reiterar que la *popular music* —a la que prefiero denominar música comercial y ya explicaré por qué— no es definida a partir del sujeto que la crea, sino del sujeto que la consume y disfruta, es decir, se define por el uso y no por el ejercicio de creación. Lllamarla *música popular* es entonces una trampa⁷⁷. En el mayor de los casos el creador o creadora de la *música comercial* termina siendo explotado por los grandes medios de difusión que basan su actividad económica en la comercialización de la obra, la imagen y hasta la vida privada del/de la creador/a quien, en su propia e inevitable alienación, entiende como esencia y fin de su actividad productiva —y aquí el por qué de la denominación *música comercial*— la comercialización de su música. En este sentido, tal música no emana del *pueblo* como respuesta a un problema fundamental sino que es producida por un individuo cohesionado con el objetivo de ser comercializada en medios y lugares que requieren estándares muy especializados.

No creo necesario profundizar en esta oportunidad en el hecho de que la *música comercial*, si bien no discrimina géneros musicales, tiene sus preferencias. La estandarización de la música para su comercialización ha incursionado tanto en el ámbito académico, como en el urbano y el rural. De forma muy evidente encontramos la obra de Mozart o Beethoven “traducida” al *pop*. Conocemos la terrible historia del “blanqueamiento” del *jazz*⁷⁸ y de la “domesticación” del

la vista, y por eso pertenece al origen del universo”. Se puede consultar Ronny Velázquez, *Estética aborígen*, Fundarte, Caracas, 2008, p. 62.

77 Lo explicaré a partir de Luis Britto García más adelante.

78 También lo explicaré más adelante con Leonardo Acosta.

rock como mecanismos estandarizantes de dos movimientos populares del ámbito musical.

En este mismo sentido, la industria cultural favorece el proceso de *urbanización* como mecanismo de estandarización para la comercialización de músicas rurales nuestro-americanas como el *joropo llanero*, el *jarabe* y la *chacarera*, e igualmente impone sus propias formulaciones con las que luego va a incidir en todos los ámbitos y géneros musicales. Volveremos sobre esto más adelante.

Para esta reflexión, reitero, necesito apoyarme en la idea de la música a partir del/de la *sujeto/ creador/a* que la produce para ser, comunicarse, reconocerse, narrarse, sentirse y pensarse en *libertad*. Este aspecto es muy importante porque sería entonces la idea de libertad la que genera el sentido de pro-ducir⁷⁹ para trans-formar y vivir, para revolucionar, para trascender los límites que coaccionan natural o artificialmente la vida simbólica y material del ser humano y humana. En este sentido, y desde una perspectiva más abstracta, la música popular es aquella liberadora, creada para acompañar los momentos más importantes de la comunidad y de sus integrantes. Y mediante la intuición, asumiendo la *conciencia subjetiva de nuestra función histórica revolucionaria*, acercándonos a nuestras abuelas indias podríamos decir que música popular es aquella que sana.

El carácter marginado, en cuanto subalterno y exterior, de las *músicas populares* siempre ha sido considerado por quienes las crean y disfrutan como un valor positivo. Y esta auto-conciencia de ser el/la *otro/a* consolida las prácticas de resistencia cultural que se construyen a partir de la función histórica-revolucionaria de estas músicas. Por esta razón, las músicas creadas por los *pueblos* para acompañar lo más

79 Pro-ducir (pro-poner + tra-ducir).

íntimo del hacer individual y colectivo, siempre han sido el sedimento que hace florecer la conciencia revolucionaria.

Con toda certeza, la resignificación del concepto *música popular* requerirá de un marco categorial que lo delimite y que también pueda definir aquella producción del *pueblo* mediatizada por los mecanismos de la industria cultural y que es excluida del concepto de *música comercial* porque no responde a los estándares especializados. Será necesario debatir sobre *música y jingle*, o sobre los criterios por los cuales hablamos de música profana o religiosa –desde el concepto occidental– para referirnos a la creación estética de pueblos no occidentales, o diferenciar-igualar entre *canción de arte* y *canto de trabajo* o aclarar el sujeto, el uso o el lugar de la *música instrumental de raíz tradicional*. Toca entonces construir un intenso diálogo sobre este aspecto.

Volviendo al *joropo llanero*, en este tratamiento como género musical, durante el siglo xix se va a la batalla y se convierte en la música que distiende y moraliza en sus descansos a buena parte del Ejército Libertador. Constituida la república oligárquica a partir de 1830, la *doctrina Monroe* y su política del *gran garrote* desarticula el cuerpo político ideado por Miranda y Bolívar, imponiendo la relación de dependencia con cada uno de los pequeños *Estados nacionales* incapaces de hacer frente a la creciente hegemonía cultural –entendida como económica, militar, política, estética, ética, erótica...– estadounidense. En nuestro país comienza a asomarse un ideal de modernidad cuyos referentes provenían de un *nacionalismo burgués* urgido de una *cultura nacional* que lo legitimara ante el *concierto de las naciones* nacientes, pero sobre todo ante las hegemónicas.

El *nuevo ideal nacional*, fraguado por el nacionalismo burgués venezolano comenzando el siglo xx, fue impulsado enérgicamente por el gobierno de Pérez Jiménez. Ese *nuevo ideal nacional* era la construcción de una nueva *cultura*

nacional vinculada con la noción de *progreso*. Pero no se instala una nueva cultura desde *la nada*, como tampoco una nueva música –aún no se había implementado el *pop* como fenómeno de laboratorio para las masas–. En este caso, el Estado-Nación secuestró al *joropo llanero* para convertirlo en *música nacional*.

Pero ¿por qué escoger una música agredida a lo largo de toda su historia?, ¿por qué tomar una música que sufrió siempre lo que Boaventura de Sousa Santos identifica como los cinco modos de producción de ausencias o no existencia?⁸⁰

Estos modos de producción de ausencia condenaron a la no existencia a partir del siglo xx al/a la *sujeto/a llanero/a creador/a* del *joropo llanero*. Esa y ese llanero sufrió la sociología de las ausencias planteada por Santos: por ignorante no existe. Así como su producción no es *cultura* sino *folclore*, es entonces antigua, retrasada, primitiva, salvaje, tradicional, premoderna, simple, obsoleta y digna de un pueblo subdesarrollado. Siendo del campo y no urbano el/la *sujeto/ llanero/a* es inferior. Pero su inferioridad es además insuperable, pues al ser indios/as, negros/as, campesinos/as es *natural* su inferioridad. Así que su música jamás se igualará a la de los grandes salones. Su cultura es muy local y particular, nada tiene de

80 Modos de producción de ausencia: 1) el ignorante, la no existencia asume aquí la forma de ignorancia o de incultura; 2) el retrasado, primitivo o salvaje, siguiéndole otras como lo tradicional, premoderno, simple, obsoleto o subdesarrollado; 3) el inferior, naturalización de las diferencias. naturalizan jerarquías. La clasificación racial y la clasificación sexual son las manifestaciones más señaladas de esta lógica. De acuerdo con esta lógica, la no existencia es producida bajo la forma de una inferioridad insuperable, en tanto que natural. Quien es inferior lo es porque es insuperablemente inferior y, por consiguiente, no puede constituir una alternativa creíble frente a quien es superior; 4) el local o particular y 5) el improductivo o estéril (Boaventura De Sousa Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Extensión universitaria, Universidad de la República, Ediciones Trilce, Uruguay, 2010, pp. 22-24).

universal, por tal motivo es imposible que aporte algo de valor. Siendo ignorante, retrasado y natural es insuperablemente inferior, jamás ha producido nada, es improductivo y estéril. Tanto la música como el baile que ejecuta son una “sucía e infame” copia del arte que ha podido ver en la música y la danza ejecutada por sus patrones y amos.

Entonces ¿por qué se escogió al *joropo llanero*? ¿Podría encontrarse alguna respuesta en la lógica del *plebeyismo* de Ortega y Gasset? ¿Tendría peso pensar que la razón positivista de los ideólogos del *nuevo ideal nacional* identificara al *joropo llanero* como producto del *mestizaje*, y por ende digno representante de nuestras *antigüedades populares*? ¿O sería una estrategia para controlar la imagen del *hombre del llano* como metáfora de insurgencia heroica forjada desde el siglo xvi y reafirmada en la lucha de independencia del siglo xix? ¿Tal vez todas las anteriores?

Pero ¿de qué manera se haría del gusto de la burguesía esta música mestiza, bailada en patios de tierra por campesinos, negros e indios? Era necesaria su modernización, interferir algunos de sus elementos para ponerla al día y presentarla como novedad a la élite blanca-burguesa-urbana, que no la conocía realmente. Esta acción se insertó en una operación regional que fue ejecutada de México a la Patagonia. La idea de *cultura nacional* que imponía el imperialismo estadounidense para diluir los ya debilitados lazos latinoamericanistas en nuestra región, al mismo tiempo intentó eliminar las diversas expresiones y manifestaciones creadas por los *pueblos* al interno de nuestros países.

Esta doble jugada permitía al imperialismo avanzar más rápidamente en el proceso de colonialidad. La *interferencia cultural* que en nuestro caso inicialmente se enfocó en el *joropo llanero* –pero no exclusivamente–, operó del mismo modo con el *jarabe* mexicano y la *chacarera* argentina,

entre otras tantas músicas bailables creadas por los *pueblos* de Nuestramérica.

La interferencia cultural para Luis Britto García es la anulación que la cultura central hace de las subalternas y opera a través de dos mecanismos de complejidad creciente. El primero es el de la anulación de la subcultura y el segundo el de invención integral de subculturas de consumo. Veamos la primera:

Para intervenir en las subculturas, el sistema: 1) se apropia de los símbolos de esta. Los adopta, los comercializa y los produce en masa. Se logra así: 2) la universalización del símbolo, a través de la cual lo que fuera el vínculo de identidad de un grupo marginado particular pierde todo valor distintivo, ya que pasa a ser de uso general; con lo cual ocurre: 3) una inversión del significado del símbolo: al separarse del grupo que lo creó, el símbolo niega su contenido (...) Así la ropa de trabajo pasa a ser traje ceremonial del ocioso; la música del oprimido, diversión del frívolo...⁸¹

Esta estrategia de interferencia cultural, que además de su objetivo político expresado más arriba, tiene sin dudas su interés comercial, ya había sido implementada al interno de los Estados Unidos con la música de las y los negros: el *jazz*, tal y como lo reseña Leonardo Acosta:

... cuando en los años veinte se hizo sentir el impacto del jazz (...) que logró imponerse al gusto de los europeos ávidos de exotismo y que los propios yanquis recibieron ahora de rechazo, como un desafío. Su respuesta, la comercialización del jazz no se hizo esperar, y se llevó a cabo aplicando a esta música los patrones rítmicos y melódicos de las canciones

81 Luis Britto García, *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*, Fundarte, Caracas, 2011, pp. 33-34.

almibaradas del arsenal burgués. Una vez realizada esta alquimia (...) sería relativamente fácil a los empresarios aplicar los mismos esquemas a la música latinoamericana.⁸²

Del mismo modo que con el *jazz*, el *joropo llanero* fue blanqueado, industrializado y modernizado. Pero no podemos entender esta interferencia solo desde el punto de vista musical, porque la acción incorpora toda una puesta en escena orientada a agradar el gusto burgués, incidiendo negativamente en el imaginario del/de la *sujeto/a llanero/a*. Comenzando por la indumentaria: las alpargatas fueron desechadas y sustituidas por botas de cuero entaconadas, las camisas y pantalones rústicos por liquiliquis de gabardina con hombreras reforzadas y el sombrero de cogollo de palma por uno de fieltro importado.

Desde el punto de vista musical, al conjunto integrado originalmente por arpa/bandola, cuatro y maracas, se le incorporó un bajo –que de inmediato sería eléctrico–. Este detalle transformó radicalmente el timbre del conjunto instrumental y progresivamente fue también transformando la forma de tocar el arpa, que arropada por la sonoridad grave del nuevo –y moderno– instrumento, fue perdiendo el uso rítmico y percusivo de sus bordones, para dedicarse más a la elaboración melódica. Las y los cantadores que tradicionalmente habían cultivado el *joropo llanero* recibieron el apelativo de “recios” y fueron sustituidos y sustituidas por cantantes de bolero. Esta interferencia profundizó la transformación del timbre y del mismo modo cambió el estilo del fraseo de la línea del canto, así como el *tempo* de ejecución de los pasajes y los golpes.

82 Leonardo Acosta, *Música y descolonización*, Fundación Editorial El perro y la rana, Caracas, 2006, pp. 55-56.

Esta nueva sonoridad del *joropo llanero* –que ya no era llanero y ya dejaba de ser *joropo* también– tiene a su precursor en la figura de Juan Vicente Torrealba y los Torrealberos, cuya labor es paradigmática en el proceso de blanqueamiento-industrialización-modernización de la *música llanera*. Desde su primer disco de larga duración *La música más pura y bella de Venezuela* ya incorpora el contrabajo y a cantantes de bolero dando nacimiento a lo que llamó *pasaje estilizado*, que definitivamente es la *inversión del significado del símbolo*,⁸³ que al separarse del *pasaje llanero* y del/de la *sujeto/a llanero/a* que lo crea, niega su contenido original y se convierte en mercancía, y así la música del oprimido es diversión del frívolo. Los Torrealberos serían durante los años cincuenta la personificación del *nuevo ideal nacional* perezjimenista en la música. Su alejamiento de la sonoridad creada por el/ la *sujeto/a llanero/a*, así como su sistemática invocación a lo occidental-académico se ven reflejados en sus discos *Concierto en la llanura* (cinco volúmenes) y *Sinfonía en el palmar*. Las letras de las canciones fueron alejándose cada vez más de la realidad rural al punto de producir discos enteros de música instrumental. La producción discográfica fue altamente consumida por la burguesía urbana y la radio difusión puso en altísima rotación a esta nueva *música nacional*.

Para el investigador Armando González,

la época de oro del *joropo llanero* está vinculada al auge de la radiodifusión, sobre todo de los grandes circuitos radiales como los circuitos radiodifusores: Codver (1955), Radio Continente (1958), Circuito Nacional Rumbos (1960), Circuito Fonocolor (1962), la Cadena Mundial (1972), entre otras.⁸⁴

83 Luis Britto García, *ob. cit.*, 2011.

84 Armando González, “Joropo llanero: de baile tradicional a industria cultural”. En: Jonathan Montilla, *Jornadas de investigación de Unearte 2015. Recopilación de ponencias*, Uni-

Este auge del *joropo llanero* como género musical referido por González, se debe entender como resultado de la ingeniería social que hizo el Estado-Nación –constituido por el nacionalismo burgués– para sedimentar en el imaginario del pueblo venezolano esa nueva construcción de *cultura nacional* y *música nacional* del *nuevo ideal nacional*. Veamos cómo lo explica Pedro Aponte:

Desde el punto de vista cultural, sin embargo, la codificación de estos modelos requiere de cuidadosos procesos de reconfiguración de formas de comunicación que conlleven a las masas populares a poder reconocerse dentro de un contexto amplio nacional sin sentir que han abandonado sus propias culturas locales. Es precisamente en esta intersección de la cultura local y la identidad nacional donde los procesos de ingeniería social son más evidentes y penetrantes.⁸⁵

No es difícil percibir entonces la sincronización entre *música comercial* y *música nacional* cuando se toma conciencia de que los intereses de la *clase política* al imponer el *nuevo ideal nacional*, son los mismos intereses de la *clase económica* –latifundista, importadora, empresarial, comercial, especuladora– dueña de los hatos, las disqueras, las empresas de comunicación, los centros nocturnos, etcétera.

Además, el auge identificado por González, pareciera coincidir con lo que el maestro Rafael Molina intenta definir como una ruptura entre un llano y otro llano: “Acorrándome del llano, el llano lo han modernizao demasiao, el

versidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas, 2015, pp. 212-223.

85 Pedro Aponte, “Si hay algo que no se improvisa es la cultura de un pueblo”: Ingeniería Social y el nacionalismo de Santa Capilla. En: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 48, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 2012, p. 91.

llano duró, digo, el viejo llano de aquella época, duró hasta los años setenta. De ahí pa'cá, bueno, ese es otro llano”.

El pasaje estilizado de los Torrealberos, con su respectivo vestuario también estilizado, dio paso al *joropo urbano* que hoy es reconocido perteneciente al género musical *joropo*. Sin embargo, el *joropo urbano*, denominado *joropo de apartamento* por el maestro Ismael Querales, se diferencia notablemente del *joropo* como género musical a partir del análisis musical, formal y técnico. Pero aún se distancia más si el análisis se refiere a la función social, la representación de las identidades, la estructura comunicacional y los temas abarcados⁸⁶. Así que, razonablemente, se abre la posibilidad, como veremos más adelante, de ensayar categorías distintas que identifiquen a este *joropo urbano* como una expresión más cercana a los géneros musicales producidos a partir del esquema de la industria cultural del entretenimiento, que a la producción cultural del *pueblo*.

Al liquiliquei de gabardina y hombreras reforzadas, las botas entaconadas y el sombrero de fieltro importado de los Torrealberos, le siguieron los *bluejeans*, las camisas a cuadros, las correas con grandes hebillas y botas texanas –*joropo texano*–. La música adoptó los giros melódicos y las progresiones armónicas de las *baladas pop* y hasta alguna *salsa erótica* –pasando por las *rancheras-tex-mex*– fue acompañada con bajo, arpa, cuatro y maracas.

Tan eficientemente aplicados fueron estos mecanismos de interferencia cultural, que cuando hablamos de *música venezolana* la inmediata referencia del común de las y los venezolanos es esta música de arpa, cuatro y maracas –que desde Torrealba siempre lleva bajo–. Con esta simplificación no solamente ignoramos la variedad de joropos distintos ya mencionados, sino también la extensa y prolífica producción

86 Katrin Lengwinat, *ob. cit.*, 2006.

de gaitas, calipsos, merengues, danzas, vales, parrandas, golpes y sonos, para nombrar una pequeñísima parte de nuestros géneros bailables presentes en todo el territorio.

El segundo mecanismo de interferencia cultural identificado por Luis Britto García, plantea la invención integral de subculturas de consumo por parte de la industria cultural. Esta cultura de masas es creada por aparatos ideológicos que “... dominan al creador y conforman la obra de este a fin de manipular la conducta de grandes conjuntos de la población. Llamarla de masas es tramposo. Se trata de una cultura de aparato donde la masa es meramente receptora...”.⁸⁷

Con el golpe de estado que derroca a Pérez Jiménez e instauro el régimen puntofijista, se cierra el ciclo del *nuevo ideal nacional*. Vimos cómo a través de la simplificación se redujo el concepto de *música venezolana* a una representación blanqueada-industrializada-modernizada del *joropo llanero* dejando en la no existencia tanto a la creación del/de la *sujeto/a llanero/a*, como a una inmensa diversidad de expresiones musicales y danzarias de nuestro pueblo. Pero con la llegada de la democracia puntofijista se generó la farsa burguesa de una sociedad libre y plural.

Si el *nuevo ideal nacional* perezjimenista simplificó el concepto de *música venezolana* interfiriendo las músicas producidas por el *pueblo*, la burguesía nacionalista bi-partidista, que tomó el modelo de *gobierno corporativo* emanado de los Acuerdos Bretton Woods, enmascaró este concepto bautizando con el nombre de *música venezolana* a toda la música hecha en Venezuela. Esta acción se enmarcó en el modelo de sustitución de importaciones mediante el cual la “industria del disco nacional” dejó de importar músicos y músicas extranjeras para producir discos de artistas nacionales dedicados a la creación de música

⁸⁷ Luis Britto García, *ob. cit.*, 2011, p. 35.

extranjera, específicamente de los géneros *balada*, *balada-pop*, *pop* y *pop-rock*. Este enmascaramiento del concepto de música venezolana terminó de diluir el significado de la producción cultural del pueblo creador en el imaginario del pueblo venezolano y generando una enorme confusión que aún hoy es motivo de debate en el ámbito musical de nuestro país.

La música hecha en Venezuela en la democracia representativa tuvo un basamento legal que obligaba a las emisoras de radio a programar de forma equitativa la música nacional y la extranjera. El famoso 1x1 no fue tal, puesto que desde el punto de vista simbólico, se trataba de una música con las mismas características tímbricas, armónicas, melódicas, y rítmicas. Si bien en una primera etapa del régimen puntofijista, y como resaca del *nuevo ideal nacional*, la industria del disco dedicó una parte de su comercialización a la música venezolana —la producción musical del pueblo venezolano que no se hace en otra parte del planeta—, la mayor resonancia la tuvieron las y los artistas de los géneros *pop* ya mencionados.

Este período político caracterizado por la entrega de la soberanía del Estado a las transnacionales a través de las privatizaciones, tuvo que generar una estrategia comunicacional que diluyera progresivamente el sentido de nación al erradicar el sentido de pertenencia de las y los venezolanos. Por tal motivo, la música hecha en Venezuela a partir del esquema impuesto por los aparatos ideológicos de la industria cultural, fue entonces una música sin nacionalidad —o dicho de una forma más precisa: música sin identidad ni arraigo comunitario— que le dejó ninguna posibilidad de *ser* al/a la *sujeto/a creador/a*, ya que si no cumplía con el *standard* era automáticamente rechazado/a.

El *standard* era la fórmula de laboratorio para “manipular la conducta de grandes conjuntos de la población”⁸⁸. Pero los productores musicales, instruidos por los dueños de las disqueras, defendían dicho *standard* como la fórmula que le gusta al público: esto es lo que se vende, lo que la gente quiere escuchar. En *Dialéctica del iluminismo* Adorno y Horkheimer⁸⁹ denuncian la manipulación que a través de los medios de difusión masiva ya realizaba el capitalismo para legitimar y multiplicar su lógica de mercado. En este trabajo los autores alemanes además explican de qué forma el publicista comienza a desplazar al artista como creador. El artista queda entonces relegado/a a la tarea de vendedor/a de un producto que debe ser comprado.

La ilusión de la fama del artista de la cultura burguesa –un sujeto de ninguna parte (ciudadano del mundo), sin posición política, experto en manejarse en medios de comunicación– se convierte en el paradigma de éxito y de esta manera lo banal se apodera de la escena musical venezolana. Se produce en Venezuela entonces una música sin identidad y sin memoria dirigida a las masas. La farándula se impone y nuestra *música popular* queda, una vez más, fuera de los resonadores de la cultura central. Pero seguirá latiendo, como siempre, viva en las corporalidades y espiritualidades del *pueblo*.

Con la irrupción de Hugo Chávez el 4 de febrero de 1992 se produce efectivamente un reajuste en todos los órdenes de la sociedad. Chávez se convierte en un gran descolonizador. Su discurso asumiendo la responsabilidad del alzamiento militar, demostró su conexión con la conciencia de lo sensible del pueblo venezolano. A partir de allí recuperamos a Bolívar,

88 Ídem.

89 Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 1944, consultable en: <https://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm> [Fecha de consulta: 3/9/2017].

la bandera nacional e incluso nos vinculamos nuevamente con la imagen del hombre del llano como metáfora de insurgencia heroica de la que hablamos anteriormente.

Rápidamente, la industria cultural reacciona ante el despertar del sentimiento patrio. Luis Britto García lo recoge en su artículo “El Joropop”:

Y la bandera de Venezuela aparece en el parabrisas de los Chevy y en la pechera de las *t-shirt* y en la pantalla de los Sony y en los anuncios de los *fast-foods* y en las promociones navideñas de Santa Claus y en las cuñas de las trasnacionales y en las *head-bands* de los Jourdan y en los estuches de los CD y por fin los intelectuales se dan cuenta de que algo está pasando. ¿Pero qué? Hay un pop, cuando la industria cultural apropia los signos de lo popular. ¿Qué es entonces este nacionalismo de las masas que se dejan dirigir por una oligarquía de apátridas? ¿El joropop? ¿Nuestro fundamentalismo en alpargatas? ¿La etapa superior del mayamismo? ¿O quizá, la señal de que hay algo que se resiste a perecer?⁹⁰

Desde mi punto de vista, el término *joropop* propuesto por Britto García podría categorizar a una música elaborada a partir del *pasaje estilizado* de los Torrealberos, que en su momento parecía la superación de los *joroperos texanos* para dar cabida a los *joroperos surfistas*. El *joropop* avanza significativamente en el proceso de simplificación y enmascaramiento del concepto de *música venezolana* asumiendo ambos mecanismos en una sola formulación. La modificación tímbrica se realiza a partir de la incorporación de la batería, el bajo y la guitarra eléctrica –con todos los pedales de distorsión– y sintetizadores. No se realizan mayores

90 Luis Britto García, “El Joropop”. En: *Todo el mundo es Venezuela*, Caracas, 1998.

cambios en las formas musicales y tanto el fraseo como los giros melódicos se mantienen dentro del *standard* del *pop* de la época. Esta expresión fue –en su momento– sin lugar a dudas la máxima constatación de la decadencia de la cultura burguesa producida por el capitalismo en Venezuela. Una moda construida a partir de la simbología popular interferida por formas estereotipadas e industrialmente masificada.

Insisto que tanto la simplificación como el enmascaramiento son acciones concretas de la modernidad que tienen como objetivo acabar con las *músicas de tradición popular comunitaria para la vida*, con las que los *pueblos* históricamente hemos producido el sentido de lo común y la narrativa de la resistencia que rechaza el colonialismo y la colonialidad como estructuras de dominación.

Ciertamente, el *pueblo* logra *transducir* estas acciones agresivas en su contra, lo venimos haciendo en estos territorios desde hace más de quinientos años. Pero en las mediaciones necesariamente hay prácticas que se absorben y con las cuales, sin embargo, los *pueblos* reproducimos las *jerarquías de poder* instaladas a partir de la *diferencia colonial*. En este sentido, y lo abundaremos más adelante, la *música comercial* y la *música nacional* se convierten en un paradigma que va modelando tanto la identidad del/de la *sujeto/llanero/a* como su producción musical.

No me doy por satisfecho con esta reflexión sobre la *música llanera* o el *joropo llanero* como género musical, toda vez que la profundidad y la amplitud de esta producción popular ha incidido de tal forma en aspectos tan diversos de nuestras vidas como *pueblo* y como Estado-Nación, que se me presenta inabarcable en este momento. Sin embargo, quedan expuestas algunas de las relaciones económicas y políticas que han incidido en esta música, con el ánimo de vislumbrar rutas para continuar la reflexión.

HISTORIAS JOROPERAS. LLANERIDAD VIVA

*La gente decía: ese es campesino, ese es bruto,
un bueno para nada, un pata en el suelo, ese es un tierrúo...*

*Entonces resulta que para no ser tierrúa,
yo dejo mi tradición allá, para creer ser moderna.*

CARMEN BURGOS

La necesidad de compartir opiniones y experiencias en el tránsito de estas reflexiones –que parten de los haceres, sentires y saberes que vienen conmigo desde mi infancia, vivida con alegría plena en *el llano* guariqueño, entre Calabozo y el paso El Caballo y que están en mi subjetividad hace rato, por una larga tradición de abuelas y abuelos llaneros de San Juan de Payara, San Fernando de Apure, Zaraza y Valle de la Pascua– motivó el acercamiento con un grupo de mujeres y hombres que a lo largo de sus vidas han formado parte y *re-creado el mundo llanero*.

Así que, entre los días 9 y 11 de noviembre de 2017 tuve la oportunidad de compartir –junto a un grupo de colegas– una importante experiencia con ocho maestras y maestros del joropo llanero del estado Portuguesa. Mujeres y hombres cuyas historias de vida son testimonio vivo y profundo de la llaneridad, esa cultura de resistencia que las y los define en sus haceres, pensares y sentires.

Cruz Antonio Tortoza, Rafael Molina, Zenaida Hernández, Cristina Ramona González “Maíta”, Pedro Pérez Guevara, Carmen Burgos, Juan Hernández, “el Torito de Portuguesa”, y Pedro Frías compartieron parte de sus experiencias y reflexiones sobre lo que para ellas y ellos fue y es *el llano* como *lugar* de creación de un baile y una música que llena de significado sus vidas. A ellas y ellos agradezco profundamente el cariño y la urgencia con la que nos transmitieron sus alegrías, sueños y preocupaciones.

En cada uno de los ocho relatos hay una vida larga de trabajo duro desde muy temprana edad –en algunos de los casos son memorias vivas que se remontan al año 1930– y el orgullo por esa condición de mujeres y hombres de faena. Relatan con la misma alegría tareas como echar machete, cortar y transportar leña, buscar agua al río o sacarla del jagüey, pilar el maíz, cocinar en fogón a diario para cuarenta llaneros, ordeñar varias decenas de vacas por la mañana y por la tarde cada día, preparar reses, fabricar aperos, arrear centenares –a veces miles– de cabezas de ganado por cientos de kilómetros durante semanas, transportar cargas por el sistema de ríos llaneros o atender el conuco; así como asistir a las parrandas para tocar, cantar y bailar chipolas, pajarillos, seis por derecho, seis por numeración, carnavales y gavilanes –entre sus joropos preferidos.

Las entrevistas se presentan en el orden cronológico que fueron realizadas. Mencionar como dato metodológico que son entrevistas semiestructuradas con un diseño previo de preguntas que fue adaptándose al ritmo del/de la contertulio/a. Las preguntas fueron formuladas por mí, en líneas generales, con importantes intervenciones del profesor Armando González Segovia. Este equipo estuvo conformado también por el profesor Marco Molina y la profesora Fabiola José, quienes

brindaron un importante apoyo con el registro audiovisual, igualmente importante la presencia y acompañamiento de las profesoras Nolimar Suárez y Rosa Mujica.

Es importante declarar previamente también que las entrevistas a los maestros Cruz Antonio Tortoza y Rafael Molina las realizamos en sus respectivas casas en una situación de mucha intimidad. En el caso de la conversa con las maestras Zenaida Hernández y Cristina Ramona González “Maíta” y el maestro Pedro Pérez Guevara, la realizamos en un lugar público en el que cada uno/a de los/as entrevistados/as compartió con todo el grupo. A los fines de facilitar la lectura, las tres entrevistas se presentan de forma independiente, conservando las menciones o referencias que en algunos momentos hacen entre ellas y él. La conversa con la maestra Carmen Burgos y los maestros Juan Hernández, “el Torito de Portuguesa”, y Pedro Frías la realizamos de forma conjunta también en la casa de la familia Hernández. En este encuentro, además de conversar de forma extensa y distendida, tuvimos la oportunidad de cantar, tocar y bailar a lo largo de una jornada muy acogedora.

Por razones de agenda no logré hacer las entrevistas a los maestros Vidal Colmenares y Eimer Escalona, “el Pollo de Moroturo”, en el referido viaje a Portuguesa. Sin embargo, con el maestro Colmenares logramos vernos en Caracas y conversar largamente en la oficina de la Cátedra Libre para las Culturas Populares de Unearte. Quedó pendiente la entrevista con el maestro Escalona, a quien agradezco su orientación y los contactos iniciales con las maestras y los maestros; durante los días que estuvimos en Portuguesa nació su hijo Giovanni Antonio y esta alegría lo tuvo, naturalmente, ocupado con su familia.

Es importante aclarar que en la transcripción de cada entrevista he intentado respetar el uso del castellano

expresado por cada uno y por cada una de los maestros y las maestras entrevistados. No he querido hacer “correcciones” que tiendan a neutralizar el uso de un lenguaje cargado de sentidos, de identidades, de arraigo, de resistencia; por el contrario, he intentado reafirmar estos usos con la escritura. A los fines de centrar la atención en las respuestas, por recomendación del buen amigo Raúl Casal, hice un esfuerzo por prescindir de buena parte de las preguntas preestablecidas, dejando exclusivamente aquellas que sirven de enlace al relato de las maestras y maestros o que dan muestra del diálogo mantenido.

Se incluyeron las entrevistas en su completa extensión, consciente de la trascendencia de los aportes de cada maestro y maestra, no solo para la reflexión que estamos compartiendo, sino como testimonio de vida de hombres y mujeres que se asumen portadores/as de un conocimiento que es liberador, y por tanto ocultado, silenciado por el modelo civilizatorio de la dominación.

En los encuentros hicimos el ensayo de construir, conjuntamente con los cultores y las cultoras, una descripción de los determinantes del *zoropo llanero*, de la *música llanera* y del/de la *sujeto/a llanero/a* que los crea. Las entrevistas permitieron, en líneas generales, conocer algunas significaciones creadas por estas mujeres y hombres sobre las relaciones políticas, económicas, éticas, estéticas y geográficas en relación con la *parranda llanera*, como *lugar de re-unión* del/de la *sujeto/a llanero/a*.

4.1 Cruz Antonio Tortoza

BECERRERO, AYUDANTE DE CHOCOTERO,
JORNALERO, CANTADOR, MÚSICO Y BAILADOR.

—El nombre mío completo es Cruz Antonio Tortoza. Mire, cámara: yo nací en Ospino, 'onde llaman el municipio Ospino, pero eso se llama Mata Pelá, vía a La Quesera. Pero eso como que ya no existe, orita eso es ganao y maíz, en cambio antes ahí habían ranchitos: uno como aquí, el otro como en Acarigua, el otro por ahí llegando a La Aparición, más o menos. Yo nací en el 56. Y cuando yo era parrandero, más o menos, de los doce en adelante. Porque yo fui parrandero desde temprana edad. Cuando había una fiesta allí estaba yo. A mí no me daba sueño para nada.

El primer oficio que yo hice fue jalá machete, agarrá maíz, llená saco, cómo será que pa llená un saco tenía que agarrá un medio saco y pasalo pa'l otro saco y después otro medio saco y completá el saco (de lo muchacho que estaba).

—¿Cómo era el nombre de su papá?

—No, el papá mío se murió cuando yo tenía dos años nació. Se llamaba Dionisio Velasquez.

—¿Y su mamá?

—Mi mamá se llamaba Carmen Tortoza.

—¿Y se acuerda cómo se llamaban el papá y la mamá de Dionisio?

—Sí, se llamaba, este... tantos años que se murieron ya... El papá se llamaba Eutogio Tapia y la abuela mía se llamaba Vicenta Mesa.

—¿Y todos eran de Ospino?

—Sí, ellos eran criollitos, de la ciudad de Ospino.

—¿Y el papá y la mamá de Carmen?

—Se llamaba Florentino el papá y la mamá Estéfana. Florentino Tapia y Estéfana Tortoza.

—¿Qué hacía Estéfana?

—Bueno, ella era criollita del llano. Ella tenía vacas. Todo los mayo me la pasaba allá cuando estaba chavalo porque, hablándole la realidad, mi mamá estaba muy joven, vea, ella tuvo cinco hijos de mi papá, pero cuando mi papá se murió yo fui el último de mi papá, ¿verdá? Y yo quedé menos de dos años de nacido. Y mi mamá se buscó otro hombre y prácticamente nos abandonó con la hermana mía, la mayor, que tenía como doce o trece años. Ella fue la que nos crió y nosotros quedamos en un rancho solos. A veces, fue muchas las veces que nos acostamos sin comer, porque éramos puros tripones.

Entonces yo a la edad de nueve años tuve que haceme hombre completo, pa ganame la ropita y la platica. Menos mal que yo me fui a trabajar pa la finca, la hacienda Maceo, la de los Prisco allá, el tío de Cheo Hernández Prisco. Y ahí me crié. Yo me tuve que ir a la edad de nueve años... Bueno, yo allí aprendí a trabajar con tractor, aprendí a manejá carro, aprendí a montá caballo, aprendí a tocá cuatro, porque ahí había de todo. Ahí había arpista, ahí había cuatro, había maracas, ahí había pista de baile. Ahí había todo. Y comía pa' metese uno hasta po las orejas.

El trabajo que me consiguieron a mí, porque era un tripón, me pusieron de ayudante del chocotero (persona que cocina para todo ese gentío). Yo le ayudaba a la señora que era la que hacía comida pa veinte obreros. A las cinco 'e la mañana ya me levantaba y el primero que *picureaba* era yo. Porque yo la ayudaba a molé el maiz y después le repartía la comía a la gente, el desayuno. Ella me ponía en una bandeja

y yo salía... Huevitos criollos, caraotas fritas o frijoles fritos, quinchoncho, lo que fuera, comía criollita. Y arepa 'e maíz...

—*Después que terminaba el desayuno, ¿qué le tocaba hacer?*

—Me ponía a trabajá con Aníbal Prisco en el corral, ayudale a apartá los becerros... Él me bautizó a mí el Chorresco, porque yo tenía una maña que cuando una vaca me embestía yo terminaba encaramao. Este me decía “este parece marisco, vale, va a tenele miedo a esa vaina, buscate una puya”. Ahí mismo me mandó a que buscara una puya. Y preparé como una lanza que no jo... Pero na, esas bichas no le tenían miedo a esa vaina. Pero a él sí le tenían. Aníbal caminaba por el corral y las apartaba así, ¡pongón!, y las bichas sí se apartaban... Yo estaba buscando los diez años ya... Entonces Aníbal me dijo: “Bueno, me vas a tené que ayudá a sabaneá, vale”. Me dio un caballo *rubano*⁹¹ que el coñoemadre tenía una maña que cuando uno apenita lo halaba por las riendas, se sembraba. Nagua... y una vez yo iba soplao, nojoda, atajando al ganao pa que no se metiera por la calceta, y lo medio jalo, se sembró, nojoda y... ssssshhhhh... salí fue volao... (risas). Y entonces Aníbal me regañaba mucho. Pero aprendí mucho de él. Cómo será que yo aprendí hasta a trabajar con buldós (tractor con pala grande) allá. Él me ponía, “venga pa'cá, nojoda, aprenda a se un hombre”. Aprendí a echá alambrao...

A las ocho ya estaba listo. Eso es rapidito. Y después, otra vez a las seis de la tarde porque allí ordeñaban dos veces nada más. Del corral nos íbamos a pastoreá ganao, acomodar cercas, a tumbá montaña (palos). A las tres de la tarde quedaba libre para ir a ayudar en la cocina con la cena. Porque veinte gente del campo comiendo no vaya a creer que es cualquier cosa, porque esos comen como por cinco de los

91 Color característico.

del pueblo. Había que servirles las caraotas en una taza, el espagueti en otra taza, las arepas en otra ponchera. Porque ese se echaba un plato y se servía otro, y si le quedaban ganas... No es como ahorita, que usted come, bueno se comía, ya no se come: porque si va a comé pollo tiene que comprá es pata, si va a comprá carne de ganao, tiene que comprá es pellejo, porque es que no le alcanza a uno... Ya a mí no me da lo que gano, no me da pa comé.

—*¿Y el cuatro? ¿Cuándo agarra el cuatro?*

—Bueno, yo empecé cuando tenía porai como trece años. Allá había un guaro que se llama Elio Prisco, él tocaba arpa. Y había otro también, se llamaba Luis Miguel Prisco, también toca arpa, Anibal Prisco cantaba, llegaba Cheo Hernández de la parcela pa hacé la parranda... Esos llegaban como una vez al mes... Son familia del viejo... Llegaban así cuando había tiempo de fiesta... Pero Luis Miguel y yo sí ensayábamos todos los días, y él me fue enseñando así. Y después, yo lo acompañaba en el medio punto, después buscando los otros... Pero ahorita sí ya no... Bueno, este sabe (al hijo) a este yo lo enseñé a tocá cuatro, no sé si todavía toca... Nosotros, hace como unos diez años, que yo me alejé de eso, como ya estoy viejo ya. No creas que sesenta y dos... No creas que es cualquier cosa, ya uno tiene es que arrumase. Yo salgo por ahí como cerquita.

—*¿Se cantaba a la hora del ordeño?*

—Sí, este le ponía un silbido ahí... y las vacas le ponían cuidao. Al que no le ponían cuidao era a mí.

—*¿Y no se acuerda qué le cantaban?*

—No, yo no me acuerdo. Yo sé que él le ponía un silbido. Pero muy duro. Había otro carajo que ordeñaba pero ese ni hablaba...

—*¿Recuerda si alguno de los trabajadores cantaba?*

—Habían unos que cantaban pero malo.

—¿Entonces los músicos que llegaban al lugar venían especialmente a la fiesta?

—Así es. También varias veces, cuando eso Chente Bonilla estaba empezando a tocá arpa. También Ramón Alvarado, Pedro Castro. Una vez yo me gané un concurso con Pedro Castro en La Trinidad, cantando.

—¿Usted participó en festivales?

—Sí, en varios. Cuando inauguraron la Radio Portuguesa en Guanare, hicieron un festival y yo me gané el primer lugar en contrapunteo. Contrapunteo verso a verso. Yo gané porque el carajo no dijo que era verso a verso, y el otro se volvió loco y yo seguí con mi verso a verso. Y el otro se volvió loco maltratando, y usted sabe que eso no vale. Verso a verso es que usted lleva la rima del otro. Si usted se sale, pierde la rima y perdió.

—¿Y en esas fiestas cómo era el conjunto?

—Muchos arpistas, muchos cuatristas. Pero no como ahorita. Tú sabes que ahorita todo es bien organizao. Si aquel es el arpista este es el arpista, si aquel es el cuatrista este es el cuatrista y si aquel es el maraquero es el maraquero. Ellos van a terminar con ese conjunto porque ellos están contrataos ahí. Usted puede ser que toque mejor arpa que aquel. Pero usted sabe que no puede agarrá esa arpa. Por eso es que ahorita hay mejores músicos, mejor maraquero, mejor arpista, mejor cuatrista. Cantantes sí porque, hay mucha gente que canta mucho, pero cantan pa ellos porque nunca pegan nada. Tal vez hay unos que cantan una vez y suenan en todos lados.

—¿Entonces en aquella época el arpista podía terminar tocando maracas?

—Sí. De repente agarraba el bajo o bailaba... o ponese a comé.

—¿Y a usted le toco participar como cuatrista en esas parrandas?

—Sí, en bailes de parranda. Si estaba cansao aquel: “Epa, mira, ahora me ayudáis”. Plomo. Las maracas, ahora arpa yo sí no toco, la toco así...

—¿Y en qué otro festival cantó usted?

—Mirá, en La Trinidad de Ospino, eso fue cuando la fiesta de San Antonio. Eso fue en pasaje, la mejor voz en pasaje. Allá en contrapunteo. Y en Guanarito fue el segundo lugar de joropo. Tenía como diecinueve años. No era mía la composición. Era de Juan de Dios Mesa. Pero él me dio permiso pa que la cantara. Era un seis por derecho, se llama... Coño, hasta el nombre se me olvidó, tantos años... El Tigre Siqueneño.

—Y en esas fiestas que hacían por allá en la agropecuaria, ¿qué era lo que más bailaba la gente?

—Lo que más le gusta a la gente es el joropo. Que va, se pone a cantá pasaje, la gente se arruma. La gente le gusta es el joropo recio.

—¿Cuáles golpes?

—Zumba que zumba, el carnaval, así... le digo, *música veguera*, eso se llama veguero. Entonces como los cantantes, quien canta recio se llama veguero. Un cantante veguero es que canta todo, así cante malo canta bastante, porque no pierde ni una. No se pela una, todas las canta. Yo me acuerdo un guaro que se llamaba José María Herrera, cómo le gustaba contrapunteá a ese hombre. Y contrapunteaba bueno el coñoemadre, ni que eran güevoná y tenía buena garganta. Él vivía por ahí por El Rincón...

—Y en esos parrandos, ¿los obreros bailaban?

—Sí, todo el mundo. Los obreros, llegaban mujeres de otros caseríos como Tierra Buena.

—¿A qué hora arrancaba la fiesta?

—Temprano. Y eso a veces duraba dos días. Si empezaba un sábado, terminaba el lunes. Sí, porque... eso sí, que la gente tenía que lavar la ropa y volvérsela a poner, porque en esa época uno tenía un solo pantalón y una sola camisa... Siempre uno mantenía una mudita de ropa buena pa la parranda. Un parecito'e botas, un sombrerito, así fuera'e cogollo. Si la fiesta se alargaba, bueno, me voy pa la casa a lavá la ropa pa vení mañana otra vez. No, en serio. A mí varias veces me tocó lavar la camisa. Sin mamadera de gallos, lavá la camisa, ponela a secá, voy a dormí un rato mientras se me seca la camisa y me vuelvo a ir. Y bebé cocuy de barrilito que valía como tres bolos... Porque cuando yo estaba pichón todavía había la platica esa de moneda.

—¿Y a esas fiestas llegaban bailadores famosos?

—No, no, no. En aquella época no habían famosos. Así como... famosos hay ahorita.

—¿Y cantadores famosos?

—Tampoco. Cheo Hernández iba y no cantaba. Iba por allá como invitado y lo que hacía es que observaba namás. A comé y a bebé. Como no le iban a pagá vasié... (risas).

—¿La música que se hacía en la fiesta se escuchaba también en la radio?

—Sí, música de radio... Sabe que la gente, la mayoría ante, toca lo que oye y canta lo que oye. Yo por lo menos me gustaba la música de Jesús Moreno, los joropos, los pasajes, eso es lo que a mí... Cuando yo gané en La Trinidad, me gané con el pasaje ese que dice:

*Ámame siempre
que en esta vida
lo que vale
es el amor* (cantando).

Pero bien afinaito, ahorita porque... (risas).

—¿*Los músicos que llegaban a la agropecuaria los contrataban?*

—No, no. Invitaos no más, invitaos. Antes la gente tocaba no porque iban a ganá, la gente era por diversión. Por comé, tomá, bailá, gozá. Eso no, como ahorita, si no me pagan tanto no voy. Antes no.

—¿*Quiénes organizaban el joropo?*

—El joropo nació desde que es mundo y to el que va aprendiendo aprende qué es el joropo.

—¿*Pero quién organizaba el parrando?*

—Que le van a poné agua a fulano, que van a bautizá a fulano... una celebración... mataban un marrano, que venga fulano pa prepará un marrano, un becerro, bueno, allá le decía al becerro no como a mí que me decían chorrón... (risas)... Uno que supiera, porque la carne no la sabe asar todo el mundo... Tiene que sabé, porque si ponen a otro que no sabe puede chamuscarla o la deja cruda.

—¿*Cómo se enteraba la gente que había ese parrando?*

—No, porque todo el mundo decía: tal día vamos pa que fulano de tal que tan matando un marrano, hay fiesta... ahí nadie invitaba a nadie, se invitaba... si usted andaba conmigo yo le decía a usté y estamo invitao.

—¿*Se llevaban chinchorro?*

—¿Chinchorro, pa qué? Con tal que la gente tocara trapiao, no necesitaban chinchorro (risas).

—¿*Y cuántas personas participaban?*

—Allá cabían bastante, ¿tú sabes por qué? Porque ahí acostumbraban a hacer una enramada, nada más lo que estorbaban era los horcones... un horcón allá, otro allá y otro allá y hacían un banquito de la misma... de guafa pa que se sentaran las parejas. Y cuando empezaba la fiesta, empezaba uno a jalá pareja, chamo. Y a sudá trapiao...

—¿Y habían suficientes mujeres en esas fiestas?

—Ahora es que a las mujeres no les gusta esa música.

Pero todas las que nacían antes, cuando yo nací, les gustaba era la música criollita. De violín, de arpa, de lo que fuera, con tal que fuera criollita. Usted iba a una parranda ante, usted cree que iba a escucha eso ahorita como *ti-qui-pum ti-qui-pum...* Nooooo... quite esa broma... Vuelta, vuelta tra-piao, desde que empezó hasta que termine.

—¿Usted bailaba también?

—Bastante.

—¿Y qué era lo que más le gustaba bailar?

—¡Joropo!

—¿Pasaje no?

—Sí bailaba pasaje pero... enamorao... (risas) Me enamoré varias veces y varias veces perdí también... ahorita si no me enamoré más...

—¿Qué pasaje le gustaba más para enamorar?

—Bueno, “Ámame siempre”... con esa las conquistaba yo... Dígame cuando empecé a cantar con sonido...

—¿A qué le decían xoropo?

—¿Xoropo? Coño, ahí sí me jodiste. Porque yo conozco el joropo, pero el xoropo no... Yo sé que el buche era el trago. Pero el xoropo, ni idea...

—¿Cómo le decía a la fiesta?

—¡Parranda! Hay un parrandón que fulano'e tal... tal día.

—¿No decían “vamos a un joropo”, sino que decían “vamos a una parranda”?

—Vamos pa una parranda. “¿Usted no va a ir a la parranda allá que fulano?”... “Ya la parranda está por empezar”... “Claro que sí voy, pero es que más tardecita... después que se me seque la ropa...” (risas).

—¿Y usted trabajó enlazando ganao?

—Nunca pude aprender a enlazar. Pero sí trabajé... Enlazaba a pie. Aprendí a maníá. Pero entre varios pues... Pero nunca pude aprender a enlazá a caballo... Aníbal si es verdad que no pelaba lazo... Se ve que él nació con ese don...

—¿Qué cosas ve en esos joropos de ahora bueno y malo en relación con los joropos de antes?

—Bueno, yo te digo. Esta es mi respuesta. Porque ellos son buenos pero porque a ellos los enseñaron. En cambio uno aprendió de uno mismo. En cambio ellos son buenos, claro que son buenos. Porque ahorita el que baila joropo, nanguará... dígame este muchacho (su hijo), yo lo he visto bailando y yo creo que yo no le llego ni pa cargarle la alpargata. Pero él aprendió en esta época... Él busca la pareja de él, la de ahorita y bailan bueno. En cambio, yo busco la mía, la de antes, y con él no va a pegá: "No, tu hijo no sabe bailá". En cambio a mí sí me va a decí: "Tú sí bailáis bueno". Pero, ¿por qué? Porque ella aprendió sola y yo aprendí solo y nosotros hicimos buena pareja. ¿Me entendéis? (risas)

—¿De ayer y de hoy, hay algún joropo o pasaje que no le guste?

—No, los joropos todos son buenos, los pasajes...

—¿Las letras como "El gabán jalabola" o "El gabán gay", que le parecen?

—Esos gabanes no son buenos porque... es por la letra y por el cantante... pero el joropo es bueno... La música es buena, lo que no es bueno es el cantante y la letra. Pero si tuviera otra letra y otro cantante, sigue siendo joropo. No hay pa'onde cogé...

—¿Y ese cantante por qué no le gusta?

—No, porque un cantante de música criolla tiene que ser una persona seria... Cantarle al amor, cantarle al llano, cantarle a un caballo, a un toro. Todo eso es criollito. Eso es

como el que compone una canción, que empieza, vamos a pone..., con esa televisión, y a la final termina en un refresco. Entonces ese no está componiendo nada. El compositor empieza a cantarle a un caballo, tiene que terminar cantándole a ese caballo. Si no, la composición no está buena. Usted empieza a componele a ella, al pelo de ella, el color de ella, donde empezó ahí tiene que terminá.

—¿Y por qué cree que pasa eso, que componen ese tipo de letras?

—Porque le falta orientación. Se ponen a componé por ellos mismos y no saben lo que están componiendo. Si usted quiere componé, tiene que buscá un compositor pa que lo vaya guiando.

—¿De qué manera se enseña a cantar el joropo?

Bueno, el joropo, prácticamente, casi no se enseña. Eso como que nace. A mí nadie me enseñó, yo escuchaba las canciones y me iba grabando la vaina y aprendí a cantar. Y el cuatro, porque Luis Miguel también me metió la mano, me ponía los deos. Ahora pero de cantá eso como que le nace a uno.

—¿Y los que cantan mejor y los que cantan peor?

Bueno, los que cantan malo es porque no afinan. Y el que afina canta bien. Porque si usted sabe que no puede cantar en re menor, tiene que cantar en mi menor. Porque si el tono va en un lado y usted en otro... usted canta mal. Uno tiene que buscase el tono.

4.2 Rafael Molina

TARABITERO, PESCADOR, ORDENADOR, HACENDADO,
CHINCHORRERO, ALPARGATERO, CONSTRUCTOR DE MARACAS,
TEJEDOR DE SOMBREROS, BAILADOR.

—Acordándome del llano, el llano lo han modernizao demasiao, el llano duró, digo el viejo llano de aquella época, duró hasta los años setenta, de ahí pa'cá, bueno, ese es otro llano. Pero había una ley en el llano que yo me estaba acordando, es una ley que habían creao ellos. Una costumbre y esa costumbre se volvió ley y era sagrada. Era lo más sencillo. Se ponía a asar carne, había una ternera —porque ahorita llaman ternera a una vaca vieja, allá no, una ternera era una ternera, una becerra que llaman mamantona, que ni era vaca ni becerrita, una novilla—. Bueno, se metía el chuzo a la costilla y se dejaban dos palos de costilla por fuera del chuzo, del asador que llaman, y eso era sagrado. Usted llegaba y, venga, coma, el llanero picaba y picaba y esa costilla quedaba ahí. Si usted la cortaba, usted sabía lo que tenía que hacer. Si usted se la comía. ¿Qué tenía que hacer? Tenía que enfrentarse al toro más bravo, torialo, enlazalo, en el corral y bueno... hacer lo que decían ello. ¿Tú te comiste la costilla? Tú tienes que toriá el toro mañana. Es una costumbre y una ley. Una ley del llano. Y esa costilla se la comía el llanero.

Esa es otra cosa. Por lo menos ahorita dicen el Llanero. Yo vivo en el llano y soy llanero, antes no. El Llanero era el que se iba a una corraleja a trabajá con ganao, jineteá un toro, un caballo salvaje, ese es el propio llanero. Pero ahorita, bueno, usted es llanero porque nació en el llano. Un tipo de aquí de Acarigua, Barinas, San Carlos, que está en la cordillera a pie'e cerro, se pue decí. “No, soy llanero”. “¿De 'ónde

es uesté?”. “De Acarigua”. “Ah, tú eres llanero”... Digo yo: “¿Llanero?” (risas)...

—*Maestro, ¿en qué año nació?*

—En el año 1930, 24 de octubre. En Palmarito. Me trajeron, mi papá se vino pa'l estado Barinas, yo tenía ocho años. Eso fue en el año 1938. Llegamos a un hato que se llama Buenos Aires que queda entre el río Canaguá y el río Pagüei. Hacia los laos de Santa María de Barina, de Barinas abajo por ahí... de San Silvestre pa'bajo... El último hato que hay por ahí se llama el hato Callejas. Que era del general Cayano, yo no lo conocí, me lo dijeron. Pero ya cuando eso, según, él y la esposa no tuvieron hijos. Tuvieron uno criado y el criado se llamaba Tomás Mercado. Ese sí lo conocí yo. Murió el general, murió la señora y aquella riqueza le quedó a ese hijo que fue gobernador de Cojedes. Y ese hato quedaba colindando por allá con Apure, por acá con el río Canaguá y por acá con el río Pagüei. Y por la parte de arriba con el hato Buenos Aires que era de Manuel Tablante. Pero eso era una inmensidad de sabana muy grande. Mucho Ganao.

¡Ajá! ¡No, no!... a ese hato Buenos Aires, mi papá, claro a mi papá como nunca le gustaba, como decíamos antes, ser jornalero sino trabajá por su cuenta, entonces ya él se fue pa Santa Lucía y se puso a trabajá la agricultura. Ahí había un sitio que llamaban Bolaño, a la orilla del río Pagüei, pero pa este lado estaba la sabana y pa este, la montaña, o sea Santa Lucía de Barinas, pues... Un señor tenía una hacienda de caña ahí, y la estaba vendiendo y mi papá se la compró. Ahí nos criamos nosotros. Bueno, nos acabamos de formar, pues.

—*¿Y ahí hacían trabajo de campo?*

—Bueno ahí en la hacienda, bueno, las lanchas, lo que le voy a decir. Cuando empezó la Soconi (*Standard Oil Company of New York*) las lanchas, bongos que navegaban por ese río mucho, metía maquinaria para Barinas por San Silvestre,

de Matanza, y la única casa grande que había pa esa época era ahí en la hacienda. Y llegaban allá, y ya muchos nos conocían, y llegaban allá así fuera de noche.

—*Con la siembra de caña, ¿qué producían en la hacienda?*

—Pura panela. De esa cuadrá. Mi papá le encargó ahí... “Mire, señor Molina, ¿y usted no le gustaría tener un trapiche de hierro?”. Le dijo: “Bueno está bien, pues. ¿Dónde lo compro? ¿Quién me lo trae?”. “Yo se lo voy a traer de Ciudad Bolívar”, le dijo un señor. Me recuerdo yo mucho que le costó quinientos bolívares pa esa época. Na guará, era un platero... le dijo: “Bueno, señor, usté me lo paga con panela”. Y mi papá, bueno... Porque mi papá era un hombre muy bregador: ese compraba ganao en pie y nos veníamos de Santa Lucía pa Barinas con ganao arrebiatao de un buey. Él en uno y yo en otro, nos traíamos cinco o seis vacas y las vendíamos aquí. O, se usaba mucho la carne salá cuando eso, toavía, por lo menos en Apure y en Barinas también se utiliza la carne salá. Mataba las reses, la salaba, secaba la carne y nos veníamos a venderla en Barinas.

—*¿Usted lo acompañaba?*

—Mire, yo era el hombre de la casa de día de noche a toda hora. Una vez veníamos pa Barinas, traíamos cinco seis reses y una res se nos cansó. Más abajo de Matas Azules, un hato de los Concha, de esos Concha ricos que hay en Barinas. Pedro Luis Concha era muy amigo de mi papá y mi papá le vendía dulce a ellos y los intercambiaban por ganado. Francisco Concha y Pedro Luis Concha eran dos hermanos muy ricos. Todo eso de Barinas hasta abajo, hasta Santa Lucía de Barinas era de ellos. Se nos cansó una vaca, se echó. Yo veía, en la sabana veía el hato de Matas Azules no quedaba como de aquí a la salida de Guanare donde están las bombas... Y yo veía allá la lamparita y no. Seco'e

sed, compadre, porque no teníamos agua, teníamos comida. Pero agua nada. Había un cayo, nos íbamos por allá, la vaca se echó y no quiso parase más. Dijo mi papá: “Bueno, aquí vamos a colgá los chinchorritos en esta mata”. Y yo tenía hambre, pero a comé sin agua, dije yo. Bueno, comimos. Allá amanecimos, al otro día se paró la vaca y llegamos al hato en la mañanita.

—¿*Qué es el llanero entonces?*

—El que monta un caballo o un toro y se va a la corraleja a herrá y a capá y a trabajá el llano. Ese es el propio llanero. Para esa época, pues. No porque usted nazca en el llano es llanero. Hay un dicho muy viejo que es verdad: “Todo llanero no enlaza”. Y el pescador es el que vive a la orilla del río. Ese ve el oliaje y le dice: “Ese es el pescao tal”. No se pela. Porque nació y conoce. Porque vive a la orilla del río. En el centro del Apure hay gente que no le sabe nadar a usted. Y hay ríos. Pero, ¿quién se zumba en una cosa de esas? Las pirañas se lo acaban. Y el Apure tiene ríos bastantes, nacidos de ahí, que nacen en el Alto Apure. Por lo menos el Matiyure nace en el Alto Apure, en una laguna que se llama La Barrotera. Y Orichuna también, y Orichunita también, nacen en el Alto Apure. Ahí los únicos ríos que nacen en la cordillera, en Colombia, el río Apure, el Arauca, el Meta, el Capanaparo, el Cinaruco y el Magdalena... Pero esos ríos todos le caen al Orinoco. El Arauca la parte arriba divide a Colombia y Venezuela, la parte arriba de Elorza pa’riba. De ahí para abajo, ya ese río es apureño.

—¿*Recuerda las primeras tareas que le tocó hacer, de trabajo?*

—Amarrá ganao y montámele a las vacas por el cogote (risas). Pequeño, eso era en Palmarito. Una vaca mansita. A mi papá siempre le gustaba el ganao. Siempre. Llegó a Palmarito, cuando él se casó con mi mamá, porque mi mamá

era del estado Barinas de un pueblito llamado Mamporal, eso queda en toda la orillita del río Caparo, pero de este lado, se fueron a vivir a Palmarito y ahí nacimos nosotros. Y él compraba ganao en un hato que queda cerquita de Palmarito, se llama el hato Medanito. El otro día que fui con los muchachos y pregunté y el hato existe todavía. Y él compraba sus vaquitas, como se decía antes, “mercachiflaba”. Tú sabes que pa esa época en Apure no se sembraba maíz, no se sembraba yuca, topocho o plátano. Eso se compraba en el estado Barinas, por Caparo, por el río Caparo, y lo vendía en Palmarito y lo cambiaba por carne, ganao, cualquier cosa.

—*¿Y ustedes hacían ordeño, hacían queso?*

—No, vacas únicamente como para uno, la lechita de uno, cuatro o cinco vacas. Llegaban todos los días, se amarraba al becerro y cuando estaba... se soltaba. Como antes eso no había cercas... No existía... lo único que existía la cerca en Apure era los ingleses. Esa compañía inglesera que eran los más ricos, sacando a don Manuel Fuentes.

—*Y en ese trabajo de ordeño, ¿recuerda que cantara la gente a la vaca?*

—Esa es una costumbre en el llano pa ordeñá y pa toda vaina. Pa todo, pa todo, pa todo... Hasta la mujer, están ordeñan... la costumbre del llanero, cantale. O sea, uno tiene la creencia de que el animal se acostumbra. Y le pone nombre. Por lo menos, si es la primera vaca que se compra se le pone “Fundadora”. Si es barroso, lo que llaman blanco, en el llano por lo meno al blanco no se le dice blanco sino barroso, usted le dice “Paño fino”, “Fundadora”, “Lamento” porque pita mucho, “Nube negra” si es negra... Bueno se le ponen distintos nombres lo que uno quiera, pues... También a los bueyes... yo tenía un toro “Pato real” es el que tiene... es negro con manchitas blancas. Yo amarraba ganao en ese toro. Pero el único que lo montaba era

yo, ese lo trajimos de Barinas. El día que mi papá vendió ese toro no joda, mire, yo lloré... en serio, porque uno se acostumbra a un animal como que si fuera familia. Porque el único que lo amarraba era yo. Yo llegaba y me quitaba el sombrero y hacía así (hace como tapando la cara del toro con el sombrero) y le ponía el lazo con la mano. Y el único que lo montaba era yo porque si lo montaba usted, le corcoveaba y lo tumbaba. Yo lo montaba hasta en pelo, sin aperos. La gente se quedaba admirada: “¡Vásie! Pero si ese bicho parece una bestia, chico”.

A Pancho Cermeño, a ese señor le amarré yo mucho ganao en ese toro. Me decía: “Caracha, negro, por allá tengo una vaquita y un torito” y me daba el color y ya sabía el hierro y yo lo esperaba y lo tarabitiaba por allá. ¿Usted sabe qué es tarabitiar? Tarabitiar es... el ganao hace camino a los bebederos, el río, por ejemplo, más el río donde hay monte, montaña. Ellos hacen su camino, ¿verdad? Y a punta de ocho, de nueve, el ganao baja a beber de donde quiera. En la parte más angosta, que haya palo, que haya palitales, que no sea tan espeso, uno arma el lazo, lo amarra por allá o se encarama arriba donde lo vean. Y el ganao, cuando entra, queda enlazao. Eso se llama tarabitiar. Yo tarabité mucho, bastante... pa agarrá ganao. Porque el ganao mañoso, ese vive a la costa del monte. Y cuando el Gavilán pía, hay un gavilán que llama uno el “Gavilán Ganadero”, un águila pequeña, colorada... cuando la bicha hace piii... esos cogen pa'l monte, ¿quién le dentra? Nadie... Y entonces uno tarabitiaba...

—*Maestro, retomo el tema del ordeño a ver si se acuerda de alguno de los cantos de ordeño o de arreo, en la faena de trabajo...*

—Eso sí es difícil (risas)... Bueno, una de las canciones, arriando, no ordeñando, arriando el ganao... porque... el cabrestero que iba adelante, ¿no? Y había el puntero, segundo

puntero y el tercer puntero y el culatero, que era el que iba atrás arriando. Y por lo menos, el cabestrero, el que iba adelante, o sea, que se acostumbraba también pa amarrá el ganao mañoso: madrinero, cuatro o cinco novillos, no toros, novillos, mansos se los metía al grupo y él los iba cantando y ya los bichas iban atrás y seguían de uno y el ganao se iba agilao. Ahí era 'onde el cabestrero decía:

*Agila, agila ganao
por la huella 'el Cabestrero
te voy a contá los pasos
del corral al paradero (cantando).*

Esa era la más favorita de él... La de los llaneros pues... No, y uno también...

—¿Usté cantaba también entonces?

—Noooo... Ni por los caminos de madrugá... (risas) Me gusta la música, sí... ¿Y la de Paño fino?

*Paño fino, ponte, ponte
Paño fino...
Turupial, turupial, ponte... (cantando).*

... Y son tan adiestradas que ellas llegan y uno con tocarle las patas ya ellas se ponen. O hay vacas que se acostumbran a que la ordeña un elemento y va a ordeñala otro y no se dejan... Si de costumbres que yo no sé... el animal, mire, yo creo que lo que le falta es hablá, compadre. Se adiestran, ya le digo los bueyes, el ganao, todo se acostumbran, la bestia, se acostumbran con uno y uno se acostumbra con ellos. Ya le digo, ese toro que yo tenía, no lo montaba más nadie... Una vez se lo quitó un amigo de él prestao... no, en lo que lo

montó lo tumbó ahí mismo. Dijo: “No señor, no quiero que me mate ese animal...”.

—¿*Pescaban también?*

—Ah no, sí, bastante... por el río Pagüey. Por el río Pagüey había unas ribasones grandísimas. En aquella época, no sé ahora.

—¿*Cuál era el pescao que más le gustaba entonces?*

—Mire, el pescao favorito de nosotros, los pescadores, porque yo fui pescador, ordeñanor (risas), hacendao... este, ya le voy a nombrar. Por aquí, o sea, que en los años sesenta para acá, a todo pescao de agua dulce le dicen bagre. Resulta que no. El bagre es uno solo. Hay el valentón, el dorado, el bagre cabezón, la doncella, el paletón, el blanco pobre, el cajaro, el toruno, y el chorroco y esa sierra, la sierra cuca y el rambusapo que es, mire, yo no lo como ni de tarugo. Esa vaina... ¿no ve que uno lo compuso y sabe qué tipo de pescao es?

—¿*Por qué no lo come?*

—Porque es muy feo y el sabor no es igual. El toruno, es un animal que es cabezón, así medio verde por encima, y medio amarilluzco pero gordote. Y tiene un poco medio baboso, así... Más baboso que todos los pescaos... y ese lo que agila y si hay un caramelo ese busca enredase ahí mismo. Lo que es el toruno y el cajaro, esos animales, la parte del cacho, tú sabes que to esos pescaos de agua dulce tienen una vaina como una puya acá, una vaina dura, un hueso, tienen una bolsa y esa bolsa está lleno de una cosa que parece una postema, una bacteria pues. Aquello es muy jediondo. A veces se me pasaba el cuchillo y ¡eh!, ahora resulta que a usted le componen una cosa de esas y va a comelo, tiene aquello metío... ¿verdad? (risas). Me dicen: “Ese pescao tan sabroso el cajaro y el toruno”, le digo: “No mano, mire, ese no lo como yo ni que esté muerto de hambre”.

—¿Y en esas jornadas de trabajo había fiestas?

—De vez en cuando, por lo menos... las fiestas, más se veían pa San Juan... la Cruz de Mayo la bailaban mucho: a la noche el velorio y al otro día la parranda. O algún elemento... el 24 de julio...

—¿De lo que me cuenta es en Palmarito o en Barinas?

—No, en Barinas. Porque yo en Palmarito... nos vinimos, yo me vine muy pequeño. Ya te digo, de ocho años...

—¿Celebraban entonces la Cruz de Mayo?

—Sí, en los campos. Si por lo menos la música más... que se veía... poca arpa, más bandola. Mis tíos tocaban arpas y bandolas, y las hacían, los cuatros, los hacían ellos mismos. Por la familia mía mi mamá, hasta las mujeres eran músicos.

—¿Cómo se llamaba su mamá?

—María Escolástica Navas, de esos Navas de Barinas.

—¿Y la mamá y el papá de ella también eran músicos?

—Sí, todos eran músicos. Mi nono Bartolo Rodríguez.

—¿Y la abuela?

—Margarita sí no. Lo que sí es que bailaba, le gustaba. Bailaba más que un bachaco sin cabeza... (risas).

—¿Y el abuelo?

—Tocaba bandola. Y los hermanos, casi todos eran músicos. Todos mis tíos. Bandola y cuatro. Y había un tío, que era hermano de mi mamá por el papá, de apellido Galíndez, tocaba arpa. Un arpa pequeña, tocaba bien arpa.

—¿Y la mamá suya?, ¿bailaba?

—Ah no, eso sí le gustaba una parranda.

—¿Y cantaba?

—No. Puro baile.

—¿Y por el lado del papá suyo?

—No conocí. Porque mi papá era del estado Mérida. De Mucuchachí. Y él se vino, según, él me dijo a mí, él... murió la mamá —se llamaba María Molina—. Y ella murió, él tenía

catorce años. Y tenía una hermana que se llamaba María Molina y murió, de... tenía doce años. Y el único hermano varón que tenía se llamaba Encarnación que fue el único que yo conocí. Y entonces él se vino porai por Pregonero y vino a trancá a 'onde un dueño de hato, apellido Molina también, pero no familia. En las sabanas de Agualita. Cerca de donde vivía mi mamá. Porai se acabó de formar trabajando llano. Por eso es que a mi papá muchos le decían que no tenía pinta de paisano, sino de llanero, porque se crió en ese hato, se acabó de formar trabajando el llano. Y le gustó el llano.

—¿Y ellos construían los instrumentos ahí mismo en el hato?

—No, ellos vivían en un vecindario de cuatro o seis casas a la orilla de un río, donde quedaba un hato que se llamaba Mata de Conuco, o se llama... Donde estaban mi mamá y mi tía Mónica se llamaba La Fortuna. Ahí estaban los hermanos y los tíos, casas pa'llá, casas pa'cá...

—*Las fiestas entonces las hacían para los cumpleaños, para San Juan. ¿Las fiestas de San Juan cómo la organizaban?*

—Por lo menos San Juan, según, ellos le hacían velorio en la noche. Era una promesa. Hacer el velorio en la noche, vamos a poner el 23 por la noche le hacían lo que llaman el velorio. Y si usted por lo menos, un vecino, tenía un cochino, usted ponía el cochino, el otro ponía una gallina, el otro ponía lo que tuviera. El otro ponía otro cochino o ponía carne, lo que fuera. Ese otro día, bueno, “vamos a bailá a San Juan”. Y se prendía la mecha, compadre, con una bandola o arpa si tenía. Y ahí venía la *comesón*. Si yo me acordaba que yo tenía un cochino después que estaba prendió: “No, ¡vamos a buscarlo!”. “No, que yo tengo...”. “¡Vamos! Traiga pa'cá”.

—¿Qué bebían?

—Bueno, la gente que bebía, bebían aguardiente de ese de claro, de caña.

—¿*Tenían alambique?*

—No, lo compraban. Lo compraban con tiempo. Lo que pasa es que no había gente extraña, allí todos eran familia, y el que no era familia era un vecino que era como el hermano, como una gran familia. Por lo menos el 24, el 25 y a veces duraba hasta el 26 la fiestica (risas)...

—¿*Qué es lo que más le gustaba bailar a la gente en esa comunidad?*

—Porque cuando eso había la quirpa, el pajarillo, el seis por derecho, el seis numerao, la chipola, el zumba que zumba, los merecures, no me acuerdo de otro más...

—¿*Carnaval, gabán?*

—El carnaval, el gabán no, no se conocía. A lo mejor lo habría pero uno no lo recuerda... Yo recuerdo que el gabán los primeros que lo trajeron fueron Marcelo Quinto y Ángel Custodio Loyola. Marcelo Quinto que era de San Fernando, un gran contrapunteador.

—¿*Y de pasaje qué recuerda que le gustara a la gente?*

—La chipola, porque con la chipolita es con la que brincaban más (risas).

—¿*Y a usted cuál le gustaba más?*

—No, a mí me gustaba la que me llegara...

—¿*Y a usted le gustaba bailar, bailaba?*

—Me gustaba bailar. No bebía. Me gustaba bailar. Comía, sí.

—¿*Y tenía una pareja preferida?*

—No, no, no... La que me agarrara, pues... (risas)

—¿*Lo sacaban a usted o usted sacaba?*

—No, sacaba... y a veces me sacaban: "Vamos a bailar". "¡Vamos!"...

—¿*Prefería arpa o bandola?*

—Si tocaba bien, con lo que fuera. Otra cosa: en los bailes no se acostumbraba a despreciar pareja. O que la pareja

buscara y que otra pareja lo despreciara... Eso era peligroso. Peligroso bastante. Ninguna pareja podía despreciar a un parejo. Así fuera como fuera. Así no supiera sino brincar. Le decía, una mujer que no quisiera bailar: “Mira, yo estoy cansá”. Pero esa mujer no bailaba más. Porque si el tipo la veía bailando, ya formaba su camorra. Era peligroso. Por eso le digo, había leyes que las imponían las costumbres. Una pareja despreciar a un parejo, eso era completamente malo. Una ofensa. Eso era sagrado.

—¿*Los músicos intercambiaban los instrumentos?*

—Los que sabían tocar sí. O se cambiaba, eso sí, la costumbre de cambiar parejas. Yo iba bailando con una pareja y cambiaba y eso era una alegría.

—¿*Y los músicos bailaban?*

—Si había quien tocara, sí. Pero generalmente eran dos o tres.

—*Entonces no bailaban.*

—No... Se les atendía muy bien. Lo cuidaban... “No beba mucho que se rasca y no va a querer tocar más... cuando tenga hambre, ¡pida!”. Porque había comida, eso sí. Comida sobraba. Pero ese tenía que estar ahí, se paraba cuando le pegaban ganas de ir al baño.

—¿*Y a esos músicos los contrataban, o llegaban porque se invitaban?*

—Ya le digo, la mayor parte no eran contrataos, sino familiares. “Mira compadre, hermano, tengo una fiestecita, te acercas por allá tal día, vamos a divertirnos un rato, te llevas al compadre, al arpista” y allí se hacía la reunión, no tenía sino avisar. Bueno, sí, una fiestecita de dos o tres o cuatro días y a veces hasta una semana (risas), eso depende. La gente dormía, se rascaba, y se despertaba cuando se despertaba, se lavaba la cara y vamos a bailá otra vez, y a comer. Fiestas sanas, yo le digo sinceramente, yo a veces me

pongo a pensar si el tiempo retrocediera, qué bonito fuera. En una parte mala, pero en la mayor parte buena. Eso sí, la honradez del hombre, de cualquiera, del hombre, la mujer, la palabra era una sola. Eso no variaba. Y el respeto, por aquella persona, por aquella mujer, eso era intachable. Usted sabe que la mamá pa' dale una hija, un hijo a una persona, con todo el mundo no salía. Se necesitaba que fuera bien amigo. Pa decile: "Mire, mi hija va a ir con usted".

—*Maestro, ¿desde qué edad recuerda, tiene memorias de esas fiestas?*

—Pa ser sincero, yo vine a parrandear de edad diecisiete años. Cuando me largué el pantalón. Eso era otra cosa, uno no se largaba el pantalón hasta esa edad. Cuando me fui pa Puerto Nutrias... Me recuerdo que mi papá me compró allá en Puerto Nutrias, fuimos, y me compró una ropa, mandé a hacer un pantalón y lo mandé a hacer largo. Mi papá aceptó. Ahí si empecé a parrandear, bailar.

—*¿Y hasta qué edad recuerda esas fiestas así como usted las describe?*

—Hasta majomenos, majomenos, majomenos, majomenos... por ahí en los años, ¿qué?... Todavía en los cincuenta, en Puerto nutrias yo parrandeaba mucho y amanecíamos, por lo menos pa Pascuas...

—*¿En ese encuentro de fiestas familiares?*

—Ah, en las fiestas familiares, cuando estaba en la hacienda. Íbamos con mi papá, siempre con él.

—*¿Y después no estando en la hacienda, iba a esas fiestas de los pueblos?*

—No. Porque nosotros cuando... en el año 48 el vecindario se disolvió. Ahí no quedó nadie. Unos se murieron, otros se fueron, eso quedó solo. Mi papá: "¿Con quién voy a trabajá aquí?". Vendió el trapiche a un señor dueño de hacienda en Santa Lucía y eso quedó abandonao ahí... Todo...

Nos fuimos... mi papá había hecho unas canoas de cedro y caoba, nos fuimos pa San Vicente, ahí duramos un año. Entonces, de ahí mi papá dijo: “Vamos a vendé estas canoas en San Fernando”, y nos fuimos... nos fuimos porai en enero o en diciembre, en diciembre. Vendimos las canoas y regresamos en enero. Ahí fue que yo conocí a San Fernando. Llegamos a ‘onde llaman El Picacho. En la Vuelta de La Catira, que ahí está Barrio Viejo, que es como el pueblito... entre Acarigua... Biruaca... ajá, nosotros llegamos donde un señor de apellido Baldomero. El señor muy bueno, picabamos leña pa vendé. Ahí vendió mi papá las canoas. Ahí duramos como un mes en San Fernando.

—*Maestro, regresando a la fiesta. ¿Cuántas parejas se agrupaban? ¿Eran fiestas grandes?*

No, no eran mucho porque eso se recogía solamente la gente y las señoras y las hijas, las señoritas, muchachas del barrio, de la urbanización, o sea, del vecindario. Porque cuando eso no se conocía urbanización... los que estuvieran cerca se invitaban o a veces de lejos se embarcaban en canoas... Se reunían unas diez, doce, quince parejas cuando mucho, pocas. A veces que no llegarían a las diez.

—*¿A esa primera fiesta que usted fue de diecisiete años bailó de una sola vez, sin que nadie le enseñara?*

—No, agarraba con una escoba. Mi mamá me ponía a barré y yo me ponía a bailá... y: “¡Epa! ¿Qué estás haciendo?”. “Bailando, aquí solo...” (risas). “Este muchacho ‘el carajo...” (risas).

—*¿Imaginaba la música o usted la cantaba?*

—Imaginaba, música así... nadie tocaba por ahí... los tíos que tocaban, esos estaban muy lejos, vamos a decí que estaban como de aquí a Barinas. Ya cuando me largué el pantalón por lo menos brincaba...

—*Esas parrandas a las que usted fue, ¿eran en casas? Nunca llegaron a ser en botiquines?*

—No, en casas. Yo vine a conocer los botiquines en Barinas... y en San Fernando... pero que iba con amigo o los amigos me llevaban, sabe cómo es... Pero yo no tomaba, si me tomaba una cerveza de vaina... no me gustaba la cerveza... bebé aguardiente no... Habían antes lo que llamaban mabiles... eso había en Barinas. En San Fernando yo me recuerdo que había uno que se llamaba El Botecito...

—*¿Y tocaban música llanera ahí adentro?*

—Disco. Ya ponían disco.

—*¿Con la rocola?*

—Tocadisco. Con tocadisco que llamaban. Yo me recuerdo. A veces el motorista me decía: “Vamos pa’llá un rato”. Él tomaba, se echaba sus palitos.

—*¿Ya fue en qué año lo de los mabiles?*

—En el año 48.

—*¿Cómo se escogía la música?*

—Sí. “Poné el disquito tal” (como solicitándolo a alguien)... Cuando vinieron las rocolas... ya en los años cincuenta, bueno... El que era llanero le gustaba su música llanera. El que le gustaba la colombianita, bueno, ahí le va y al que le gustaba lo que llamaban el rocanrol que empezó a salir, también... El chachachá, la cumbia, la música ranchera. Cada quien ponía la que le gustaba. Y habían pleitos... Yo conocí en los botiquines que llegaba un tipo y le ponía la música y llegaba otro y se la tumbaba y ponía la otra. Ya esa era una provocación.

—*¿Qué preferencia sentía usted que había por la música? ¿Había preferencia por la música llanera?*

—No. Poco. Mire, la música llanera para esa época estaba condenada. Eso era como despreciable. Ese veguero, ese campesino, ese capocho, alguna cosa, le decían eso...

Únicamente... el que pusiera música llanera era porque era llanero. Llanero, nació en el llano y que le gustara el llano, le gustaba su música. Por lo menos, lo mío... claro, yo tenía, después de la música llanera, yo tenía, que me gustaba mucho... cómo es que se llama... que es una música suave... el bolero. Pero decir que otro tipo de música, poco. Poco me gustaba. Lo más es la música llanera y el bolero. Por lo menos el bolero ranchero, que hay también. Javier Solís, Pedro Infante, don Pedro Vargas... Pero más lo mío es la música llanera.

—¿*Todavía sigue prefiriendo la música llanera?*

—Ahí tengo un poco de discos.

—¿*Y le gusta más la música llanera de antes o la de ahorita?*

—Me gusta más la de antes. Porque la música de antes se refleja más las costumbres, los paisajes, el caño, la sabana, la laguna, el estero. O si una canción de aquel hombre enamorado. De aquel amigo. O de aquel amor que tuve y se me fue (risas). Pero ahorita las canciones, yo no sé... Son buenas pero es muy raro... está muy modernizado... Muy modernizado... Demasiado... La han transformado mucho.

—¿*Y entonces las letras ya no le hablan del llano?*

—No. Poco. Muy estilizado algunos. No es aquella música de antes, por lo menos los primeros, de aquel Angel Custodio Loyola, Marcelo Quinto, Juan Navarro, Juan del Campo, Antonio Garces, Ángel Ávila, Pico de Oro, el Tigre de Payara, toda esa gente, viejo... no es esa música... Ángel Custodio Loyola cuando fue a Barinas, ese hombre se le fueron los músicos, lo abandonaron... los que eran... los Guariqueños... Ese quedó una semana bebiendo aguardiente en Barinas. Por cierto que sacó un pasaje a Barinas, pero un hermoso pasaje. Yo lo vi como una dos o tres veces. Yo sí busqué ese disco. Pero bien bueno. Un gran compositor era

Ángel Custodio Loyola. Ese cantó Puerto Miranda, Tierra Negra... Otro, que era del Samán... José Alí Nieves

—¿Desde cuándo no baila?

—Sí he bailao. Aquí con las muchachas, con las nietas.

—¿Ahora está enseñando? ¿Qué figuras les enseña?

—El zapatiao, valseao, escobillao, el jorconiao que llaman... Yo me pongo a acordame del llano y le digo como dijo el llanero, se me salen las lágrimas. Porque uno se acuerda de aquella época tan sana, tan divina que se parrandeaba, uno se trataba como hermano, como familia. Usted llegaba a mi casa y era como que yo la conociera hacen dos mil años. Lo primero, lo primero, la taza de café. Si no había comío, “espérese pa que coma” y hasta que no comiera no se iba. Si usted por lo menos era vecino y yo mataba un cochino, lo que fuera, “lléveme esta olla a la hermana fulana...” o al hermano... ahí no se trataba de fulano, sino el hermano. Era, yo le digo a la gente... Bueno, la gente que dicen social, la sociedad, un grupo social... bueno uno era social antes, o quizás más... Porque aquel vecino, si habían dos, tres casas, no se comían una res, una cosa, sin mandarle al vecino, sin compartir. Yo digo a veces... si se retrocediera el tiempo, en algunas cosas... ¡Maestro, dele al arpa! (risas).

4.3 Zenaida Hernández

PILADORA DE MAÍZ, SECRETARIA ADMINISTRATIVA,
CORALISTA, BAILADORA.

—Mi nombre es Zenaida Lucía Hernández, nacida en este pueblo de Papelón. Bueno, yo comencé a bailar el joropo desde que tengo uso de razón. Porque eso fue un don que me dio el Señor, porque yo nunca hice talleres ni nada, sino que me gustaba. Cuando habían fiestas y bailes, ahí estaba yo de primera, desde pequeña, y me gustaba bastante que cuando yo llegaba a esos bailes ahí mismo me sobraban los parejas porque bailaba bastante. Participé en el 83, por el municipio Papelón, en el Festival Internacional El Silbón, quedé por el estado Portuguesa, participé en el 94 otra vez, por el estado Portuguesa también. Cumplí un sueño también, en el 2010, a mí me gustan mucho los desfiles militares, y yo quería ir al Fuerte Tiuna a ver el desfile. Pero Dios me cumplió ese sueño, que no solo fui a verlo, sino que participé en el desfile cívico-militar Independencia y Revolución por el estado Portuguesa, que fue todas las culturas del país, fue muy hermoso. Trabajé durante veinte años en la alcaldía del municipio Papelón en la Dirección de Cultura. Fui coralista, integrante de la coral de Papelón. Fui fundadora y coordinadora de la Banda Show Papelón y ya no estoy ejerciendo esos bailes, no por mi edad, porque sé que todavía lo puedo hacer, porque me encanta, porque es algo que llevo en mi sangre... pero, bueno... no lo he hecho más, porque estoy sirviéndole al Señor y entonces me aparté un poco de las fiestas y eso. Pero en actividades que me han buscado, he estado allí.

El baile de joropo se ha venido perdiendo, ¿verdad?, el tradicional. Porque ahora está el estilizado, entonces el tradicional, que era el que uno hacía en las fiestas de los pueblos... Nosotros aquí, la luz la apagaban a las once de la noche, nosotros andábamos con un radiecito un picocito por aquí por las casas, y entonces hasta las once poníamos este... y bailábamos, ¿verdad?, con los discos. Y bailábamos puro joropo, joropo llanero, el criollito. Luego, cuando apagaban la luz, entonces tocaban el cuatro... y eso... Pero sí se ha ido perdiendo el tradicional que es el baile propio de Venezuela, que hay que rescatarlo...

—¿*Qué actividades o tareas, de las primeras que le ponían en la casa, recuerda?*

—Bueno, de las actividades, yo siempre pilé maíz. Ajá, pilaba maíz, arroz, molíamos el maíz, se cocinaba... primero se pilaba, se ventaba, se cocinaba y luego se molía. Y luego era que venían las arepas y luego a cocinarse en fogón. Que eran muy sabrosas. Este, bueno, lo de una casa, asear las casas, hacer comida, los oficios del hogar.

—¿*Y el primer trabajo remunerado que tuvo?*

—El primer trabajo fue en el Central Molipasa de Papelón. Fui la primera secretaria de ese central azucarero aquí en Papelón. Trabajé en la Alcaldía de Guanare también...

—¿*A qué edad tuvo ese primer trabajo remunerado?*

—Creo que tenía como veinticinco años, veintiséis años...

—¿*Y a esa edad seguía bailando joropo?*

—Bailaba... a los veintiséis años fui al internacional... desde pequeña... es que eso es como un don... me gusta mucho bailar el joropo... de hecho, yo oigo una musiquita por ahí y me hace el pie... (risas).

—¿Cómo se acomodaba para ir a bailar a las fiestas?

—Bueno, antes uno usaba era vestido... Camisones, así, vestidos... Pues, era lo que uno usaba, porque ni pantalón... después si... Mi mamá cosía y nos hacía vestidos. A mí me gustaba ponerme así, flores, me gustaba las clinejas, hacerme clinejas y ponerla de lado. Siempre era así, llanerita. Uno se ponía flores... de hecho, cuando bailé en el primer festival, yo llegué adonde Chente Bonilla y me dijeron: “Tú vas a ser la pareja de él (Jesús Herrera)”. “¿La pareja de qué?”. No, la pareja de baile, porque nos falta una pareja a nosotros para representar a Papelón”. “¡Bueno!”, le dije yo, “entonces vamos”. Entonces fueron por los alrededores buscaron falda, buscaron todo. Entonces fueron y me compraron unas alpargatas y las alpargatas me quedaban grandes... entonces me le hicieron una cocida ahí y bueno. Ahí nos fuimos... por allá cuando íbamos llegando a la concha acústica de Guanare, agarraron una flor de un jardín y me la pusieron. O sea fue todo bueno... Ajá, cuando seleccionaron para quién iba a comenzar primero, me tocó fue a mí... yo no sabía cómo se iba a bailar ahí... porque yo nunca había estado en festivales ni había visto... Entonces, cuando me llamaron yo pasé a bailar, como uno baila criollo, como se baila, entonces bueno, yo bailé. Pero cuando estaba bailando, se me peló una alpargata... y entonces, yo menos mal que no me agaché a agarrar la alpargata, sino yo seguí bailando, largué esa y me quité la otra... y bueno, terminé mi baile y me acosté en los asientos ahí porque a las tres de la mañana dieron los resultados. Y me despertaron: “¡Zenaida, ganaste, ganaste!”. Había quedado. Y entonces fue algo... porque yo nunca ensayé, yo no sabía que se hacía para un festival. Pero hice la figura y lo que se hace en el joropo criollo.

—*Maestra, hacíamos la reflexión sobre la diferencia entre el joropo de la tarima y el joropo de la fiesta criollita. Nos contaba que en la primera experiencia del festival usted bailó como quien va a la fiesta, sin ensayar coreografías, prácticamente no conocía al parejo...*

—Sí, porque por lo menos... yo siempre en la fiesta me gusta hacer las figuras que se hacen en el joropo, como es el valseo, el toriao, el escobilla que es el que hace la mujer porque el hombre es el que hace el zapatiao. Yo siempre que iba a la fiesta yo bailaba como era, como a mí me gustaba, no así para adelante sino con todas mis figuras. Porque hay que hacer la vuelta a la derecha y vuelta a la izquierda, el valsiaito, pa la izquierda y pa la derecha, el escobillao, la vuelta picurera, la zambullida del güire, la zoga, las más criollitas. En el baile, en las casas, se hacen escobillao, la vueltica... Pero en la tarima exigen las figuras... Ahí vienen las figuras, pero entonces a mí me agarraron desprevenida pero yo bailé como yo bailaba, ¿verdad? Y para donde me tiraba ese parejo, yo iba. Porque él me daba una vuelta pa'cá una vuelta pa'llá... y yo iba para donde él me tiraba. Y a mí se me cayeron esas alpargatas, se me salieron y no me paré. Menos mal, porque si no, me eliminan. Pero yo no sé... yo hice "¡pa!". Eso voló (risas) y me quedé descalza. Eso como que fue un espectáculo más bien. De la misma emoción...

En la segunda ocasión fue parecido, íbamos a la eliminatoria internacional que era aquí en Guanare, para quedar en la internacional. Pero como me avisaron tarde, yo no me había puesto nada debajo de la falda y entonces cuando yo llegué allá me acordé y dije: "Yo no voy a bailar". El muchacho se molestó y no bailé. Bueno, ahí quedó otro muchacho, Lisandro Prisco, que es de aquí de Papelón y bueno y una muchacha de Biscucuy. Luego me mandaron a buscar de Bellas Artes de Guanare que si yo podía hacerle la suplencia

a la muchacha que había quedado con Lisandro, ya a la final internacional, porque la muchacha se enfermó. Yo dije: “Sí, sí puedo”. Y así sin ensayo también. No pudimos ganar en esa ocasión, aunque estábamos punteando con Santa Fe de Bogotá. Pero a mí me invitó para el baño una de las participantes que era del mismo de Portuguesa, y entonces me dio una bebida. Y esa bebida me puso, o sea... yo subí al escenario y vi todo dando vueltas... y me llevaron al hospital y que era una droga... Eso me afectó bastante mi salud durante mucho tiempo. Estuve con depresión, me afectó demasiado... pero bueno... gracias a dios salí de todo eso...

—*¿En qué festival fue eso?*

—En El Silbón del 94.

—*Ya no en el festival maestra, sino en la fiesta criollita, cuando a usted le tocaba un parejo que no la llevaba bien, ¿cómo resolvía eso?*

—Mire, pasó muchas veces... ya yo conocía aquí a los parejos. Cuando me buscaban decía “estoy cansá”, ya últimamente. Pero al principio sí, yo bailaba, pero es difícil porque... imagínese... bailar con una persona. Pero yo lo agarraba y lo llevaba. Yo hacía las veces... noo... lo llevaba para acá... y le daba la vuelta... y ahí bailaba, ¿verdad? Pero sí es difícil bailar... pero yo lo bailaba...

—*¿Su mamá bailaba?*

—Mi papá bailaba, mi mamá, pues, pienso que también bailaba... mi papá era contrapunteador. Era coleador, Carlos José Hernández Prisco. Rosa Guédez, mi mamá, está viva y mi papá murió. Mi mamá tiene 84 años... bueno esa todavía limpia el patio, hace comida, lava, se va para Guanare solita a cobrar la pensión. Se va escondida, mire. No baila pero es dicharachera, así, ocurrente. Hacía corrios de aquí de cualquier cosa que ella veía sacaba corrios. Es como un personaje aquí en Papelón también.

Mi abuela María Duque se murió, esa si no estaba... y mi abuela Audelina pues esa no sé si ella en su tiempo, porque yo cuando la conocí ya estaba viejita. Audelina Hernández... Pero en la familia el que no canta toca o baila, colea...

—¿*Fue a fiestas en los campos o siempre fueron fiestas aquí en el pueblo?*

—No, de campo también... en las fincas... nos íbamos y allá bailábamos en las tierras, allá en el campo, con velas, lámparas... Si bailé bastante...

—¿*Cómo iba vestida a esas fiestas en el campo?*

—Bueno siempre en esa época nosotros usábamos era vestido. No se usaba así pantalón. Vestidos, nos lo hacía mi mamá. Alpargatas. A mí siempre me gustaba cargar, como le digo, clineja. Me hacía clineja y siempre así por un lado. Trenzaba el pelo y este... nos montábamos en esos camiones, nos íbamos a la finca y allá bailábamos... sin luz sin nada, ¡con arpa!, cuatro y maraca... amanecíamos...

—¿*Cuáles eran los golpes que más le gustaba bailar?*

—Ay, a mí me gustaba era el joropo recio. Bueno a mí cuando bailaba, a mí me gusta el pasaje... pero siempre el pasaje es más despacio... Pero me gustaba el recio, porque a mí me gustaba dar vuelta pa'llá y vuelta pa'cá... zapatía y ese era el que me gustaba... Seis por derecho, pajarillo, gabán... La chipola es bien buena también. El seis numerao, los bailes con la bandola también me gustaban... pero eso ya fue después. Ya casi al final que bailaba yo aquí con bandola. Pero me gustaba así, los golpes recios.

—¿*Y recuerda la letra de alguno de esos golpes? ¿A qué le cantaban?*

—Bueno el Pajarillo, era a los pájaros... decía

*Ah, pajarillo, pajarillo,
vuela si quieres volar.
Te recortaré las alas
para verte caminar.
Me dijiste que eras firme
como la palma en el llano.
Si la palma fuera firme
no la secaría el verano,
no la tramoliara el viento
ni la quemara el verano... (cantando)*

¡Bueno, hasta ahí!

—¿*Cantadora también?*

—Sí, yo canté... cantaba en la coral... era soprano... Y este, las chipolas me gustaban mucho. Todo lo que fuera recio.

—¿*Quiénes organizaban las fiestas a las que usted iba a los campos?*

—Bueno, no recuerdo mucho porque fue en varios lugares, eran fincas... que nos íbamos en jaulas, jaulas de esas ganaderas y nos metíamos toditos allí adentro, nos íbamos a la finca y allá bailábamos... bueno, había uno que era Ramón Nuñez, en ¿La Sabaneta es que se llama? El Colmillo, había una finca llamada El Colmillo, de don Pancho Arias. Había otra finca llamada El Limón...

—*Y de las fiestas que más le gustó, ¿recuerda alguna en particular?*

—Las que hacíamos allá en El Limón.

—¿*Quién las organizaba?*

—Esas las organizaba la familia Arias. Nosotros nos íbamos para la finca y allá se inventaba... como allá tenían arpa, cuatro, maraca... habían los que tocaban... la misma gente de la finca... siempre había músicos y siempre en esas casas siempre habían los instrumentos. Porque yo nunca

bailé con esos tambores. Siempre el baile fue arpa cuatro y maraca y la bandola...

—*En esas fiestas, ¿usted recuerda si los músicos también bailaban, si se intercambiaban los instrumentos?*

—Sí bailaban. Sí lo hacían, se intercambiaban ahí... habían unos que eran polifacéticos, o sea, sabían de todo un poco. Cuando no tocaba el arpa, tocaba el cuatro, tocaba la maraca, también bailaba. Cuando se cansaban las personas que bailaban, porque se sudaba mucho y se levantaba mucha tierra, porque era en el solar... porque en las tardes, nosotros llegábamos nos íbamos temprano, y eran unos solares grandísimos y uno los barría con escoba de esa de monte, uno hacía escoba de esas, y entonces uno barría el lugar, lo dejaba blanquito ahí, sin una hojita.

—*¿A esa fiesta cómo le decían?*

—Una parranda. “Vamos pa la parranda”. “Vamos a parradiá, vamos a amanecé...”.

—*¿Qué bebían?*

—Bueno, yo nunca bebí. Pero preparaban guarapitas, con limón, con lima...

—*¿Y qué comían?*

—Bueno eso sí no podía faltar. La carne asada, mataban siempre que íbamos, mataban ternera o se hacían cachapas si era el tiempo de las cachapas, a veces había cochino o animales de monte que si lapa, todo eso comí yo... asado o sopa, picadillo llanero que es el plato de aquí... y bueno, las mamás que llevaban niños, llevaban las hamacas, y entonces colgaban esas hamacas cuando esos niños comenzaban a dale sueño, porque los palos, se llevaban los colgaderos y se colgaban las hamacas y acostaban a esos muchachos ahí... y ahí a bailar pues. Y hasta amanecer, eso no era hasta las doce hasta la una, no. Eso eran las diez de la mañana y estaba uno parejito.

—*Entonces a los músicos no se les contrataba...*

—No, esos eran músicos natos, natos. Antes a donde usted iba en todas las fincas había músicos. Y siempre un cuatro guindado, un arpa por allá, si no había entonces el cuatro y la maraca no faltaba. Habían también contrapunteadores, bailadoras —las mujeres sabían bailar el joropo criollo—. Todas en mi época, en ese tiempo y me imagino que en la época de más de ustedes (viendo a Maíta y a don Pedro) que es un poquitico más... todas sabían bailar la música llanera.

—*¿Llegó a cantar en esas fiestas?*

—No... Bueno sí, una vez hubo una fiesta en ¿cómo es que se llamaba? En Palma Sola. Sí, una vez ahí hicimos un... nos pusieron a cantar, cantó mi hermana, Olga Pacheco... y nos regalaron plata... y recuerdo que me compré lo que llamaban antes un corte —un corte era una tela con la que uno hacía vestido— y unas alpargatas con lo que nos dieron ahí. En ese tiempo yo me acuerdo que canté esa “Traigo polvo del camino”.

*Traigo polvo del camino
traigo polvo del camino,
traigo la espuma del río.*

*Yo monté el mejor caballo
que ha nacido en el Apure,
aquel que siempre amarraba
debajo de un Merecure.*

*Recuerdo pasé nadando,
recuerdo pasé nadando,
con mi caballo el Apure...” (cantando).*

—*Merecure. ¿Bailaban el golpe los merecures?*

—Merecure, claro, todos los que salieran se bailaban. El merecure también era bueno. Todos esos golpes... seis numerao, chiplola, todos... son golpes diferentes... se baila igual pero si hay cambios en la manera de lo rápido, de la figura... Con el arpa uno escucha o la bandola y uno sabe cuando le toca zapatear o escobillar, cuando hay que dar la vuelta, cuando hay que valsear. Eso se ha perdido mucho. Cuando comienza uno el baile, si es un pasaje, se valsea. O sea, uno se agarra al parejo, y danza por toda la sala, por todo el lugar donde uno está. Da la vuelta al derecho y al revés también... Sí, conversando. Eso era puro hablar en el pasaje. Porque en el joropo no hay tiempo. Pero ahí sí, uno va hablando y bailando. El hombre aprovecha ahí de hablar... de decirle cosas: "Sí estás bonita" (risas). Ahí aprovechan ¿verdad? Porque están aquí... yo me acuerdo que una vez yo estaba bailando en Los Corrales y entonces estaba Julio Pantoja y yo... Valsiuito y por los laos... uno se pasea... eso se ha perdido esa tradición del valseo que es importante...

—*A otro tema, maestra. ¿Usted pilando cantaba?*

—Sí, para todo... nosotros vivimos allá en Maceo, un fundo, tenía yo como siete años, y nosotros buscábamos aguas en el río y buscábamos era con taparas. Unas taparas que le abrían unos huequitos, y entonces uno se iba al río y metía esas taparas dentro del río, se llenaba de agua, y ahí venía uno, la agarraba así por las orillitas, pa llenar la tinaja, donde uno bebía agua...

—*¿Y qué cantaban?*

—Lo que uno en ese momento. A mí me gustaban mucho los pasajes llaneros... de hecho yo todavía canto, en el baño... yo amo ese mundo de la cultura... añoro mucho eso...

—*Nos interesa redondear la idea de la diferencia entre el baile de la fiesta criollita y el festival y cómo cree usted, maestra Zenaida, que las formas de bailar en el festival ha influido en la fiesta criollita. ¿Es posible que las formas del festival nos hagan entender que la fiesta criollita está pasada de moda?*

—Bueno, eso ha cambiado mucho... El joropo criollo ya es estilizado. Porque ya han metido otras figuras que no están dentro del joropo tradicional. Entonces, se ha ido perdiendo esos valores, esa cultura, esa tradición de cómo se bailaba antes el joropo criollo.

—*¿Usted diría que la tarima del festival ha impuesto una manera de baile incluso fuera de la tarima?*

Exactamente. Sí se ha impuesto, porque ahorita hay lo que se llama las escuelas de joropo que son puros bailes estilizados, bailes que antes no se usaban. Entonces, ahora, nadie baila el joropo criollo. Ya la nueva generación no saben bailar sino al estilo “estilizado”. A la gente ya no le gusta bailar el joropo criollo porque dicen que eso es de viejos, eso es de antes. Ahora tienen estas escuelas que les enseñan otros pasos... estilo colombiano es lo que bailan ahora.

4.4 Cristina Ramona González “Maíta”

PILADORA DE MAÍZ, CAMPESINA, COSTURERA, BAILADORA.

—Cristina Ramona González —mejor conocida como— la Maíta. A mí no me conocen por ese nombre aquí... aonde quiera: Acarigua, Caracas... Yo fui a Caracas... estuve quince días allá. Bailé en la Casa del Artista, cuando me iban a entregar un título de Maestra Oral, la señora Lisbeth dijo: “Maíta”. Yo decía, cuando veía a Chávez, yo voy así me pisen. Pero yo me meto y yo tengo que bailá aunque sea un piacito con él... Porque yo lo veía que él era muy animao cuando estaba hablando y tocaba Vidal Colmenares y Cristóbal Jiménez y él agarraba a cualquiera y se ponía a bailá. Yo no voy a esperá que me agarre, yo lo voy a agarrá a él (risas) y se me logró, ¿oyó? Bailé con él. Yo soy de Portuguesa. Yo soy nacida en el caserío La pava. Cumplí 72 años el 30 de octubre.

—¿Cuándo llega aquí a Papelón?

—Tengo 31 años. El 7 de julio cumplí 31 años viviendo aquí, en La Pava sí nos criamos y después nos vinimos adonde llaman La Vega. El papá de nosotros caminaba mucho. Ahí se dejó con mi mamá y nosotros bailábamos, ya yo de siete años ya yo bailaba por ahí escondiíta... Mi mamá se vino por ahí pa donde llaman Píritu y nosotros quedamos en el caserío con él. Él era agricultor. Entonces él cuando se dejó con mi mamá yo bailaba en siete años y tenía unas tías que una tocaba tambor, una maraca, una cuatro, una violín, el otro arpa y eso... Comenzamos a bailar con música así de tambora, ¿verdad? Y eso sí me gustaba a mí. En tiempos de diciembre ellos se iban a dar música en ese escobero me bailaban y yo bailaba, ¿verdad? Y bueno, ya después que llegué a doce años... entonces me sacaban permiso... tenía que agarrá

una muda de maíz, esgranalo, pilalo, cocinarlo y pararme a la una de la mañana a hacé las arepas pa los obreros...

—¿*Para que le dieran permiso para ir a los bailes?*

—Hasta las doce de la noche. Y si me pasaba, no iba más... después que mi papá y mi mamá se dejaron ya yo tenía como trece y catorce años. Nos íbamos dos hermanitos que quedamos con él ahí... Él se iba pa Píritu, una mujer que consiguió por allá y se iba los viernes a mediodía. Nosotros nos íbamos a las seis y dejábamos bastante comida a los marranos, a las gallinas. Cuando veníamos a la mañanita a las cinco, las siete, ya estábamos en La Vega. Mi papá llegaba a las doce. Una Semana Santa nos fuimos y se me olvidó. Cuando llegó mi papá, la mula allá, viejo... “¿Y mis muchachitos?”, le preguntó a los vecinos: “No, esos muchachitos cuando usted se va los viernes, ellos dejan todo arreglaíto y bastante comía a las gallinas y se van hasta el lunes en la mañanita que llegan” (risas) a bailá en Bucaral, viernes, sábado y domingo.

—¿*Eran fiestas en el campo?*

—En el campo. Era un campo, ahora calculo que debe ser un caserío muy famoso. Cuando yo me gobernaba por mi cuenta llegué a bailar donde nací, en el caserío La Pava, Los Galdones, Las Trincheras, Corocito, Mamporal, toda esa parte me la andaba yo bailando. Me llevaban en bicicleta y carreta, porque esa vez no había ni moto... carreta... Ay, no, no... Con una flor en mi cabeza, vestido de faralao, mi mamá cosía y yo también aprendí a coser. Ah y yo los hacía con barbas de saco de maíz, sentadita detrás de la casa, con hilito doble pa que no reventara y una cinturillita del mismo vestido pa que no se me cayera. Ya yo los cosía yo misma... y en alpargatas...

—¿Con cuántos parejas bailaba?

—Yo bailaba con el que a mí me sacara. Como fuera yo bailaba, y hacía como ella (Zenaida Hernández). Claro que había unos parejas que uno le coge el golpe, ¿verdad? Y hay unos que no, pero uno los lleva. Donde quiera me buscaban y me convidaban, hablaban conmigo. Cuando yo me vine a Papelón, ay, ya yo había bailao mucho... Fíjese usted, 31 años... me hallé a Aliyo Bonilla, Cheo Hernández, ay, me apegué con ellos y eso fue... pa'onde estaban, me buscaban...

—En esas fiestas que iba en el campo, ¿qué instrumentos acompañaban el canto y el baile?

—Las primeras veces cuando yo iba por Las Trincheras, Corocito, Las Pavas, bailábamos con tambora, violín y cuatro... y maraca. Comenzamos a bailar... después ya era con arpa.

—¿Cómo era esa tambora?

—Esas eran unas tamboras que hacían más o menos de este porte, ¿verdad? (medianas), de cuero las hacían.

—¿Qué golpes tocaban con esa tambora y el violín?

—Esos golpes recios, los mismos, los tocaban igualitos. Un tío mío tocaba violín, una tía mía tocaba la tambora, una la guitarra, una la maraca y así... Esa tambora se escuchaba lejos. El último baile que bailé yo con tambora estando yo barrigona del primer hijo mío que se me murió... tenía yo dieciséis años.

—¿Recuerda cómo tocaban la tambora, con la mano, con un palo?

—Con unos palitos... se la metía aquí (debajo del brazo) le daban tuquituqui, llevaban el golpe. Esa tambora se escuchaba lejos cuando estaban esos bailes. Bueno... todavía me gusta mucho el baile. Yo cuando hay una reunión por lo menos dos o tres piezas me echo... si no me sacan, yo saco.

—¿Dónde le gustaba bailar más en el festival o en la fiesta?

En las fiestas porque uno amanece... Pero en el festival también... No hace ni un mes que yo fui a Bellas Artes que había un homenaje a Jóvita (Nieto) y me llamaron en la mañana y a las nueve ya yo estaba allá y eché una bailaíta allá...

—¿Va usted ahora a los festivales a ver cómo están bailando?

—Sí. Pero ya no bailan igual... cuando uno bailaba... porque por lo menos ese paso que tienen ahorita, a mí no me gusta... eso así brincan aquí... y ¡pao!, brincan otra vez.. Ese baile serenito... ya no...

—¿A qué cree usted que se deba eso?

—Bueno, eso es alguien que está dando clases y hace esa música ahora, ese joropo nuevo pues que salió...

4.5 Pedro Pérez Guevara

PILADOR, CARGADOR DE LEÑA, ALFARERO,
BECERRERO, ORDEÑADOR, CABESTRERO,
CONSTRUCTOR DE INSTRUMENTOS, BAILADOR.

—Mi nombre completo es Pedro José Pérez Guevara. Nacido y criado acá (en Papelón). De mi parte yo le doy los buenos días y bienvenidos a este pueblito. Este pueblo desde que yo nací acá y me crié, ha sido un pueblo llanero. Yo les voy a da, no será muy allá, lo que yo conocí cuando muchacho.

Bueno, los trabajos allá en mi casa, el primer trabajo que hicimos allá en mi casa, fue pilar. Segundo trabajo, cargar leña de las montañitas para la casa, porque acá había que guardar leña sobre leña, porque aquí no conocíamos lo que era cocina. No conocíamos sino fogón de leña... y también se usó en la casa también el perol de tierra y se usó el plato de tierra. Que muchas veces, una vez me llamaron a Guanare y yo fui, todavía no estaba yo por cultura, y entonces fui a explicarle lo que se hacía acá. Bueno, fíjese usted, acá todos los platos eran de tierra...

—¿*De barro cocido?*

—Sí, los hacían esta gente acá tenían muchas prácticas e instrucciones ellos mismos hacían sus perolas, sus peroles, sus budares, de tierra. Y usted, bueno, una arepa de esas, hecha en un budare de esos, era lo más rico que había.

—¿*Y usted aprendió ese oficio?*

—No lo aprendí mucho. Pero como eso se ha terminado, lo que estábamos hablando ahorita, pues yo poco... Pero sí, yo me atrevería...

—¿A qué edad comenzó usted a ir a las parrandas de joropo?

—Mire, yo le voy a decir sinceramente. Yo cuando los padres de nosotros nos sacaron, las primeras fiestas, porque eran fiestas de cuatro o cinco días y hasta una semana. Esas eran parrandas. Eso era en el campo. Nos veníamos para acá donde yo nací, pero afuerita del pueblito. Bueno, nos traían y ahí pasaban esa gente... y yo me fijaba... y yo le atendía era mucho a la música... y yo le entendía, el modo de ellos, las figuras que hacían en los pies y la figura que hacían en el cuerpo. Porque hay dos clases de figuras: hay la figura del pie y la figura del cuerpo. Y yo me fijaba, y bueno, “y esta gente sí se ponen sudaítos”, decía yo... ¿sabe lo que hice yo? Ese baile nunca lo pude preparar, porque resulta que yo había hablado con unas personas y resulta que no, que ellos no entendían eso. Y le voy a decir, que la primera pareja que yo usé... fue una escoba. Una escoba de esas de barrer... Esa la armé yo mismo. Pero escondió de mis padres...

—¿Cuántos años tenía usted cuando inventó la pareja?

—Yo tenía como ocho años. Gracias a Dios que ha permitido que tengo 78 años... y conocí muchas cosas...

—¿Y todavía baila?

—Bueno, cuando me toca. Pero cuando no, no bailo... (risas) Pero gracias a Dios hemos dejado algo en nuestro pueblo y en otros pueblos también.

—Cuéntenos de esas parrandas que iba ya de más grande.

—Bueno, yo iba y con mucho respeto, gracias a Dios. El respeto que había era que los dueños de baile, acá y en otras partes, en esos campos que estamos nombrando, se hacían dos bancos 'e cañizo, de guafa. Allá poníamos, como se dice, la palabra, todo lo que era varones y acá habían todas las hembras, *mayoras* y menores. Había un respeto, educación. Entonces yo aprendí, ya mi papá... “Bueno,

ustedes van a hacer bien esto". Los tíos míos, las tías mías eran muy parranderas también. El respeto que había es que aquí estaba el banco de esas mujeres y yo iba allá a sacar a esa niña... pero yo allá tenía que irla a soltar... ¿Sabe por qué aprendí? Y gracias le doy. Por el tío mío. Ajá, porque yo lle-go y solté allá a esa mujer... y la mujer se quedó pará... y yo vengo pa'cá a sentarme en el banco. Y entonces me dice (el tío): "Ven acá. ¿Qué le pasa a usted?". "No, nada tío", le digo yo, porque yo no bebía ninguna clase de nada. "Ven acá". Me agarró de un brazo: "Porqué sacó a esa señora. Esa se-ñora lo está esperando a usted. Vaya y me la agarra y como la sacó de donde estaba, la lleva y me la deja allá donde ella estaba". Fue gracias a él que aprendí ese respeto... Sí... en-tonces bueno, de ahí para acá me daban el permiso... Ajá, entonces yo empecé a ir todos esos bailes por aquí...

En esa época que yo aprendí estaba la bandola, estaba la mandolina, estaba el violín, estaba la lira que le decíamos, guitarrones. Bueno, y muchas veces ellos usaban tambores también para el baile de joropo pues. Y esos eran unos joro-pos que bailaban con quien usted quisiera. Tambores nor-males que se usan para las fiestas... Pero era raro de que las tuvieran... si los trabajos de nosotros eran esos, pilar y cargar leña... Y al campo nos movíamos así a caballo arriando ga-nao de todas esas fincas a Guanare también.

—¿*Usted trabajó de arriero?*

—Sí, cómo no.

—¿*Y recuerda si cantaban?*

—Sí... le cantábamos al ganao también... Yo era... a mí me decían el cabrestero, el que dirige al ganado. Me decía mi papá o cualquiera de los dueños de ganao: "Bueno, mire venga acá, hijo, negro", me decían... "Señor", decía yo inmediatamente... "Usted se va a ir de cabrestero". Esa fue la primera vez que me tocó ir a Guanare, iban por cierto un tío

mío y mi papá. Y yo no entendía lo que era el cabrestero... “¿Será que yo me voy a ir a pie a Guanare?”, decía yo... Cuando me llegó mi papá y me dijo: “Bueno, aquí está el caballo, aquí está ensillao, aquí está esto, usted va a ser el cabrestero”. “Pero papá, bueno, me irá a da una pela pero le voy a hacé una pregunta”. Porque había ese respeto con los padres también. “¿Qué quiere usted?”, me dijo. “Bueno, cabrestero no sé... que...”. “Bueno, aquí nos vamos a prepará todos los peones y usted se va a prepará porque usted es el que se va a ir alante. Como usted cuando arriamos esta madrina de ganao de la montaña pa los corrales, se canta y usted sabe cuál es el canto del cabrestero, usted sabe cuál es el canto para el ganao y se va a dirigir por usted, por donde va doblar usted, por ahí se va a doblar ese ganao...”. “Ah, bueno”. Agilamos hacia Guanare, llegamos adonde es El Cortijo, ahora es un matadero, ahí dejábamos las bestias, en Guanare, agarramos las maleticas a pie hasta donde es el centro ahora, el centro de Guanare. Hasta las pensiones...

—¿*Su papá también cantaba, bailaba joropo?*

—¡Bastante! Cantaba y tocaba cuatro por demás. Don Santiago Pérez.

—¿*Y su mamá?*

—Doña Rosa Guevara, ella bailaba. Pero mi papá sí. Mi papá era hombre de parranda, ya le digo, de semana de baile.

—¿*Y sus abuelos?*

—No, esos no los conocí yo. Sí los nombraban. Tal vez cuando se juntaron ya se habían muerto...

—*Quería preguntarle, don Pedro, ¿cuál era el joropo que más le gustaba a usted bailar?*

—Bueno, sabe que la música, con cuerdas, son casi todas parecidas... Pero a mí, sinceramente, desde una edad muy pequeña me gustó bastante, para bailar, vamos a decirle, la

música de bandola. Que es una música suave pero que era recia. Y también la música de violín...

Lo que sí debo decirle es que a mí nunca me gustó que yo fuera a sacar una pareja y que esa pareja me fuera a repicar un zapateo. Porque la pareja no tiene derecho de zapatear. Y yo les decía, no, bueno, si usted va a zapatear, señorita o joven o señora, hasta aquí le llego... A mí me enseñaron, verdaderamente como le estoy diciendo, fue que ellas tienen que escobillar. Y le da su vuelta, como ella (Zenaida Hernández) lo está hablando. Ahora, si uno está medio desnivelao y la pareja está más adelantada lo lleva a uno... la pareja que sabe de todo, ella nivela a uno. Entonces ella le dice: "Epa, vamos a nivelarnos". Entonces verdaderamente, lo digo así porque a mí me lo enseñaron las tías mías, los tíos míos. Porque el ritmo del zapateo es el del zapateo.

Por todos esos campos la música que había era bandola, el arpa la vine a conocer (gesto para expresar mucho después)... bandola, mandolina, violín y tambora... esa tambora se oía... como conversaba Maíta.

—*Esa tambora, ¿tenía parches por los dos lados?*

—Esa tambora se hacía así, vamos a poner: con cuero de ganado —que es el cuero que resiste más—, las que hacemos aquí criollitas son larguitas... lleva dos cueritos, uno va tapando estas dos boquitas aquí, aquí y el otro aquí (señalando ambos lados). Cuando yo hago la tambora, yo acostumbro abrirle un huequito por un ladito aquí en el medio, para que el aire no se me encierre aquí. Bueno, eso lo redondiamos, bien marcadito y lo amarrábamos con los mismos cueros, buscábamos la manera, montábamos lo huequitos y empezábamos a templala. La templamos de este lado, emparejábamos los amarres y cuando acuerda tenía la tambora parejita.

El palo más fácil pa' hacer esas tamboras, bueno lo hago yo, no sé... me gusta mucho el saquisaquí, que llaman por aquí, es una madera suavecita... jabillo le decimos por aquí... Trozamos el pedacito, lo escarbamos... A la hora de tocarlo le amarrábamos una correíta y nos lo poníamos como quien se pone una corbata... Yo aprendí cuando tocaban violines y bandolas.

—*Volviendo a la pregunta, maestro, ¿qué golpe le gustaba bailar más?*

—Bueno, no sé si lo conocen o si lo llegaron a bailar ustedes... el pajarillo galopiao. Lleva una reforma de la figura. Que no es agarrar la pareja y llegar pa'llá... no. Es galopiao porque uno va dando unos pasos... la vuelta sí se da... la figura se da más en los pies. Pero esa es una pieza muy... Bueno, había con la bandola, con el violín, la mandolina y la tambora, el galopiao, el pajarillo, chipola, picura —que es casi la misma figura del galopiao pero lleva otro modelo de bailarlo también—... A mí me gustaba acá, cuando verdaderamente comencé a salir a los campos, que llegaban a bailar Félix Viera y Rosa... el apellido no me acuerdo, nadie sacaba a ninguna pareja para verlos... cuando anunciaban: “¡Bueno! Va a salir a bailar don Félix Viera, va a bailar un pajarillo galopiao, lo va a tocar Alberto Barrios, bandolero”. Y nosotros nos divertíamos.

—*Le pregunto don Pedro por los festivales...*

—Bueno... poco... Vamos a decir, en la forma en que estamos hablando y lo que yo entiendo el joropo llanero, hay mucho modelismo ahorita sobre los bailes criollos. Acá en Guanare tuvimos una reunión hace un año, con profesores que vinieron de Barinas y Colombia y entonces allí me preguntaron: “¿Qué opina usted que un parejo agarrar a la pareja aquí (espalda baja) y aquí (nuca) y después le da vuelta y la baja aquí (casi contra el piso) y después la

agarra y la lanza pa arriba?”. “Bueno, yo le voy a decir una cosa sinceramente, profesora”, le dije. “El bailao del joropo llanero que uno entiende, ese no es joropo llanero y esas no son las vueltas tampoco”, ¿o será que ellos están dando una demostración?, dije yo.

—*Para usted, entonces, ese baile de festival no es joropo llanero...*

—Bueno, hay muchas modalidades y muchas figuras con la que no estoy de acuerdo. Pero uno no se puede meter en eso. Porque hay maestras y maestros de eso, ahorita.

4.6 Juan Hernández “el Torito de Portuguesa”

BECERRERO, ORDEÑADOR, LLANERO,
COPLERO, CONTRAPUNTEADOR.

—Juan Manuel Hernández, el Torito de Portuguesa... nací en Flor Amarillo, Portuguesa, en el año 32. De Flor Amarillo me fui a La Hoyada, de La Hoyada a Sabana Seca, de Sabana Seca pa Corozal, de Corozal pa La Porfia... y de ahí a Picurito... y así estuve... hasta que me formé a hombrecito... y me puse a trabajá el llano en Flor Amarillo... Ordeñar vacas... principié de becerrero... en el hato Corozal, que llaman... Siete añitos... Bueno digo siete años... del tamaño de ese muchachito (señalando a un niño de aproximadamente siete u ocho años).

—¿Y cómo seleccionaba a los becerros?

—Bueno en esos tiempos seleccionaba uno era por las vacas... Cada vaca... nombraban la vaca y soltaban al becerro... doscientos becerros, doscientos cincuenta becerros... uno tenía que saber cuál era el becerro de cada vaca... Llamando a la vaca. Esta se llama Pato Real, esta se llama Noche Oscura, Paraulata, Lucerito, Yerba Buena y así... Yaguaso...

Pato real,

Pato real,

Pato real,

ponte en la vía Pato real,

venite para ordeñar

Pato real... (cantando).

Ajá... ahí venía el becerro: “¡Pato real, pato real, pato real!” y venía el becerro... ya sabían que era ... que lo están

llamando... cada becerro tenía el nombre de la mamá... Bueno, ahí uno... una que llamaban Venidora, porque era muy madrugadora...

*Venidora, Venidora,
relincha, relinchadora
que no nos vamos ahora* (cantando).

Y así se iba uno... a un solo ordeñador le metían doscientas vacas en ese tiempo...

—¿Y eso era cantando todo el tiempo, maestro?

—Sí... eso era cantando... y en la fiesta también... todos los viernes... yo le trabajaba a un señor que tocaba mucha bandola... y los viernes trabajábamos hasta las doce. “Váyase pa’ la casa”, me daba un burro “se baña y se afeita si se va a afeitá, y mañana no me vaya a faltar, a las doce tiene que estar aquí... vamos a echar una tocaíta pa que nos reunamos aquí”. Y eso era un fiestón toda la noche... y a las diez de la mañana... “Bueno... está bueno, ya... ya yo los complací... ¿no se quieren ir pa la casa? Duerman ahí en el patio...” (risas). No nos corría, sino “hasta aquí llegó la fiesta” (risas). Así era... las costumbres de nosotros... yo estaba era cebao que todos los viernes... “Ya va se hora de irme...”, decía. Yo era el compañero de él... Él con la bandola, yo cantaba y tocaba cuatro... Uuuuh, sí... de donde quiera llegaban después, enburraos, a caballo y buey... a hacer la fiesta... y bailadores... ocho diez parejas... los que llegaran... así amanecían...

—Y usted cantaba entre golpes y pasajes...

—Sí... inventaos... Una periquera, un joropo... Ese era el vicio de nosotros... Pero eso fue hasta los doce años que estaba gorrbernao por mi papá, mi abuelo y un tío. Entonces a esa edad me fui de ayudante de camionero...

—*Y a esas parrandas ¿cómo iba la gente vestida?*

—Las mujeres floriadas... en esa época no iban con pantalón... llevaban vestido... Los hombres enrollaos y alpargataos con una caja de chimó al lado... y más nada...

—*¿Qué bebían en esas fiestas?*

—Cocuy del de 56 (grados)

—*¿Lo hacían ahí mismo o lo traían?*

—Había una compañía que llamaban “Los Mendoza” que esos eran los que sacaban el aguardiente por ahí. Escondió porque el aguardiente era prohibido.

—*¿Cómo era la instrumentación en esas parrandas?*

—Bandola. Ya a los dieciocho años fue que conocí el arpa. El primer arpista que yo conocí fue Bernardino Raya, en el hato La Porfia... Tocaba con la pata apoyá así, arriba del arpa...

—*¿Qué prefería la gente bailar en las parrandas?*

—El gabán, la catira, lo negro, que llamaban lo negro... No sé por qué pusieron a ese joropo así... los negros atravesaos, los negros por derecho. Es como un seis por derecho... así...

—*¿Y todavía parrandea, maestro?*

—Cuando me sacan, voy... invitaciones, cumpleaños, reuniones... Canto mis joropitos, mis pasajes.

—*¿Van muchachos jóvenes a esas parrandas?*

—Muchos. Más jóvenes que viejos. Ahorita se reúnen más los jóvenes que los viejos... nosotros los viejos no salimos a nada... Le hacen mucha pregunta a uno, la juventud para ellos aprender...

—*¿Y en estas parrandas de los jóvenes se escuchan los joropos viejos?*

—No, sí se oyen... A veces a mí se me pica la lengua y veo a dos pantallando y digo: “Mira, chico, no te enferméis... Tú porque hayas grabado un disco no te enfermes... háblale

a la gente, que eso es lo que le da valor al cantante... No porque hayas grabado un disco vas a pasar por aquí con ese cuellón tan alto, no señor, abájelo y póngase a hablar con la gente... que eso es lo más bonito”.

—¿Y usted participó en festivales?

—Veintiséis premios como que es que tengo. Pues mire (señalando hacia una pared llena de reconocimientos). Primeros lugares...

—¿Dónde disfruta más cantando? ¿En los festivales o en las fiestas criollitas?

—En las criollas... de bola... Porque puede cantar uno lo que le da la gana y en los festivales no. Tiene que medirse mucho.

—¿Pero ganar un festival es importante?

—Cómo no... Es un señor. Pa ganar un festival hay que pullirse... porque llega mucha gente buena.

—¿Qué opina de los joropos de ahora?

—A los joropos le están cambiando las letras. Hasta al mismo zumba que zumba le están cambiando la música... ya no es un zumba que zumba sino como un merengue... como diferenciando la música criolla. Y eso no tendría que ser. Los gabanes, eso no... lo cantan uno llorao, otro gritao... eso no...

4.7 Pedro Frías

CORTADOR DE LEÑA, CONUQUERO, PILADOR DE MAÍZ,
CARGADOR DE AGUA, BECERRERO, ORDEÑADOR,
LLANERO, POETA, MÚSICO, BANDOLISTA, CUATRISTA,
MAESTRO DE MÚSICA.

—En la casa, las tareas de cuando muchacho eran las cosas de la casa: que si cortar leña, cargar agua, trabajar en el conuco, echando peinilla. Mi papá tenía conuco y tenía un ganaíto... Él tenía un fundito, sí... y prácticamente los obreros del fundo éramos nosotros... éramos seis hermanos. Quedamos tres ya nada más...

Mi papá sembraba, lo más, caraota, maíz, yuca, topochó... esos eran los sembradíos... porque en aquella época uno no conocía ni la harina precocida ni nada de esas cosas. Todo se producía en la casa. Mi papá por lo menos, se agarraba maíz, y ese maíz era pa las gallinas y para engordá cochino —porque el cochino se engordaba y mataba en la casa, se aprovechaba la carne y quedaba el aceite, lo que llama uno la manteca. Y bueno, el maíz pa las arepas, que era pilao. Eso lo pilábamos nosotros mismos... en un pilón de maíz con dos manos de pilón. ¿Usted no conoce lo que se llama una mano de pilón?

—¿Y a usted le tocó pilar?

—¡Mucho! (risas). Yo creo que eso es lo que me sutío que no me dejó crecer (risas)... Pilar maíz todos los días.

—¿Recuerda los cantos de pilar u otros cantos?

—Nosotros poco cantábamos pilando. No teníamos esa oportunidad de cantar... no le quedaba a uno tiempo de... Porque uno pilaba de noche, con esos plagueros y qué va a estar cantando (risas)... Ah, con el ganao sí. Lo que pasa

es que yo, pa explicale, los cantos del ganao estoy un poco afónico ahorita... Pero... esa fue la vida mía. Toda la vida trabajando como arreador de ganao... En todo. Porque en los arreos de ganao había el cabrestero, el puntero —de los puestos de mayor responsabilidad en el rebaño—, los contrapunteros y allí iban los culateros —que eran arreaban atrás—... A mí siempre me tocaba puntero. Porque yo fui reconocido como responsable. Y yo aprendí todos los trabajos de campo. Aprendí a componer una vaca, a montar un caballo cerrero, agarrar una res mañosa, era enlazador. Y en trabajos de corral, yo coleaba en el corral, enlazaba en el corral, hacía de todo... y eso eran arreos de dos mil reses que se partían en dos... veinte hombres llevábamos mil reses... de la sabana al hato... a veces estaban cerca, otra había que salir tempranito y regresar ya casi que oscuro.

A veces que uno llegaba cansado y se acostaba temprano en lo que comía, en lo que cenaba. Pero siempre uno acostumbraba, por lo menos en el hato donde yo me crié, nosotros teníamos un arpista... y un cuatro... y las maracas... Y como la mayoría de las gentes que trabajaban allí era mucho el que le echaba... y formaba uno ese parrando... pero un rato más o menos pa no trasnochase porque había que mañanar... Pero uno acostumbraba mucho eso.

—¿Y qué tocaban en ese momento?

—Bueno, uno tocaba de todo. Mucho joropo, pa cantar los que sabían cantá... y se echaba a veces su contrapunteo también... cuando había quien contrapunteara... acostao en la hamaca.

—¿Y a qué hora se levantaban?

—A golpe de cuatro de la mañana. Uno se paraba primero a recoger las bestias, bañalas y ensillalas. Generalmente le aclaraba a uno en esa actividad. A golpe de seis ya estaba listo para comer. Ahí le ponían la comiata y salía aclarando...

hasta las seis de la tarde... y a veces que más... En esos hatos había mucho ganao... ahí no bajaba de haber como diez mil reses. Y el ganao a libre sabana. Porque ahora no, ahora cualquier finca tiene un ganao muy bastante pero lo tiene sometío a potrero pues y es de recogerlo en un momentico. Antes no, antes era libre sabana, antes no habían cercas.

—¿Y hasta que edad estuvo haciendo ese trabajo de campo así?

—Mire, usted no me lo va a creer. Yo estuve haciendo ese trabajo de campo hasta ahorita en el 2012 más o menos. Recientemente. Yo me desprendí totalmente del llano en el 2013 que vendimos la finca donde nosotros estábamos... por una mala decepción... no sé qué pasó... no deseo ni recordarme de eso... Yo me veo aquí en el pueblo como un pajarito en prisión... yo hice una letra que se llama “La despedida del hato”. Dice:

*De tarde me salgo al patio
y me siento en un silletón
tiendo la vista al oeste
adonde se mete el sol
y se me vienen a la mente
los recuerdos a montón
que se me estremece el cuerpo
y se me arruga el corazón.*

*Y me hago una pregunta
y yo mismo me doy razón,
¿por qué en mi llano querido
se perdió la tradición?
Será porque aquellos viejos
que fueron su fundador
se llevaron a la tumba*

*la silla con el potrón,
la sierra, el freno, la gasa,
la sogá y el maniador,
y por eso quedó mi llano
como barco sin timón,
como hato sin caporal,
como estero sin garzón,
como casa sin mujer
como nido sin pichón.*

*Total que hago un laberinto
de toda esa situación,
y veo clarito el hato viejo
donde me crié como peón
y lo describo completo
pero en la imaginación
desde la caballeriza
a las topias del fogón
con las ollas y el caldero
hasta las patas de carbón.*

*Y la viejita en la cocina
de alpargata y camisón
que a las cinco e la mañana
me colaba el cafesón
los cocos, el lavadero,
el chiquero y el mamón.
El ciruelo en la entrada
la reja y el botalón
y el frasco e mata gusano
metido allá 'entro un cajón*

*Y puesto sobre los tablos
estaba el enrejador
el sujeto y la camaza
de ordeñar a Rumazón
y en el medio del corral
había una palma de cañón
donde enredaba mi sogá
para escucharle el tirón.*

*Y allá sobre la romana
estaba un Samán tocón
cubierto de Pitahaya
y de Orquideas el cañón.
Y unos nidos de arrendajo
guindao 'è la ramazón.*

*De esto no hay sino recuerdos
guardados en el buzón
porque hay que darse de cuenta
que esta es la ley del Señor
y todo en la vida se acaba
menos la mala intención (recitando) (aplausos).*

Esa es la primera parte... ahí viene la segunda parte, que no se la voy a decir porque a lo mejor no me voy... la mente... se me esbarata...

—¿Y cómo aprendió usted a tocar los instrumentos?

—Yo aprendí a tocar los instrumentos de la edad del negrito que estaba bailando (niño de entre ocho y diez años). De ahí aprendí yo a tocar cuatro. Como mi papá era muy delicado con la música, yo llegaba y en lo que él salía, le ponía la mano a la música, a un instrumento. Él tenía el cuatro, yo me acuerdo, en un cuarto de la casa de bahareque... allá

tenía guindada la bandola y el cuatro... cuando él salía me iba yo y ¡chaz! agarraba el cuatro y lo sacaba de una capotera (risas). Mi mamá me decía: “Te va a regañar tu papá”. “No, ese no me hace na”, decía yo. Bueno y yo le estaba dando un rato y le volvía a poner su música allá... y así fue como aprendí... porque los viejos de antes eran como egoístas... eso no es como ahora... yo siempre le digo a la gente ahorita hay mucha facilidad de aprender a tocar porque hay escuelas de formación musical, cualquiera le explica a otro... Pero los viejos de antes en esa parte eran egoístas. Mi papá me vino a explicar a mí, a ponerme a tocar con él, cuando me vio que yo ya tocaba cuatro y medio charangueaba el cuatro. Ahí fue cuando él, de noche, porque de día él ni pensaba en la música —de día estaba uno clavao en el conuco—, de noche decía: “Agarrá el cuatro pa que toquemos” y me ponía a tocar con él. Pero eso me regañaba y yo a veces hasta me fastidiaba y hasta lloraba. Sí, porque me regañaba mucho, si me pelaba me daba con el pie por los míos, y yo en ese plaguero, yo me fastidiaba y decía a llorá... sí (risas).

Bueno, después me fui relacionando con los músicos, ya yo tocaba. Aprendí a tocar bandola, tenía yo ya como quince o dieciséis años, él me respetaba mucho. Cuando salíamos a un toque de un baile por allá me llevaba para que yo le tocara el cuatro y tocaba bandola también... Luego conocí al maestro Goyo Hernández que me dio muchas nociones. Y así a Francisco Quiñones y lo acompañé en muchas oportunidades... y fuimos a muchos velorios de santos porque el señor Quiñones cifraba muchos velorios y yo lo acompañaba. Allí yo aprendí a cifrar velorio. Porque mi papá no lo hacía.

—¿Esos eran velorios de Cruz de Mayo?

—Antes en el llano casi no se hacía velorios a la Cruz de Mayo. Eran velorios a los santos. Santos patronos... Los

criadores, los dueños de ganao creían mucho en Santa Rosalía de Palermo que es el 4 de septiembre. Y entonces ese día le ofrecían un velorio para que le cuidara los animales. Para San Juan, ponían otro velorio. Pero casi el velorio de Cruz de Mayo no había. La cruz se vestía y se le hacía una novena pero no se le ponía casi velorio. Velorios a San Gregorio, San Rafael... Uno iba a que la persona que tenía ese santo, porque habían muchas personas que tenían ese santo... y eso era respetado. Por lo menos San Gregorio allá donde la señora Elis Fonsa y eso era a pie, en animal no. La gente tenía unas creencias muy respetuosas.

En los velorios se cantaban romances. Los romances los voy a comparar con un canto de la iglesia pues. Que es un canto que está compuesto, que no es improvisado... En los velorios yo conocí a mucha gente que cantaba romances, Cayetano Muñoz, un viejito que las cantaba, Ramón Pacheco... sí, los Pacheco todos cantaban. Los romances es como quien canta una canción que está hecha la composición... Y había un canto que lo cantaban improvisado, como el que canta contrapunteo de momento, uno le improvisaba al Santo, al altar.

—¿*Recuerda algún romance?*

—No, no me acuerdo... ¿Ustedes saben lo que es un Tono de Velorio? Pásame la bandola ahí... Saca el cuatro pa decile como es el Tono de Velorio de los llaneros...

Bueno, después conocí a un señor que era renco y tocaba mucha bandola... también lo acompañé mucho yo... El renco Sanchez, Ramón Sanchez. Él tenía el brazo así (doblado) y una pierna tiesa. Él era bueno y sano y de golpe quedó así, muy malo... Pero tocaba bueno y de todo... Y yo era parrandero, me gustaba tocar y me gustaba bailar, cantar... lo que no fui fue profesional...

Ya hombrecito entre dieciséis y diecisiete años, un día me dijo un hermano mío: “Chico, vamos a hacer un arpa”. Le dije: “Vamos”. Entonces tumbamos un caro caro... Y eso lo hicimos en forma de una canoa... eso no era ni forma de arpa... Muchacho (risas) y le hicimos el diapasón de arriba, todo se lo hicimos y armamos la arpita. Él nunca ha sido músico, él lo que toca es cuatro y muy bailador sí ha sido... Y la encordamos con material de ese de pescar... Bueno... y yo aprendí a tocar arpa ahí... A los dos o tres meses ya yo tocaba arpa...

Bueno y de ahí me dediqué al arpa... y abandoné totalmente la bandola... Yo siempre digo que le agradezco a la señora esa que está ahí (Carmen Burgos) porque siempre me insistía que había que recuperar la música de la bandola... Ahora hay muy buenos músicos pero no es la misma de Goyo Hernandez, ahora son músicos estilizados... por eso entonces me decidí a rescatar lo que tenía olvidado y ahora estoy dando clases a los muchachos... no es que yo toque tanto, pero ahí uno va... yo nunca me había subido a un escenario por ahí... yo solamente tocaba, como dicen por ahí, pa trasnochá a los borrachos... (risas).

—*Mire, maestro, usted ha insistido en que no es músico profesional...*

—Bueno, porque no he grabado nunca un disco.

—*¿Y tampoco cobraban en las parrandas?*

Bueno, sí. En las fiestas sí le pagaban a uno. Desde joven. Después que ya aprendí a tocar arpa, a mí me buscaban mucho por ahí como arpista. Pero pa tocar en fiestas y eso... Pero profesionalmente, no.

—*En esas parrandas en los campos, ¿cómo iban acomodadas las mujeres?*

—Bueno, con su camisón y una flor en la cabeza. Y uno, el hombre, sencillito, una camisa y un pantalón. Porque eso

que llaman ahora liquiliqui, no... la gente de antes cuando mucho se ponían blusa, una cosa que llamaban blusa. Era una cosa parecía al liquiliqui pero no era. Uno el hombre siempre andaba vestido sencillo. Lo que sí es verdad, que muy decentemente sí. Yo diría que la gente en aquella época se conocía la decencia, uno era bruto y a lo mejor muy humilde. Pero muy decente. ¿Cómo sería la decencia de antes, que uno para bailar, para sacar a una pareja, uno sacaba un pañuelo –eso no lo cree nadie– pa agarrarle la mano así... Eso lo acostumbraba casi todo el mundo. Uno le agarraba la mano era con un pañuelo... Ahora lo que hacen es pulí hebilla (risas) con la música moderna.

Esas eran tradiciones de aquella época... Y por lo menos, el pariente como cantante, llegaba y yo andaba bailando, y me echaba dos versos improvisando, me los dedicaba, y entonces yo le pagaba, en lo que terminaba el joropo yo iba allá y le daba un bolívar, de contribución...

Yo tengo una letra sobre los tiempos de antes:

*Señores, paren la oreja
y pónganse bien atentos
pa' que oigan un joropo
que lo está volando el viento.
Con una letra cerrera
escrita por un poeta,
no porque soy estudiado,
sino por naturaleza,
por ese don que me dio
aquel Dios omnipotente.*

*Voy a dibujar en glosa
con la pluma del ancestro
para rendirle homenaje*

*al llano que tanto aprecio.
Siento que de él me ausenté
por circunstancias del tiempo,
pero jamás en la vida
me olvidaré ni un momento
de las veces que lo crucé
en un caballo mostrenco
por sabanas y caminos
y esteros polvorientos.
Por eso cuando me acuerdo
me da un dolor en el pecho
y me hago una pregunta
y yo mismo me la contesto:
mi llano no es ni la sombra
como el de los viejos tiempos.*

*Vuelvo de nuevo a pedir
con merecido respeto
que me presten atención
pa continuar con el cuento
que me echaban los abuelos
que están sobre los ochenta
cuando los seres humanos
tenían buenos sentimientos.
Que la palabra de un hombre
valía millones de pesos
si cometían una falta
pagaban pena completa,
si es posible con la vida
o con cadena perpetua,
por eso es que no había
tanto crimen y secuestro.*

*Era un placer disfrutar
las costumbres de aquel tiempo
cuando se ponían parrandos
criollos en mi llano adentro
pa' bailar con una dama
se hacía con mucho respeto
para agarrarle la mano
se usaba un pañuelo siempre
y si un complotero dedicaba
a cualquiera unos versos,
este iba y se le acercaba
y le daba una peseta,
por eso vuelvo y le digo
qué bueno esos viejos tiempos (recitado) (risas).*

—*Qué bueno, maestro. Ahí está reseñada la cosa... Entonces, ¿para invitarla usaban el pañuelo y luego para bailar guardaban el pañuelo?*

—No, pa bailá. La invitaban y después también bailaban con el pañuelo en la mano. Yo eso lo vi bastante... Lo mismo que una pareja eso era imposible que despreciara a una persona. Eso era penado.

—*Usted y su familia organizaron varios parrandos entonces...*

—Sí, como no... grandes parrandos. Festejábamos cualquier cosa o a veces que me provocaba simplemente poner una parranda y la ponía... Yo tengo un cuñado que es buen arpista, y me traía una novilla y eso era carne asá parejo... invitaba a mis amigos, mi gente... Mi hermano asaba la carne. Eso se llenaba de gente porque amanecíamos. Mi hijo que es arpista, canta, es contrapunteador, ese arma la parranda y en diciembre sí hacíamos una parranda buena...

—¿*Qué opina de los joropos que hacen ahora en los festivales?*

—Bueno, el joropo de los festivales yo lo veo como estilizado... no como el joropo de aquella época... Porque la manera que tienen los bailadores ahorita es otra, no sé por qué es así, si es que lo han tomado de otra parte o en las escuelas de formación lo que le dan es eso... ese tipo de baile. Yo veo que ahorita los bailadores no valsean... echan la pareja por delante y es puro vuelta como una zaranda raaaaa... yo creo que hasta se marean de eso. Antes no... fíjese usted, el muchachito que bailó ahorita... así era que se bailaba antes... pero yo, bueno, yo los respeto mucho...

—¿*Y con referencia a la música?*

—Bueno la música lo que es es que es más estilizada. La música cambió totalmente. Por lo menos la bandola cambió. Porque los bandolistas profesionales te tocan la bandola tipo... yo digo que ellos se confunden con la guitarra grande... Muy bonita... Yo no voy a hablar nada de esa música. Pero es otra música. No es la misma. Cualquier pieza arrancan a tocar y uno como músico no sabe qué es lo que están tocando... Por ejemplo, referente a la bandola, no me voy a referir al arpa: los bandolistas ellos hacen la música y le meten, quieren meterle, como a manera de un bajo a la bandola y eso le quita totalmente la originalidad a la música de bandola. Ellos la tocan de otra manera. Muy bonito. Pero la música de antes era muy distinta, muy distinta. Ahora, el arpa es casi la misma, no ha cambiado mucho. La bandola y el baile es lo que ha cambiado.

—¿*Y las letras, maestro?*

—Las letras te voy a decir... hay gente que hace muy buenas letras... Pero hay unos que totalmente mataron las expresiones llaneras. Porque ahorita se han dedicado, lamentablemente, a matar las letras de nosotros los llaneros porque se dedicaron a meté vulgaridades... No pariente,

sobre todo vulgaridades. Uno como compositor, para hacer una letra, usted se inspira en el amor, en el llano. Pero no con un poco de vulgaridades así... Da pena ajena... Y eso dañó mucho las letras llaneras. Yo me pongo a ver, con todo el respeto que se merece una dama, que son cantantes, y ellas se autoofenden porque se ponen a agarrar una letra que es sucia... Y aparte de eso las composiciones ni tienen principio ni tienen terminación... Porque la composición tiene que llevar una buena rima, tiene que llevar un buen mensaje, y la mayoría componen pa'lante... muy loco y cuadran una rima con otra... son cosas muy disparatadas...

4.8 Carmen Burgos

CAMPESINA, INVESTIGADORA, DOCENTE, BAILADORA.

(Esta entrevista, ya por la hora en la que la realizamos, debimos estructurarla de una forma diferente).

—*Maestra, estamos en esta reflexión que queremos compartir sobre la celebración del joropo llanero criollito, y conocer el baile y la música del joropo, para conocer a esa mujer y a ese hombre del llano. No para quedarnos en la forma nada más, sino para conocer a la gente, sus sentimientos, su manera de pensar, su ética y la forma en que resuelven sus problemas cotidianos. Porque tenemos unas particularidades, en cómo resolvemos los problemas... entonces nos acercamos a la música y el baile pero para conocer las dinámicas de la vida cotidiana también. Entonces quería preguntarle, porque en los últimos veinte años ha habido una importante visibilización del joropo, pero de un joropo muy distinto, de un baile muy distinto, de una vestimenta muy distinta. Entonces uno se pregunta: ¿será que el llanero de hoy es así? ¿La llanera de hoy es de tutú? ¿El llanero de hoy es como el gabán jalabola? Hay unas maneras que se reflejan en la música y el baile que suelen describir al sujeto que las crea... ¿Nos están metiendo una cosa que no es nuestra y nos la estamos comiendo? ¿Cómo debería ser el atuendo para reconstruir esa imagen del hombre y la mujer del llano?*

—Yo te diría que lo primero que hay que hacer es sensibilizar. A través del valor que representa las tradiciones y el respeto por las raíces de quienes nos antecedieron. Esa es la primera parte, porque de verdad, está descompuesto. Muy descompuesto, yo te diría maltratado, maltratado y maltrecho. Desde el comienzo hasta el final, desde la estructura musical que están utilizando para bailar hasta

el vestuario. Todo, completo, desde arriba hasta abajo. El peinado, el vestuario, tanto del caballero como de la dama.

Pareciera que no tenemos ese sentimiento de propiedad de la raíz tradicional de lo nuestro. La copia, aquello que me proyectan por los medios audiovisuales, como que me arrancó el sentimiento de la llaneridad. Claro, porque la llaneridad ha sufrido y está bastante desplazada. Entiendo que el desarrollo nos trae muchas cosas. Pero ha faltado, desde todo punto de vista, la conciencia y el respeto por lo que significan las raíces tradicionales venezolanas.

A nivel de educación, se ha tomado en cuenta la intelectualidad. Pero no el conocimiento de la originalidad de las cosas. Te digo esto porque muchas veces dejaron la formación del respeto por las raíces a los maestros —y yo quiero mucho a los maestros y los admiro—, pero no se supo aprovechar la participación del maestro como conductor de la nueva generación para que sembrara y mantuviera las raíces como algo fundamental para el desarrollo y desenvolvimiento de la sociedad.

Si se hubiese aprovechado en el Ministerio de Educación la inclusión de algunos maestros —se sabe que nosotros no tenemos la metodología, la formación pedagógica, pero tenemos la formación pedagógica natural: viendo, aprendiendo y haciendo—, no se habrían opacado tanto las formas nuestras, de nuestras raíces.

El uso de una palabra nos marcó para toda la vida a nosotros. La mala conceptualización que se le dio a la palabra *campesino* nos sepultó a nosotros. La gente decía: ese es campesino, ese es bruto, un bueno para nada, un pata en el suelo, ese es un tierrúo... Entonces resulta que para no ser tierrúa, yo dejo mi tradición allá, para creer ser moderna.

Cuando comenzamos a hacer el Velorio de Cruz con los muchachos de la escuela, una señora se me acercó y me

dijo: “Señora, ¿usted va a hacer eso? Eso es de campesinos”. Le dije. “Dime, ¿qué ciudad hicieron en el aire? La plataforma de la ciudad siempre es el campo”, le dije. “Esta es una tradición que aprendí de mis abuelos”, y me dice: “Ah, ¿tus abuelos eran campesinos?”. “Sí”, le dije. “Y a mucha honra. De los campesinos tú también estás comiendo”. Entonces, visto así de esta manera ha faltado valorar la importancia de saber de dónde venimos. Porque las grandes ciudades proyectan solo lo que pasa allá.

En relación al vestuario que me preguntas, hay que conocer la historia de las telas. ¿Cuáles eran las telas que llegaron? Aquí llegó kaki, llegó liquiliqui, dril y casimir. Cuatro telas llegaron. No habían casi máquinas de coser y cosíamos a mano. La tela más fácil de coser, la más suave, era la que se llamaba liquiliqui. Por eso la gente hizo una imitación de la guerrera española para hacer la blusa —porque la de la mujer se llama cota—. Blusa que la usaban los patrones, los dueños. La gente de la peonada no usaba nada de eso. Primero porque era muy caro y segundo, el color no competía con la necesidad de abrigarse para salir a trabajar. Era símbolo, tú sabes, como de poder. Colores pasteles, claros. Ni negros ni rojos, ni verdes ni azul. Una gente con un liquiliqui rojo parece es un botones de hotel, con un liquiliqui negro parece un samurái, más si carga botones dorados, amarillos.

Otra cosa, ¿cómo vamos a hacer para que la bandera nacional esté allí y los trajes para allá? ¿Por qué irrespetar el tricolor nacional para hacer un vestido? Eran camisones de tela de zaraza (con flores), cretona, genero blanco... Se hacían camisones, como quien dice camisas grandes. Entonces, hacíamos la camisa grande, le poníamos un cinturón y un faralaíto aquí (hombros), camisón. Posteriormente comenzamos a usar faldas plisadas de tachón encontrado o tachón suelto, tachón grande. Después llegó la seda fría que

era más cara y la usaban las doñas de las casas ricotas. Y debajo del vestido un fondo y un bustansón que era más largo e iba arriba del fondo.

—¿Y el sombrero del caballero?

—El sombrero se le imprime la personalidad del dueño. Todos los sombreros no tienen la misma forma. Usted ve a Francisco Montoya, a Moroturo, a Cristobal Jiménez y los sombreros no se parecen. El sombrero se parece al dueño. Ahora, ese sombrero, ala pa'bajo de roba huevo, perdóname, pero eso no es. Eso no es ni siquiera de nosotros. Esos son sombreros de pescadores de alta mar, ni siquiera de río. En altamar el sol a esta hora está en arreboles rojos y el mar con el oleaje les llega a la cara, entonces bajan los sombreros para protegerse. ¿Por qué tenemos que traer ese sombrero para bailar todos igualito?

Cuando digo sombrero de roba huevo me refiero al llanero que salía por las sabanas y pasaban por los caños que encontraban huevos de gallito, de güirirí, como no cargaba marusa ni nada, en el sombrero agarraban y llenaban los sombreros de huevos pa'llá pa la casa.

Otra cosa, cuando usted va a un baile, ¿usted le pregunta al vecino de qué color va a ir para ponerse del mismo color? No. Entonces, el vestuario no puede ser igual. Tal vez los pantalones podrían ir en tonos claros porque esa es la tela que se conseguía. Porque la tela negra no se usaba para pantalón, se usaba para paltó.

La combinación del *tutú* con el traje de la sanjuanera colombiano, porque de ahí viene el armador. El *tutú* no lleva fondo, se ponen una cosita... allá beige o negro... muestran hasta el alma, eso es impúdico, es mostrar a la mujer llanera como una cualquiera. El vestuario, la forma, el matorral que se ponen en la cabeza, tampoco. Esa flor tiene una historia tan bonita: iban y de repente el caballero, como un gesto de

agrado a la dama, agarraba una flor y se la regalaba y ella conservaba su flor y se la ponía en la cabeza. Ese es todo el origen de la flor... El pelo largo que puede ser suelto o acomodado en dos clinejas amarradas atrás, una colita de caballo al medio, una sola clineja de lado.

Ahora, por qué perder eso. ¿Cómo hacemos nosotros? Debo decir que el gran deterioro que tenemos se les debe a los músicos. El músico te marca lo que vas a bailar. Es así como si fuera una licuadora. ¿Qué paso va a hacer uno? ¿Cuál? Si lo que hay es un ruuuuuu... Y pura vuelta, vuelta y vuelta... Y hasta la cueca chilena metida en el baile de joropo. La cueca chilena y la salsa casino, eso es lo que están bailando. La mujer parece un pollo al que están despresando. Yo no sé de qué están hechos... Los hombres, tiesos, parecen un perro muerto y hablan de joropo libre. ¿Usted cuando está libre está amarrao? Pues si usted está así (se encorva), “joropo libre”, ¿libre de qué? Será de originalidad... Ahora los hombres no zapatean, escarban... y no valsean. Hacen el pase de la muletilla en la plaza de toros, la muleta, eso es lo que hacen. La gente no valsea. Y los nombres que le ponen “el carpeteo” cuando la mujer pasa por aquí abajo. ¿Carpeteo? ¿Qué carpeta usan en la sabana? La carpeta la utilizan en la plaza de toros. Eso es un implemento del torero en las plazas de toros, que venezolanos no son. Y agarran a la pareja por la espalda y la entierran pa'bajo. Esa no es una figura de nosotros los llaneros, esa es una figura del joropo jorconiao, de Tinaquillo.

En las conversas con mis abuelas y tías viejas escuché una frase que después le escuché a doña Flor Marías. Como bailaba, eso parecía algo tan sereno... “No le pongan aliño”, decía. “El baile no lleva aliños”. La vuelta era una vuelta sencilla que no maltrate. Es lógico que cuando llevas el baile a un escenario, tú lo modificas. Porque tienes al público, hay

un protocolo, haces unos saludos y, bueno, pierde originalidad. ¡Pero no lo terminemos de matar con los pasos! El hombre no zapatea sino que escarba y la mujer no escobillea sino que casquea, como en la cueca chilena. Las figuras suaves, a mí me da miedo que le vayan a sacar un brazo a una persona. Esa forma tan agresiva que muestran los parejos hoy día, no sé.

Y los músicos pegan los pasajes con los golpes. Entonces, el Cajón de Arauca apureño y le disparan un seis por derecho... ¿Qué es eso? ¿Entonces qué hacemos?

Tenemos quince años Jovita Nieto y yo peleando con la gente de El Silbón pa sacarles el *tutú* del festival y esas formas de bailar. Pero lo logramos. El festival de El Silbón no acepta la bandera nacional como vestuario ni el *tutú*.

4.9 Vidal Colmenares

ARREADOR, BECERRERO, ORDEÑADOR,
CABESTRERO, LLANERO, CANOERO, ALBAÑIL,
CARPINTERO, COPLERO, CONTRAPUNTEADOR.

—Nací en Caño de Indio, municipio Arismendi. Pero en un caserío bien alejado tanto de Arismendi como de Guanarito, el 14 de febrero del 52. De ahí en su momento salimos los que no éramos dueños de tierras y allí quedaron fueron los dueños y sus familiares. Cuando nos mudamos a unos seis o siete kilómetros de ahí, tenía aproximadamente ocho años y ya trabajaba en hacienda. Porque mi papá muere cuando apenas yo tenía seis años. Entonces a mí como hijo mayor me tocó asumir la tarea de ayudar a mi mamá con mi otro hermano y mi hermana, que en paz descanse. Entonces yo trabajaba en una hacienda arriando burros para moler caña y me ganaba un bolívar diario que era una panela de dulce, eso valía una panela, eso era lo que ganaba yo. En tres meses yo me ganaba cien panelas. Ese era el dulce que íbamos a tener para el resto del invierno.

—*Entonces el primer trabajo que usted recuerda que hizo fue el de arreador. ¿Cantaba arriando?*

—Sí, arreador. No cantaba. Puro arreo con un mandador. Después pasé, cuando se pasaba la molienda de caña, que comienza en octubre y termina en mayo, porque la caña ya está agüada, entonces ahí me mandaban a cuidar conuco donde se sembraba ocumo, yuca, ñame, topocho, maíz... el conuco no deja a nadie... por eso dicen que “en rastrojo viejo se consiguen siempre batatas” (risas).

El Venado, un caserío entre Barinas y Portuguesa, que fue donde me terminé de formar como hombre ya. Ahí era

becerrero, ordeñador, arriador, empecé con mi faena y ya a los catorce años, viendo que era muy poco para ayudar a mi familia, a mi mamá y a mis hermanos, aprendí a ser maestro, que llaman carpintero: hacer silletas, plateras, escaños, todo lo que tenía ver con madera. Compré mis aparatos de trabajar rudimentariamente. Y a hacer casas de bahareque. Después aprendí la albañilería.

—*Y en la faena de becerrero, ¿sí cantaba?*

—Ahí sí. El canto de la vaca para que se amanse, llamar al becerro en la puerta, que el becerro responde por el nombre de la mamá. Uno llama por lo menos Zamurito (cantando) y el becerro, ¡beeeeee!, Gaviota, Paraulata (cantando), o sea, por el nombre que le vayan dando a la vaca, el becerro va contestando y va viniendo por la puerta del chiquero para uno sacarlo.

Becerrero primero y después ordeñador. Y después tenía catorce años, donde trabajaba me dieron un caballo para que yo montara y salí a la sabana. Entonces como me gustaba cantar siempre me ponían de cabrestero o cabestrero como se le dice. Sí, y arriábamos ganao desde el fundo de La Esperanza, que era el fundo de mi suegro, para Guanarito, cuatro o cinco días de camino arriando ganao, doscientas, trescientas reses que compraba la gente por allá y nosotros veníamos como obreros ayudando a arriar ese ganao. Ganaba uno, en aquel entonces, si el caballo era de uno, uno ganaba veinte bolívars. Si el caballo era prestao uno ganaba diez bolívars. O sea que diez bolívars eran para el caballo (risas). Tenía veinte años. Bueno, de dieciséis en adelante. Pero cuando empecé a viajar tenía como veinte años.

—¿Qué relación tenía usted con el pueblo? ¿Cuál era el pueblo más cercano?

—El pueblo más cercano era Ciudad de Nutrias o Arismendi, que siempre trabajé también como ayudante de fuera de borda por el caño. Todo eso. Yo hacía de todo.

—¿Pescador?

—No fui pescador. Llevábamos mercancía pa Arismendi o llevábamos pa San Fernando o llevábamos para Camaguán. Que eran las vías fluviales por el Guanaparo para caer al Guanare y entonces por Boca de Ruende.

—¿A qué edad fue eso?

—Veinte, veintiún años.

—¿A qué edad recuerda haber ido a la primera parranda?

—A las primeras, me recuerdo todavía en vida de mi papá. Tenía como cinco años. Mi papá era coplero, cantador, y siempre íbamos a los bailes, pues. Y también a los velorios de santos. Sobre todo de santos, porque los velorios de Cruz de Mayo se hacen en mayo nada más. Pero los velorios de santo se hacían en cualquiera época, pues la gente le hacía una promesa a la virgen de Coromoto, al Ánima de la Yaguara, a Santa Lucía. Y ese altar se adornaba con todos los santos del vecindario que hubiese. Y entonces la gente ahí iba a cantar velorios toda la noche. El Rabo del Velorio era a ese otro día cuando amanecía, que se hacía la procesión: se sacan los santos, se le da vuelta a la casa tres veces, se vuelve a poner los santos en el altar, se le hacen los últimos cantos, se tapa el altar y ahí sí es que arranca el Rabo del Velorio. Todo eso se ha perdido muy rápidamente. Yo los añoro y lo siento, porque yo los viví. En los velorios también se hacían los juegos La Marisela, Caída del Hoyo, El Mudo, eran juegos que se hacían entre Tono y Tono para darle descanso a los cantores.

Por ejemplo, La Marisela era un varón que se disfrazaba con un camisón y se pintaba los labios. Y entonces sale y se cantaba:

*Marisela se perdió,
la madre la anda buscando.
¿Quién ha visto a Marisela
en los fandangos bailando?* (cantando).

Y le contesta otro:

*En aquella loma arriba
yo la miré que venía
y el que no baile con ella
tiene la prenda perdía* (cantando).

Porque Marisela para bailar le quita una prenda, el sombrero, el pañuelo, el que no quiere bailar, no le entregan el sombrero, el pañuelo. Y entonces Marisela se busca un tipo que sea gracioso, que haga todo tipo de gracias bailando, brincando. Entonces esos eran los juegos que se hacían.

El Mudo: vendan la persona con un pañuelo en la cara, y entonces el tipo viene y le quita a usted el sombrero. Entonces el mudo está obligado a decir quién fue, porque el mudo está viendo. Y cuando le quitan el pañuelo va a casa del mudo para que le diga, y entonces el mudo tiene que ver cómo lo describe, lo dibuja... si el mudo se equivoca, le dan unos cascazos, sombrerazos y lo sientan ahí (risas).

—*Entonces ustedes en esa etapa iban más a los velorios que a las parrandas.*

—Sí, bueno a las parrandas también. Porque como mi papá era cantador lo invitaban también a cumpleaños y así... la gente hacía cachapas, o mataba un cochino para celebrar el día de alguien que se llamase Bartola en el día de San

Bartolo y ahí se hacía la fiesta. Y si no en diciembre había parranda segura.

—¿Y qué música hacían entonces?

—No. Joropo, siempre los golpes de pajarillo, seis por derecho, gabán, chipola, zumba que zumba, periquera, nuevo callao, San Rafael... y algún pasajito que no fuera muy llorón porque, si no, la gente le decía: “¡Epa! No nos vinimos a dormir aquí. Toca algo alegre”.

—*La gente siempre prefería los joropos entonces...*

—Sí, los joropos. El gavlán. Esos golpes...

—¿Qué instrumentación acostumbraban, maestro, en esa época de su niñez?

—Yo conocí más arpa que bandola. Sí se tocaba bandola pero poco. Mi mamá me cuenta que en esa zona conocieron por primera vez en el año cincuenta, dos años antes de yo nacer, el arpa. Que la llevó un señor llamado Benardino Raya que iba de los laos de un caserío que se llama Los Cachitos. Que es por ahí, por los laos de Camaguán. Benardino Raya era el músico que fue que llevó el arpa por Guanarito, para Guanare, pa Portuguesa. El primer arpista que se conoció, según tengo entendido, por ahí en esa zona y donde yo nací, fue Bernardino Raya. Que me cuenta mi mamá que lo llevó un padrino mío, que en paz descanse, que se llamaba Celestino Aranguren, que era dueño del hato Palmarito, para una Santa Rosa y un San Ramón.

—¿No recuerda violín, tambor, charrasca...?

—No, no. Charrasca sí. La charrasquita de píritu con una costilla de ganao, que era como se le daba. Suena más duro que la maraca pero más acoplao, le da como más fuerza.

—¿Se tocaba la charrasca y la maraca también?

—Sí, sí las dos juntas...

—*Había entonces un maraquero y un charrasquero que tocaban juntos. ¿Hombres siempre?*

—Sí, hombres.

—*Recuerda mujeres cantando en esa época.*

—No, siempre eran caballeros.

—*Mire, maestro, ¿recuerda algún detalle particular sobre el baile? ¿Cómo estaban vestidos? ¿Cómo se organizaban?*

—Bueno vestidos siempre con sus camisones floridos o usaban la falda y la cota y sus alpargatas. El escaño, se hacía la enramada, siempre. Porque las casas eran pequeñas y donde se iba a hacer el baile se hacía una enramada de hojas de topocho, de lo que fuera. Entonces en el fondo, la lámpara que alumbraba, de kerosene, el mechurrio. A los lados iban los escaños que se clavaban unas horquetas, ahí se ponían unas varas y se sentaba la gente. Uno era el escaño donde se iban a sentar las mujeres y otro donde se iban a sentar los hombres. El que se iba a parar era a sacar la pareja. Sacaba su pañuelo, yo estaba muy chiquito y los veía, bailaban con ella y al terminar el golpe iban y la llevaban a sentar donde mismo de dónde la había sacado.

—*¿Bailaban con un pañuelo en la mano?*

—Siempre para ponérselo en la mano a la pareja. Era como respeto, para evitar el contacto de la mano del hombre con la de la mujer. Como los viejos de antes decían que la mano del hombre era pecaminosa (risas)... No eran todos que lo hacían, la gente más seria sí lo hacía.

—*¿Era común que las mujeres rechazaran a los caballeros?*

—Muy poco. Porque ya era buscar pleito. Una mujer despreciar a un hombre, posiblemente le iba a dar un golpe. Si una mujer rechazaba y no quería bailar con una persona, tenía que tener una explicación muy grande. Lo más esencial es que no iba a bailar más esa noche. Porque había una pelea en planta. Entonces para evitar la pelea, tenía que irse, a acostarse... Entonces, sí era una muchacha que no estaba casada todavía, bueno, el papá le decía: “Ya usted despreció a fulano, usted no me va a bailar más. Vaya y acuéstese”.

—¿Y en esas fiestas de campo, de esas primeritas a las que usted fue, recuerda si los músicos bailaban también, si los bailaradores tocaban instrumentos? ¿Se intercambiaban los papeles?

—Muy poco. No era por falta de ganas de bailar de los músicos. Sino que no había tantos músicos. Siempre el arpista estaba castigado a tocar toda la noche y el cuatrista, a veces, salía otro cuatrista por ahí. Maraquero sí siempre salía alguien. Los cantantes sí. Pero los dos arpistas, como se dice, el mayor y el segundo, estaban casi condenados. Yo mismo empezando a tocar cuatro tuve que pasar varias noches sin que nadie me (risas)...

—¿No logró hacer el hechizo de la bandola?

—Ah, no. Había un tipo, Manuel Herrera, él y que le ponía un pañuelo a la boca de la bandola y la dejaba en la silleta y se ponía a bailá, y la bandola seguía sonando ahí...

—¿Qué se comía en esos parrandos?

—Siempre si era en esta época ya decembrino, era hallaca. Carne asada y hallaca siempre. Si era en Semana Santa, bueno, el Sábado Santo, porque durante la Semana Santa no se parrandeaba y la gente iba era a pie, nadie se montaba en bestias, se comía embojotao y los dulces. Si era un matrimonio, carne asada.

—¿Las cantinas eran entonces unas fiestas más largas?

—Sí, que siempre lo hacían los que tenían posibilidad. No lo hacía todo mundo. Por lo menos allá, estando yo muy pequeñito, lo hacía Francisco Veloz que era la hacienda Velocera. Él hacía ahí en la época de invierno que llegaba un bonguero que llevaba aguardiente (risas), porque si no había aguardiente... había el refrán “sapo sin agua no canta y si canta es tururiao” (risas).

—¿Y ese aguardiente de dónde venía?

—Dicen que de Ciudad de Nutrias o Guanarito. Llevaban Cocuy y aguardiente, claro.

—¿Por qué le decían cantina a esa fiesta?

—Por el término de durar los cuatro días. Era distinguir de un baile, que era una noche, a una cantina que eran cuatro días. Cuatro o cinco días.

—*Porque el término cantina suena a bodega, a botiquín, a mabil. Pero no era el caso porque ¿eso era en una finca en el campo?*

—Era en el campo. En la finca... se iban diciendo: "Pa tal época del año hay una juega de gallo", vamos a suponer, "en Palmarito". "No, y hay una cantina también". Entonces esa juega de gallo estaba acompañada de esa cantina. Dos días jugando gallo y, bueno, estaba la fiesta.

—¿En la cantina la gente pagaba por el aguardiente que se bebía?

—Sí, pagaba su cosa.

—¿Y por la carne?

—No, la carne era gratis. Nunca le cobraban a nadie comida en el campo. Si era una fiesta pa'l 24 de diciembre, el día antes se hacía cuatrocientas o quinientas hallacas y ahí el que iba llegando comían lo que querían... Le ponían esa mesa ahí y la gente comía y después se iba a bailar... Y en la mañana se montaban unas ollas grandes de sancocho, y el que quería comer sancocho comía sancocho y el que quería comer carne, comía carne...

—*Esto que hablamos eran fiestas en los campos. ¿Usted recuerda cuando fue a la primera fiesta de joropo de pueblo?*

—En los campos, sí. La primera fiesta así que fui, fue en Guanarito, tenía diecisiete años. Fiesta de pueblo que no me gustó mucho porque no le hallaba el mismo sabor. Eran muy reducidas y la gente tenía que entrar porque la convidaban... Iban los que estaban invitados a ir ahí. En cambio que en el campo no. Era diferente, ahí llegaba todo el que quería.

—¿A esos encuentros los llamaban joropos o parrandas? Me refiero tanto a los del campo como en los pueblos.

—Parranda o baile. En el llano, en el propio llano, no se utiliza la palabra joropo. Porque joropo es pa lo central, ¿verdad? Lo de acá⁹². Lo de nosotros siempre ha sido baile o parranda.

—¿Y el término fandango?

Bueno, porque también. Yo no lo viví pero anteriormente decían: “Vamos pa’l fandango”. Me contaban los viejos...

—Su papá, por ejemplo, ¿cómo se refería?

—Él se refería como baile. Yo me imagino que lo de fandango llegó alguna noticia de la urbe que hacían fandango. Esos son términos así como decir *llanero*. En el llano, pa’l llanero como tal, ese llanero de antes, que ya no existe, llanero no era porque había nacido en lo plano. El llanero es el hombre que sabe bregar con animales, con ganado sobre todo, ¿verdad? Es hombre de a caballo, es hombre de enlazá, es hombre de toriá, que sabe bregar una res, ese es el verdadero llanero para el llanero. Por eso Sánchez Olivo decía que llanero no es todo aquel que haya nacido en el llano.

—¿El término llanero, así, entonces refiere a un hacer, a un oficio?

—A un oficio. Si usted dice: “Fulano es buen llanero”, ya usted sabía que era un hombre de a caballo que es amansador o es arreador, “hombre de toro solo” que se le llama.

—Y entonces hay diferencia entre llanero y veguero.

—Sí. Al veguero siempre se le dio el término del que trabajaba en la vega. El que sembraba el topocho, el maíz para venderle al dueño del hato, a la finca. Ese es veguero. O el que vivía a orilla de río, el pescador. Veguero viene de la palabra vega de río.

92 Recordar que esta entrevista se realizó en Caracas.

—¿*Había diferencia social entre el llanero y el veguero?*

—Sí. Siempre lo había. Porque el llanero andaba a caballo y ya no era lo mismo andar a pie que a caballo. El veguero tenía su conuquito, con sus gallinitas y tal vez podía tener unas vaquitas. Pero no era el hombre de andar de hato en hato y de fundo en fundo trabajando el ganao.

—¿*El llanero era un sujeto errante entonces?*

—Sí, sí...

—¿*Y la familia de ese llanero?*

—No, sí. Porque él trabajaba hasta el sábado y regresaba a su casa. Y el lunes en la mañana se iba otra vez al...

—*Maestro, ¿cuándo comienza usted a cantar en los bailes?*
¿*Siendo niño?*

—No, me sobraban las ganas. Pero era la mezquindad de la gente que tampoco dejaba... yo quise cantar desde muy pequeño. Porque yo, a lo que recuerdo, siete años ya yo oía los versos de Florentino y el Diablo y para mí en esa época era una realidad. No era una leyenda sino como una historia de verdad. Entonces uno oía a los viejos hablando y los viejos decían eso fue en tal parte, eso fue verdad. Entonces para uno, del campo, de ahí, pues, creía que eso había sucedido no tan lejano sino ahí, pues, cerquita. Entonces yo, desde muy pequeño, quería ser como Florentino. Yo me ponía a cantar solo —cosas de muchacho— y yo mismo me daba la respuesta. O sea, echaba un verso pa'llá y echaba otro pa'cá...

—¿*Dónde hacía eso?*

—En Caño de Indio, en la casa, cuando tenía como siete años... En un chinchorro que guindaba bajo de un totumo... Me ponía a cantar yo, mentalmente, a hacer esos versos.

—¿*Y en qué momento lo dejan cantar, recuerda qué cantó entonces?*

—Ya tenía como catorce años. Lo primero que canté fue una periquera. Habían varios cantando... y entonces no me

querían dejar y... yo me metí a juro a cantar y eché un verso y empecé a contrapuntear y pasé toda la noche contrapunteando y de ahí pa'lante... (risas) me gané el cupo, pues... (risas). Me lo gané a juro... Sí, porque las primeras veces... una vez quise cantar en una parte que se llamaba La Terronuda y cuando yo me arrimé al arpa me dijeron: "No, no. Usted no va a cantar. Aquí no cantan los chavalos. Aquí va a cantar es José Rivero y Marcelino Navas" y entonces me aparté, no me dejaron...

La primera vez que me pagaron, recuerdo que fue un señor llamado Isaías Hernández, que me pagó veinte bolívares para que le cantara que andaba bailando con una pareja y entonces yo tenía que cantarle alusivamente a él y a la pareja, pues. Yo tenía como quince años, recuerdo que era un nuevo callao.

—*¿A partir de eso entonces comenzaron a invitarlo como cantante a las parrandas?*

—Bueno, no, yo llegaba y cantaba... así me fui formando. Aprendí el cuatro, a chapucear el arpa, que después se me olvidó. Ayudaba a los músicos para que descansaran un rato, al arpista mayor... así... como hasta los veinticinco años no me contrataba nadie. Sino que en el llano cantaba y cantaba por donde hubiese la fiesta. Iba para El Samán de Apure y cantaba...

—*¿Ya en ese momento su oficio era de carpintero?*

—Sí. Hacedor de casas, trabajo de llano. Como el trabajo de llano no duraba todo el año, me puse en otras cosas como la albañilería, la carpintería y esas cosas. Y ya a los 25 años me da entonces por grabar mi primer disco, pues. Entonces grabo un 45 que yo mismo lo costé. Me costó 500 bolívares.

—*Ya con ese disco entró entonces en otra faceta...*

—Sí, era lo que a mí en realidad me gustaba. La gente que estaba alrededor mío me decía: "¿Qué vas a hacer tú con

eso? Te vas a morir de hambre. ¿Cómo vas a criar a tus hijos?”. Bueno, contra todo esa parafernalia tuve que luchar yo...

—*Se convierte entonces en cantante de música llanera. ¿Y cuáles eran ahora los espacios de representación, los espacios nuevos donde usted se desenvolvía como cantante?*

—Bueno, los festivales en Guanarito, San Fernando, en Colombia...

—*¿Y en que otros espacios cantaba? Porque para vivir del canto hay que cantar bastante.*

—Yo empiezo a vivir del canto del 79 para acá, que empiezo a trabajar con Un Solo Pueblo. Mientras tanto yo vivía de mi trabajo, de la albañilería, la carpintería, de todo eso que hacía. Ahí es cuando empiezo a tener fruto como cantante.

—*Volviendo a esas fiestas de su juventud, esas fiestas en el campo que nos ha narrado. ¿Se siguen haciendo esas fiestas?*

—No, eso ya se perdió, ya no se hace. Porque lo que es las nuevas formas, sobre todo con lo que es la religión, ¿verdad? Sobre todo con la religión evangélica —no es que tengo nada en contra de la religión evangélica ni de la Biblia mucho menos—, pero eso llegó como un bum y terminó con las fiestas de los campos. Todo, todo... hay un caserío en Guanarito que se llama Mata Larga, donde se hacían fiestas de una semana, que eso fue hasta antier, se puede decir, y el evangelio entra un coplero muy bueno que se llama Agustín Díaz, bueno, hoy día es evangélico y todos los copleros... entonces ya no le cantan a la fiesta... entonces la gente prefiere ir a la iglesia a escuchar al pastor y olvidarse de las fiestas, los cuentos, las leyendas, los velorios de los santos...

Por eso, aunado a esas cosas, la penetración foránea, con otras músicas, costumbres como recibir a la gente en las casas y preparar comida para celebrar la visita... nada de eso... todo se ha convertido en un comercio voraz...

—¿Y qué incidencia cree usted han tenido los festivales en la representación de la música y el baile llaneros?

—Sobre todo el baile es el que ha sufrido más. Yo digo que una de las cosas es la comercialización. Los festivales en su buena parte no le han hecho bien al joropo en ese sentido. Porque si el festival se hiciera a una manera de encuentro o de reencuentro, que no fuera competitivo. El problema es cuando entra a ser apetecible por el premio que se está dando ahí. Entonces la gente empieza a inventarse locuras para ganarse el premio... se inventan unos pasos de hoy para mañana que van deformando y luego todo el mundo los copia. Por ejemplo, cuando el parejo le pega sombrerazos a la dama... eso fue en un festival allá en Portuguesa hace como quince años, un muchacho bailador que estaba atropellao, iba perdiendo y se inventó quitarse el sombrero y darle por la nalga a la mujer... y entonces la gente lo copia... Pero eso no es... a la pareja es con todo el respeto... entonces llega el baile colombiano... ellos tienen sus escuelas de baile, que terminan de deformar con esos bailes exóticos...

—¿Cuáles son los otros espacios donde vive el joropo hoy? ¿Dónde está haciéndose el joropo que no sea el festival o la escuela?

—Fuera del festival se hace, en los lugares donde se bebe aguardiente... que es la otra... entonces lo que se escucha son rancheras rocoleras valseadas... Porque eso es lo que quiere oír el borracho ahí será (risas)... Yo pienso que es un fenómeno bastante duro, sobre todo para el baile del joropo... la mayoría de los grupos son bailes coreográficos, que no es el baile del joropo, que es un baile libre. Es libre. Lo que es que usted baila de una manera y yo de otra. Usted puede estar zapateando, y yo, otra cosa... Que es lo que yo llamo la verdadera riqueza. Porque si yo voy a ver cien personas que me hagan todos al mismo tiempo la misma

cosa no tiene sentido. La riqueza está en que cada uno en el mismo tiempo musical haga figuras diferentes.

—*Maestro, ahora hablando desde el punto de vista musical, ¿cuáles son los golpes que usted siente que hemos dejado de hacer?*

—Bueno, la chipola prácticamente ha desaparecido. El gabilán, la guacharaca...

—*Sobre el asunto de las letras, ¿cómo ve usted el panorama?*

—Bueno... hay letras buenas que se hacen hoy. Pero después hay otras... que son deformaciones... es que todo el mundo no puede ser compositor de letra... y entonces hay emisoras que se prestan y es donde digo que Conatel falla. Porque es como para que Conatel les metiera una multa, porque eso da para deformar el patrón cultural nuestro, lo va dañando, porque como lo oyó por radio... porque cuando una persona habla ante el micrófono de una emisora debe tener preparación, porque él es un maestro en ese momento... Esas cosas van en detrimento de lo que es el llanero. Alguien que no sepa qué es el llano y quiénes somos los llaneros escucha eso y se preguntará: "Bueno, ¿y esto es el tal llanero venezolano que me decían, estos son los compositores venezolanos, estos son los poetas llaneros, esta basura?". Perdóneme, pero a eso yo le llamo basura.

—*¿Qué propuestas pueden hacerse a partir de una crítica profunda a la cultura llanera?*

—Yo propondría los encuentros, no como festivales, sino como encuentro. Tenemos que revisar también la indumentaria, las letras, hacer charlas para intercambiar con los viejos conocedores. Yo creo que estamos a tiempo todavía.

RE-EXISTIR MÁS ALLÁ DE EL LLANO

*Ah, llano cuando era llano
tan solo quedan recuerdos (...)
Ya no se escucha en los caños
el grito de un canoero
ni se oye en el rebaño
el cantar de un cabrestero.
OMAR MORENO⁹³*

La *creación estética* que pro-ducimos las y los humanos para la vida en libertad está signada por esa *motivación, la de reproducir o multiplicar la vida*. En el caso del/de la *sujeto/a llanero/a* esa motivación se produce en el llano, en el que habita de acuerdo al *mundo* creado por él/ella. Este *lugar* habitado tiene contexto y tradición a partir de las mediaciones políticas, económicas y estéticas practicadas por el/la *sujeto/a llanero/a* con otros/as sujetos/as y con la naturaleza. Lógicamente *el llano*, como *lugar*, determina al/a la *sujeto/a llanero/a* y por tanto al *mundo* construido por él y ella.

El *arraigo*, como echar raíces, enraizar, al *lugar* donde hemos creado y *re-creado* la vida en libertad tal vez sea la

93 Omar Moreno, “El llano es leyenda” (pasaje). Se puede consultar en https://www.youtube.com/watch?v=_IHDRB4tNwc&index=16&list=PLcYJO0NpZTc_M3SGD-JXjZ8LO8A_jvIUw3&t=0s.

experiencia estética más compleja de elaborar, puesto que sobre ella reposan todas las mediaciones con las que producimos ese sentido de *arraigo* y al mismo tiempo, tales mediaciones van a determinar al mismo tiempo a ese *arraigo*. No solemos como humanidad echar raíces, enraizar-nos, en *lugares* donde no podamos, al menos, imaginar un proyecto de vida en libertad. Es probable que el *lugar* seleccionado se transforme y al no encontrar la oportunidad o los recursos para seguir reproduciendo la vida, tengamos la necesidad de migrar a otro *lugar*.

El hombre y la mujer del llano han elaborado un arraigo muy profundo con *el llano*. Desde su constitución como *sujeto/a llanero/a* –proceso que permitió la propia reconstitución como seres humanos y humanas, condición antes negada por el orden colonial– encontraron en *el llano* ese *lugar* para soñar el proyecto de vida en libertad. Proyecto permanentemente ajustado en función de las distintas modificaciones que las dinámicas económicas y políticas han ido imponiendo.

Muestra de este arraigo la encontramos en el *corrío* “Mi lindo llano apureño” de Juan de los Santos Contreras, El Carrao de Palmarito.

*Llano abierto, llano hermano
te canto porque te quiero.
Porque tu eres para mí
el amor más verdadero,
el que me enseñó a soñar
bajo la luz de un lucero.*

*El que me enseñó a cantar
y a formarme un buen coplero,
a jinetear un caballo*

*y a enlazar siempre primero.
A tumbármele a los caños
sin esperá al canoero,
a no intimidarme nunca
ante el hombre pependenciero.
Con el amigo querido
a ser siempre muy sincero.*

*Por eso te quiero tanto
Apure suelo llanero
yo tengo que estar contigo,
de lo contrario me muero.⁹⁴*

El arraigo a *el llano* significa la sujeción a la vida, a un modo de vida, implica asumirse parte del contexto, puesto que *el llano* es la tierra, el suelo –corporalidad– y al mismo tiempo es el hermano, la madre, es *el amor que me enseñó a soñar* –espiritualidad–. Entonces, des-arrraigarse de *el llano* implicaría, además del suelo, abandonar el sueño, el amor, el hermano y la madre.

Luego de casi cuatrocientos años de una historia de lucha por crear un *mundo* en el cual encontrar sentido de lo común, auto-conciencia, reconocimiento y realización como sujeto/a a su propia identidad, de crear discursos para la vida en libertad, el/la *sujeto/a llanero/a* se ve impuesto/a en la necesidad de cambiar de paisaje, bien porque debe alejarse (de *el llano*) físicamente o porque ahora en su *llano*, es decir en el suelo donde habita como corporalidad, ya no se produce *el llano* como *lugar de arraigo* –como espiritualidad– construido por él y ella.

94 Se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=JSoedBppMYk>.

5.1 Del campo como ruralidad al campo como urbanidad

El siglo xx llegó antes de que nos recuperáramos de la Guerra de Independencia, la muerte de Bolívar, la traición de Páez, la Guerra Federal y la muerte de Zamora. En las ciudades más importantes *la cultura del consumo* de bienes importados de Francia, Inglaterra y Estados Unidos comenzaba a legitimar las ideas positivistas de “paz y progreso”, “orden” y “restauración”. En los campos, las promesas de libertad y tierras para quienes habían luchado por ellas durante el siglo que acababa de terminar, seguían postergadas por una economía extractivista de materias primas soportada por las y los peones, jornaleros de las haciendas propiedad de la clase latifundista.

Comenzaba una nueva era, la petrolera. La lógica económica seguiría siendo la extracción de materia prima, ya no de cuero, café, cacao o azúcar para Europa, sino de petróleo que iría directo a Estados Unidos.

La riqueza petrolera que existía en el subsuelo venezolano se hizo muy conocida desde 1914, en el mundo de los monopolios internacionales financieros y petroleros, año cuando la compañía Caribbean Petroleum Co., subsidiaria de la Shell Oil Co., completó el primer pozo petrolero en Mene Grande, comunidad situada sobre la costa noreste del lago de Maracaibo (...) El conocimiento de la riqueza petrolera venezolana se transformó en codicia en 1922, cuando en el campo petrolero La Rosa, asignado a la Standard Oil de Venezuela (SOV) reventó espontáneamente el pozo Barroso produciendo cien mil barriles de petróleo diarios. A partir de este hito histórico comenzaron a llegar a Maracaibo trabajadores petroleros de todo el mundo y –por supuesto– miles de campesinos y campesinas venezolanos que escapaban de la servidumbre en las haciendas y los hatos, para

devenir asalariados de la nueva industria que había sellado la defunción del viejo modo de producción colonial nacido en el siglo XVI con la conquista y la colonización española.⁹⁵

El/La *sujeto/a llanero/a* se ve nuevamente condicionado/a. Ya no por el orden colonial español, las guerras y los latifundistas. Ahora se enfrenta a la *cultura del petróleo* creada con el objetivo de afectar de forma definitiva su modo de vida. Para Rodolfo Quintero la *cultura del petróleo* es

... un patrón de vida con estructuras y mecanismos de defensa propios, con modalidades y efectos sociales y psicológicos definidos. Que deteriora las culturas “criollas” y se manifiesta en actividades, invenciones, instrumentos, equipo material y factores no materiales como la lengua, arte, ciencia, etc. (...) Entre los rasgos del estilo de vida propio de la cultura del petróleo predominan el sentido de dependencia y marginalidad. Los más “transculturados” llegan a sentirse extranjeros en su país, tienden a imitar lo extraño y subestimar lo nacional (...) La cultura del petróleo es una cultura de conquista, que establece normas y crea una nueva filosofía de la vida, para adecuar una sociedad a la necesidad de mantenerla en las condiciones de fuente productora de materias primas.⁹⁶

Si el/la *sujeto/a llanero/a* había logrado reconstituir su propia humanidad sujetándose a su comunidad, la naturaleza y lo sagrado de la vida, durante los siglos XVII, XVIII y XIX a pesar del orden colonial, las guerras y los latifundistas-, la *cultura del petróleo* lo/a enfrentó, tal vez de forma

95 Mario Sanoja, *ob. cit.*, 2011, p. 360

96 Rodolfo Quintero, *La cultura del petróleo*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968, p. 21.

estrepitosa contra un nuevo modelo civilizatorio que lo volvía a des-humanizar. Ante esta contingencia se presentaron las opciones de permanecer en el campo rural o migrar al campo petrolero.

Quintero lo refiere de la siguiente manera: “Campesinos pobres (...) peones de hacienda e indígenas (...) Participaron de forma violenta en un proceso de cambio de mayor complejidad que la adaptación de los hombres rurales a las condiciones de la vida urbana”⁹⁷. Las y los pobladores de los campos petroleros se ven coercionados por formas de organización racistas, por actividades productivas segmentadas y especializadas y por tanto altamente alienantes, sufren un drástico cambio en los hábitos alimentarios, de vestido y de celebración.

Por su parte, a quienes decidieron permanecer en el campo rural, “... la cultura del petróleo presiona las culturas rurales para que modifiquen su escala de valores, hábitos y pautas. Impone una transformación que provoca ansiedad colectiva y engendra situaciones conflictivas”⁹⁸. Progresivamente, se conforma una nueva clase social: la burguesía comercial importadora-latifundista⁹⁹, que progresivamente también va abandonando el campo rural para convertirse en importadora-proveedora del campo petrolero.

En Venezuela, como en muchos otros países, durante el siglo xx, la industria minera controlada por las grandes transnacionales de las fuerzas imperiales reemplazó la forma socio-económica agropecuaria latifundista. Es en ese momento

97 Ídem., p. 33.

98 Ídem., p. 33.

99 Mario Sanoja, 2011, *ob. cit.*, p. 368.

cuando las relaciones sociales de producción se hicieron plenamente capitalistas.¹⁰⁰

Así, el campo rural fue penetrado por el modo de vida del campo petrolero, cuyo paradigma de *modernidad* imponía la desnacionalización de la cultura propia para asimilar el *american way of life*. De esta forma el “progreso”, la “democracia”, el “orden” se relacionaron con “urbanidad”.

Las transnacionales petroleras se abrieron paso por los ríos llaneros con grandes maquinarias y materiales suficientes para construir campamentos, poblados temporales y campos petroleros con casas prefabricadas de ladrillo o acero. Los pescadores y canoeros generalmente fueron contratados por estas empresas como navegantes conocedores de los ríos. El maestro Rafael Molina lo recuerda de esta manera:

... cuando empezó la Soconi (*Standard Oil Company of New York*) las lanchas, bongos que navegaban por ese río mucho, metían maquinaria para Barinas por San Silvestre, de Matanza, y la única casa grande que había pa esa época era ahí en la hacienda. Y llegaban allá, y ya muchos nos conocían, y llegaban allá así fuera de noche.¹⁰¹

El ideal del modo de vida urbano fue proyectado por las ciudades con mucha intensidad, primero a través de la radio y más tarde con la televisión. El alcance masivo a la nueva narrativa comenzó a posicionar símbolos y prácticas en el imaginario. Las músicas extranjeras alternaban con los modismos de los locutores y con la propaganda de artículos

100 Ídem. p. 194.

101 Ver entrevista en capítulo 4.

importados que comenzaron a crear nuevos gustos y nuevas necesidades.

Las *ciudades del petróleo* y los *hombres Shell* descritos por Quintero se proyectaron por todo el territorio nacional como el paradigma de éxito. A partir de este momento “campo” dejó de significar ruralidad y producción agrícola para expresar urbanidad y producción petrolera. El/La *sujeto/a llanero/a* en el campo petrolero o en la ciudad del petróleo, progresivamente fue adaptándose a las nuevas dinámicas donde, obviamente, el trabajo de llano y la *parranda llanera* ya no eran una actividad cotidiana. Quienes se quedaron en el campo rural pudieron igualmente percibir el cambio de aquel modo de vida que, de acuerdo al maestro Rafael Molina, duró hasta la década del setenta del siglo xx.

5.2 Discurso para la *vida en libertad* y discurso para la *vida alienada*

Este proceso de modernización que implicó la urbanización del campo, el retroceso de la actividad agropecuaria, el inicio de la explotación petrolera, el éxodo popular hacia las ciudades, el incremento de las importaciones y la desnacionalización de la cultura, se efectuó de forma sincronizada con los mecanismos de interferencia cultural implementados sobre el *joropo llanero* por los modelos políticos del *nuevo ideal nacional* y el *gobierno corporativo burgués* informados en capítulos anteriores.

En este sentido, tanto el Estado-Nación como el poder económico —ambos controlados por el nacionalismo burgués— articularon todos los recursos disponibles para imponer una *cultura nacional* con la cual homogeneizar el “nuevo orden social urbano (consolidado) sobre bases culturales diversas

donde llaneros, andinos y orientales, entre otros, concurrían en lugares de trabajo, vecindarios y otros espacios públicos creando interacciones culturales de magnitudes no antes experimentadas en la historia del país”.¹⁰²

Aponte también explica que

Simultáneamente, estas interacciones se articulaban y diseminaban a través de la cultura pública masiva en una variedad de medios incluyendo formas impresas (revistas, periódicos, novelas) formas artísticas (museos, música), deportes y otras formas de entretenimiento masivo, como la radio (...) la cultura nacional se forma en este contexto al otorgárseles nuevos significados a viejas prácticas culturales. Es aquí donde las élites se sitúan como el cerebro generador de estas dinámicas.¹⁰³

Así el *joropo llanero* pasó de ser *música de tradición popular comunitaria para la vida*, creada por el/la sujeto/a llanero/a para la *parranda llanera*, a *música nacional* creada por artistas (*joropo estilizado*, que incluye algunos acercamientos académicos,) y a *música comercial* creada por publicistas y distribuidas por *artistas-franquicias* (*joropop* –que incluye tanto a las formulaciones más almibaradas como *baladas tex-mex* hasta las más decadentes como el *joropo surfista*–). Esta *música de tradición popular comunitaria para la vida* cuyo uso está dado a la *re-creación de la vida en libertad* fue convertida en música para la *vida alienada* por el nacionalismo burgués en poder del Estado-Nación (escuelas y otras instituciones

102 Pedro Aponte, *ob. cit.*, 2012, p. 91.

103 Pedro Aponte, 2012, *ob. cit.*, p. 91-92.

públicas) y del sector económico (empresas de comunicación, disqueras y otros negocios privados).

De la siguiente manera lo denuncia Ángel Custodio Loyola en un *seis por derecho* titulado Sentimiento llanero:

*Cantar pasajes llaneros
no es para cantores finos.
Se necesitan los bríos
y el alma de un Florentino.
Ellos cantarán muy bien
tango, bolero, pasillo...
pero no un seis por derecho
reventón y relancino
vibrante y quita flojera
como relincho en camino.*¹⁰⁴

Y así lo expresa José Romero Bello en su corrió:

*Yo conozco cantadores
de esos bien encopetaos
que no les gusta el folclor
y siempre lo han despreciao.
Pero al tratarse de plata,
que siempre les ha gustao,
dicen que cantan lo criollo
y no son ni aficionados
y por su gran interés
hasta el extremo han llegao
de destruir nuestra música
de un modo tan descarao.*

104 Se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=MshF4ogbCC0>. Esta versión es muy interesante porque el contrabajo es tocado en 3/8 contra el 6/8 del canto, el cuatro, el arpa y la maraca.

*Eso es no querer la Patria
madre que nos ha mimao.
Yo soy un venezolano
y como tal lo he mirao.*¹⁰⁵

Hace cerca de cincuenta años Rodolfo Quintero denunció que hacía cincuenta años existía en Venezuela la *cultura del petróleo* y de las denuncias de Loyola y Romero han pasado cerca de sesenta años. Hoy sigue vigente la disputa por el lugar de legitimidad del *joropo llanero* como cultura popular –*música popular*– o industria cultural –*música comercial* y *música nacional*, es decir, entre el discurso para la *vida en libertad* y el discurso para la *vida alienada*.

Hoy, ya finalizando el segundo decenio del siglo XXI, el conflicto entre estos dos discursos pareciera resolverse a favor de la alienación, toda vez que las evidencias informan que *el llano* como *lugar de arraigo* de la *corporalidad* y la *espiritualidad* llanera fue desapareciendo con el desarrollo de la *cultura del petróleo* –que ahora sabemos que no es otra cosa que el sistema ideológico del capitalismo periférico extractivista–. Esto implica que el/la *sujeto/a creador/a* del *joropo llanero*, ya no habita *el llano*, ha sido empujado/a al modo de vida urbano en ciudades y pueblos, con actividades productivas distintas a aquellas desempeñadas como *sujeto/a llanero/a*.

Esta realidad igualmente ha modificado el dónde y el cómo se transmite el conocimiento del baile, la música y el canto llaneros, que originalmente ocurría en la fiesta popular –celebrada hoy con otras músicas que imponen otras dinámicas–. Al irse perdiendo la fiesta popular, la *parranda*

105 Se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=tgqhOOkn3v0>. A pesar de que el enlace anuncia el Zumba que zumba de José Romero Bello, la reproducción es efectivamente del corrío.

llanera, como lugar de *re*-presentación fundamental del baile, del canto y de la música del/de la *sujeto/a llanero/a*, los nuevos espacios son, básicamente, las escuelas de joropo, los grupos de proyección y los festivales, que en líneas generales están mediatizados por la industria cultural y la cultura nacional, que como dije, forman parte articulada del discurso para la *vida alienada*.

Sobre esta problemática hay mucha conciencia en un sector importante de quienes podríamos denominar *sujeto/a llanero/a re-existente*, en función de que son hombres y mujeres que han logrado encontrar los mecanismos para reproducir *el llano* como ese *lugar de arraigo de la espiritualidad*, del sueño, del amor, del hermano, de la madre y, de esta manera, *re-existir* más allá de *el llano* como *lugar de arraigo* de la corporalidad, del suelo. Pero no como una resistencia pasiva o melancólica. Es una *re-existencia* crítica, activa, productiva, que está creando de forma permanente soluciones alternativas.

Preguntamos a las maestras y maestros sobre la incidencia de los festivales en las formas de bailar, tocar y cantar hoy. Al respecto la maestra Zenaida Hernández afirma lo siguiente:

—¿Usted diría que la tarima del festival ha impuesto una manera de baile incluso fuera de la tarima?

—Exactamente. Si se ha impuesto, porque ahorita hay lo que se llama las escuelas de joropo que son puros bailes estilizados, bailes que antes no se usaban. Entonces, ahora, nadie baila el joropo criollo. Ya la nueva generación no saben bailar sino al estilo “estilizado”. A la gente ya no le gusta bailar el joropo criollo porque dicen que eso es de viejos, eso es de antes. Ahora tienen estas escuelas que les enseñan otros pasos... estilo colombiano es lo que bailan ahora.

La maestra Cristina González aportó estos comentarios:

—¿Va usted ahora a los festivales a ver cómo están bailando?

—Sí. Pero ya no bailan igual... cuando uno bailaba... Porque por lo menos ese paso que tienen ahorita, a mí no me gusta... eso así brincan aquí... y pao brincan otra vez.. Ese baile serenito... ya no...

—¿A qué cree usted que se deba eso?

—Bueno, eso es alguien que está dando clases y hace esa música ahora, ese joropo nuevo pues que salió..

El maestro Pedro Pérez compartió esta experiencia:

Vamos a decir, en la forma en que estamos hablando y lo que yo entiendo el joropo llanero, hay mucho modelismo ahorita sobre los bailes criollos. Acá en Guanare tuvimos una reunión hace un año, con profesores que vinieron de Barinas y Colombia y entonces allí me preguntaron: “¿Qué opina usted que un parejo agarre a la pareja aquí (espalda baja) y aquí (nuca) y después le da vuelta y la baja aquí (casi contra el piso) y después la agarra y la lanza pa’riba?”. ”Bueno, yo le voy a decir una cosa sinceramente, profesora”, le dije, “el bailao del joropo llanero que uno entiende, ese no es joropo llanero y esas no son las vueltas tampoco”, o será que ¿ellos están dando una demostración?, dije yo.—Para usted, entonces, ese baile de festival no es joropo llanero...—Bueno hay muchas modalidades y muchas figuras con la que no estoy de acuerdo. Pero uno no se puede meter en eso. Porque hay maestras y maestros de eso ahorita.

Al maestro Juan Hernández le preguntamos:

—¿Y todavía parrandea maestro?

—Cuando me sacan voy... invitaciones, cumpleaños, reuniones... Canto mis joropitos, mis pasajes

—¿Van muchachos jóvenes a esas parrandas?

—Muchos. Más jóvenes que viejos. Ahorita se reúnen más los jóvenes que los viejos... nosotros los viejos no salimos a nada... Le hacen mucha pregunta a uno la juventud para ellos aprender...

—¿Y en estas parrandas de los jóvenes se escuchan los joropos viejos?

—No, si se oyen... A veces a mí se me pica la lengua y veo a dos pantallando y digo: “Mira chico, no te enferméis... Tu porque hayas grabado un disco no te enfermes... háblale a la gente, que eso es lo que le da valor al cantante... No porque hayas grabado un disco vas a pasar por aquí con ese cuellón tan alto, no señor abájelo y póngase a hablar con la gente... que eso es lo más bonito”.

—¿Y usted participó en festivales?

—Veintiséis premios como que es que tengo. Pues mire (señalando hacia una pared llena de reconocimientos). Primeros lugares...

—¿Dónde disfruta más cantando? ¿En los festivales o en las fiestas criollitas?

—En las criollas... de bola... Porque puede cantar uno lo que le da la gana y en los festivales no. Tiene que medirse mucho.

—¿Pero ganar un festival es importante?

—Como no... Es un señor. Pa ganar un festival hay que pulirse... Porque llega mucha gente buena.

—¿Qué opina de los joropos de ahora?

—A los joropos le están cambiando las letras. Hasta al mismo *zumba que zumba* le están cambiando la música... ya no es un *zumba que zumba* sino como un *merengue*... como

diferenciando la música criolla. Y eso no tendría que ser. Los *gabanes* eso no... lo cantan uno llorao, otro gritao... eso no...

Esta es la opinión que compartió el maestro Pedro Frías:

Bueno el joropo de los festivales yo lo veo como estilizado... no como el joropo de aquella época... Porque la manera que tienen los bailadores ahorita es otra, no sé por qué es así, si es que lo han tomado de otra parte o en las escuelas de formación lo que le dan es eso... ese tipo de baile. Yo veo que ahorita los bailadores no valsean... echan la pareja por delante y es puro vuelta como una zaranda raaaaa... yo creo que hasta se marean de eso. Antes no... fíjese usted el muchachito que bailó ahorita... así era que se bailaba antes... pero yo, bueno, yo los respeto mucho (...) las letras te voy a decir... hay gente que hace muy buenas letras... Pero hay unos que totalmente mataron las expresiones llaneras. Porque ahorita se han dedicado, lamentablemente, a matá las letras de nosotros los llaneros porque se dedicaron a meté vulgaridades... No pariente, sobre todo vulgaridades. Uno como compositor, para hacer una letra, usted se inspira en el amor, en el llano. Pero no con un poco de vulgaridades así... Da pena ajena... Y eso dañó mucho las letras llaneras. Yo me pongo a ver, con todo el respeto que se merece una dama, que son cantantes, y ellas se auto ofenden porque se ponen a agarrar una letra que es sucia... Y aparte de eso las composiciones ni tienen principio ni tienen terminación... Porque la composición tiene que llevar una buena rima, tiene que llevar un buen mensaje, y la mayoría componen pa'lante... muy loco y cuadran una rima con otra... son cosas muy disparatadas.

Por su parte el maestro Vidal Colmenares compartió la siguiente reflexión:

Sobre todo el baile es el que ha sufrido más. Yo digo que una de las cosas es la comercialización. Los festivales en su buena parte no le han hecho bien al joropo en ese sentido. Porque si el festival se hiciera a una manera de encuentro o de re-encuentro, que no sea competitivo... El problema es cuando entra a ser apetecible por el premio que se está dando ahí. Entonces la gente empieza a inventarse locuras para ganarse el premio... se inventan unos pasos de hoy para mañana que van deformando y luego todo el mundo los copia. Por ejemplo, cuando el parejo le pega sombrerazos a la dama... eso fue en un festival allá en Portuguesa hace como quince años un muchacho bailarín que estaba atropellao, iba perdiendo y se inventó quitarse el sombrero y darle por la nalga a la mujer... y entonces la gente lo copia... Pero eso no es... a la pareja es con todo el respeto... entonces llega el baile colombiano, ellos tienen sus escuelas de baile, que terminan de deformar con esos bailes exóticos..

Del mismo modo, la maestra Carmen Burgos:

Debo decir que el gran deterioro que tenemos se le debe a los músicos. El músico te marca lo que vas a bailar. Es así como si fuera una licuadora. ¿Qué paso va a hacer uno? ¿Cuál? Si lo que hay es un ruuuuuu... Y pura vuelta, vuelta y vuelta... Y hasta la cueca chilena metida en el baile de joropo. La cueca chilena y la salsa casino, eso es lo que están bailando. La mujer parece un pollo al que están despresando. Yo no sé de qué están hechos... Los hombres, tiesos, parecen un perro muerto y hablan de joropo libre. ¿Usted cuando está libre está amarrao? Pues si usted está así (se encorva) “joropo libre” ¿libre de qué? Será de originalidad... Ahora los hombres no zapatean, escarban... y no valsean... Hacen el pase de la mulettilla en la plaza de toros, la muleta, eso es lo que hacen.

La gente no valsea. Y los nombres que le ponen: “el carpeteo” cuando la mujer pasa por aquí abajo. ¿Carpeteo? ¿Qué carpeta usan en la sabana? La carpeta la utilizan en la plaza de toros. Eso es un implemento del torero en las plazas de toros, que venezolanas no son. Y agarran a la pareja por la espalda y la entierran pa'bajo. Esa no es una figura de nosotros los llaneros, esa es una figura del joropo jorconiao, de Tinaquillo.

El festival, y también algunas escuelas, vemos entonces que forman parte de la estructura que sustenta el discurso para la *vida alienada* en tanto que *folclorizan* la creación popular, convirtiéndola en espectáculo de consumo masivo, al tiempo que legitiman formas interpretativas identificadas como extrañas al/a la *sujeto/a llanero/a* que son transmitidas a las nuevas generaciones como las formas de bailar, tocar y cantar auténticas.

Otro elemento que se constituye como parte de la *cultura nacional* es el movimiento de *danzas nacionalistas*. Esta creación de danza moderna se basó en interpretaciones de *música comercial* con un recuerdo vago e impreciso a la tradición popular sobre las que se componían coreografías diseñadas para la tarima y la televisión. Fue un complemento recurrente del *joropo estilizado* de Juan Vicente Torrealba y tuvo —y aún la tiene— alta influencia en la institucionalidad educativa y en las empresas de comunicación. Su intensa proyección a todo el país como *la danza nacional* la ha constituido como parte de la *identidad nacional* de un importante sector de la sociedad venezolana, constatando la eficiencia de la ingeniería social aplicada contra el *pueblo* venezolano. En este sentido Armando González informa lo siguiente:

En este contexto, al inicio de la década del cincuenta Manuel Rodríguez Cárdenas inicia Danzas “Tierra Firme”

con Yolanda Moreno como principal bailarina de joropo, vals, fulía o merengues con abanico al frente, coloridos trajes. “Danzas Venezuela” continúa lo planteado por “Tierra Firme” y el “Retablo de Maravillas” (1952) programa del Ministerio del Trabajo, donde se presentaban diversas agrupaciones tanto de teatro, danzas y coros con apoyo oficial para giras nacionales e internacionales con una escuela de formación en danzas cuyos coreógrafos asimilaron diversas manifestaciones de otros lugares latinoamericanos como el “jarabe tapatío”, y que se difundió como baile nacionalista, equiparándolo a lo “venezolano genuino”.¹⁰⁶

A partir de 2015 el Gobierno Bolivariano difunde con altísima rotación en medios de comunicación, actos políticos y festivales una reformulación del espectáculo *Retablo de las maravillas*¹⁰⁷ cuyo impacto en la constitución del imaginario de las generaciones más jóvenes todavía está por ser evaluado. Pero ya podemos prever una percepción sumamente distorsionada sobre la función social y la representación de las identidades que dan origen al *joropo llanero*, puesto que la estructura comunicacional y los temas abarcados en el espectáculo *Corazón Llanero* están más vinculados con las estéticas emanadas de las doctrinas políticas del *Nuevo ideal nacional* y el *Gobierno corporativo burgués*, que con el proyecto de liberación cultural propuesto en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela.

106 Armando González, *ob. cit.*, 2015, p. 218.

107 El *Retablo de las maravillas*, con todo el apoyo del Estado-Nación, contribuyó con el blanqueamiento de la *música llanera*, folclorizando el modo de vida campesino, su música, danza y poesía. La “performática” sincronizada al cine mexicano, habla de una acción continental articulada para imponer la urbanidad capitalista y ocultar/negar al *pueblo* –en nuestro caso *sujeto/a llanero/a*– como creador/a de su proyecto de vida en libertad.

Frente a este panorama el/la *sujeto/a llanero/a re-existente* fuera de su espacio natural, el *llano*, o habitándolo intervenido definitivamente por la urbanidad capitalista, *resiste* ante una *industria cultural* que sigue perpetrando la colonialidad sobre los saberes y los haceres de los *pueblos* y ante un Estado-Nación que se empeña en homogeneizar con una *cultura nacional* la múltiple pro-ducción cultural del *pueblo* venezolano.

El/La *sujeto/a llanero/a re-existente* se enfrenta al nuevo orden colonial, la *cultura hegemónica del capitalismo global*, cuya fuerza ideologizante es tan poderosa que logra diluir las demarcaciones entre *industria cultural* y Estado-Nación, para arremeter en contra de las expresiones comunitarias de la *cultura popular* en todos los *mundos* que habitamos este planeta.

¿Qué hacer? La pregunta obligatoria por histórica, revolucionaria y movilizadora. Porque, además, no sabemos permanecer congelados ante la opresión. Percibí que la mayoría de las y los maestros entrevistados se organizan en pequeños espacios comunitarios para transmitir sus conocimientos y ofrecer una aproximación cultural, liberadora, a la creación estética del *mundo llanero*. Igualmente, siguen celebrando en familia con la *parranda llanera*, pues al sentirse herederos/as de esta tradición, se asumen responsables de su re-pro-ducción.

A la pregunta ¿qué hacer? la maestra Carmen Burgos opina lo siguiente:

Yo te diría que lo primero que hay que hacer es sensibilizar. A través del valor que representa las tradiciones y el respeto por las raíces de quienes nos antecedieron. Esa es la primera parte, porque de verdad, está descompuesto. Muy descompuesto, yo te diría maltratado, maltratado y maltrecho. Desde

el comienzo hasta el final, desde la estructura musical que están utilizando para bailar hasta el vestuario. Todo, completo, desde arriba hasta abajo. El peinado, el vestuario, tanto del caballero como de la dama (...) La copia, aquello que me proyectan por los medios audiovisuales, como que me arrancó el sentimiento de la llaneridad. Claro, porque la llaneridad ha sufrido y está bastante desplazada. Entiendo que el desarrollo nos trae muchas cosas. Pero ha faltado, desde todo punto de vista, la conciencia y el respeto por lo que significan las raíces tradicionales venezolanas (...) Si se hubiese aprovechado en el ministerio de educación, la inclusión de algunos maestros (joroperas/os) –se sabe que nosotros no tenemos la metodología, la formación pedagógica, pero tenemos la formación pedagógica natural: viendo, aprendiendo y haciendo–, no se habría opacado tanto las formas nuestras, de nuestras raíces.

Por su parte el maestro Vidal Colmenares propone concretamente “los encuentros, no como festivales, sino como encuentro. Tenemos que revisar también la indumentaria, las letras, hacer charlas para intercambiar con los viejos conocedores, yo creo que estamos a tiempo todavía”.

El auto-reconocimiento de estas mujeres y hombres llaneros y llaneras como herederas y herederos de la llaneridad, me permite intuir que existe en ellas y ellos la voluntad de re-crear su proyecto de vida en libertad, es decir, su esperanza de vivir, su lugar en el mundo, su sentido de lo común. Y lo hacen re-construyendo su mundo, afirmando aquellos elementos que le permiten avanzar en este objetivo y revolucionando aquellos que le retrasan el paso.

Al re-organizar su comunidad como sujeto/a creador/a, al identificar las fuerzas que de forma permanente limitan su proyecto de vida en libertad, al re-existir más allá de el llano como *lugar de arraigo* de la corporalidad, del suelo y

reproducir el llano como ese lugar de arraigo de la espiritualidad, del sueño, del amor, del hermano, de la madre, el/la sujeto/a llanero/a se encuentra en este momento, a casi cincuenta años del fin de el llano como lugar de arraigo, creando ese lugar donde el joropo llanero significa resistencia cultural.

A MANERA DE CONCLUSIONES

Los pueblos nuestroamericanos, en tanto sujeto oprimido e históricamente des-humanizado por la modernidad occidental, pro-ducimos soluciones para re-constituírnos y mantenernos sujetos y sujetas a nuestras propias humanidades. Cada acto de resistencia implica una posibilidad de re-existir más allá de la opresión ejercida por el colonialismo y la colonialidad. Cada acción de transducción implica, al mismo tiempo, el reconocimiento de la humanidad en el otro, incluso en el otro que nos oprime, y la re-creación de la cotidianidad de la vida más allá de las coerciones impuestas por la cultura hegemónica; entendiendo que en esta cotidianidad se encuentran la música, la poesía y el baile –la creación estética en líneas generales– como concreción práctica y al mismo tiempo como episteme para la re-creación de la vida en tanto proyecto de liberación.

Multiplicar la vida es, sin lugar a dudas, la más férrea demostración de la voluntad que tenemos los pueblos a vivir en libertad. Es la voluntad que permite revolucionar las determinantes políticas, económicas, estéticas, éticas, míticas, eróticas, geológicas, para trascender todo cuanto nos limita y crear lo que está por inventarse. En cada pueblo late el poder de creación, de floración, de re-constitución y es ese poder, como fuerza para la vida, el verdadero motor de nuestra historia.

En este sentido, emprender una reflexión sobre la creación estética o la experiencia estética de los pueblos, sin incorporar las determinantes que expliquen las dificultades sufridas por esos pueblos para multiplicar la vida en libertad, es abandonar la posibilidad de conocer al/a la sujeto/a

creador/a y su historia. Pero es al mismo tiempo un acto –sea o no consciente– de negación del sujeto pueblo como sujeto/a creador/a. Fragmentar la reflexión limitándola al fenómeno en sí –musical en este caso– es una contribución notable del positivismo para intentar borrar las relaciones coloniales de poder, por las cuales, históricamente, las élites han expropiado a los pueblos, y no solamente de su fuerza de trabajo, sino de toda su producción cultural, es decir, de todo el pensar, sentir y hacer producido por los pueblos para multiplicar la vida en libertad.

Ampararse en el paradigma de la fragmentación hace imposible conocer al/a la sujeto/a llanero/a como un/a sujeto/a humano/a, parte del paisaje, con organización social, actividad económica, creencias y ritos que inciden de forma determinante en su experiencia estética. Es necesario aplicar el giro descolonizador para encontrar al/a la sujeto/a llanero/a como sujeto/ creador/a, re-constituido como ser humano y humana, sujeto/a a su propia identidad en el llano; un llano cada vez más al sur, como zona de refugio de indios, pardos, mestizos, negros y blancos, marginados y subalternizados, des-humanizados, por el orden colonial. Fragua vibrante que entre los siglos XVI al XIX produjo un mundo mítico-ético multicultural que le permitió sujetarse a la naturaleza, la comunidad y lo sagrado de la vida.

Este/a sujeto/a creador/a no homogéneo/a, en tanto indio, que no era de un solo pueblo indígena, en tanto africano, que no provenía de un solo pueblo africano, y en tanto blanco, que tampoco era solamente castellano, pero que además ese “blanco” era también católico, hebreo o musulmán, se reconoció en el/la otro/a racializado/a, subalternizado/a y marginado/a por el orden colonial. Pero aún así, reconociéndose en el/la otro/a marginado/a, desde ese momento, tuvo que mediar con la *diferencia colonial* y su *diferencial de*

poder, que no se imponía solamente entre el orden colonial y sus marginados, esto es, entre la cultura dominante y las culturas subalternizadas, sino entre las propias culturas subalternizadas por el orden colonial.

De esta intensa dinámica de mediaciones brota de el llano, sujeto a su propia identidad, el/la sujeto/a llanero/a como sujeto/a creador/a de un modo de vida, que no es otra cosa que su proyecto de vida en libertad, y que tiene como horizonte práctico *el llano* en tanto zona de refugio. Esa voluntad de vivir en libertad produciría una serie de señalamientos: montonero, cuatrero, y al mismo tiempo produciría la noción de llanero como metáfora de insurgencia heroica, insurgencia que permitió la liberación de Nuestramérica del dominio español; una evidencia clara de la relación que existe entre el proyecto de vida en libertad que asumimos los pueblos y su concreción en el plano práctico de lo político.

Tal heroicidad sigue resonando con Boves, con Páez, con Bolívar, con Zamora y con Chávez. Es la conciencia que aviva la voluntad férrea de trascender el orden de la dominación. Es nuestra contribución, como latinoamericanos/as y caribeños/as, a la lucha histórica que damos los pueblos en contra del sistema-mundo-capitalista impuesto por la modernidad occidental a partir de su aparato de guerra militar, científico, educativo, filosófico, religioso y comunicacional.

Con su mundo mítico/ético, el/la sujeto/a llanero/a crea un tiempo/lugar especial para la re-creación de la vida en libertad: la *parranda llanera*. Es parte fundamental de su experiencia estética, puesto que en ella se encuentran potenciados todos los elementos de la cultura llanera. Es un tiempo/lugar especial que altera definitivamente la cotidianidad, donde operan mediaciones no solo estéticas sino éticas, políticas, económicas, entre otras, para salvar abismos, recuperar tejido comunitario, experimentar y

consolidar procesos. En este sentido la parranda llanera, en tanto fiesta comunitaria, tiene una profunda función pedagógica-trascendental.

Este tiempo/lugar de re-unión comunitaria para la recreación de la vida de estos hombres y mujeres llaneros/as, se concreta en la sabana y es producto de un estilo de vida campesino-transhumante de mucha austeridad. La parranda llanera permite el auto-reconocimiento en la propia identidad, puesto que las expresiones allí manifestadas en gastronomía, música, baile, poesía, indumentaria, humor y organización, son al mismo tiempo elementos de la personalidad básica y comunitaria, que van forjando el carácter y el temperamento del/de la sujeto/a llanero/a.

Música, poesía y baile tienen en la parranda llanera la función de traducir todas la mediaciones que determinaron la reconstitución del/de la sujeto/a llanero/a como sujeto/a creador/a: el tránsito de una vida humana libre, igualitaria y comunitaria hacia la exclusión y el sometimiento de una sociedad de castas, realidad esta sobrevenida que implicó, por una parte la resistencia a este nuevo orden y, por otra, la re-existencia que se expresa, y se evidencia, en la creación de un proyecto de vida en libertad que le permite auto-reconocerse marginado/a y subalternizado/a por la cultura central del aparato colonialismo-colonialidad.

Hablamos entonces de música, poesía y baile con características muy particulares que responden a los usos y funciones de contextos comunitarios y que están estrechamente ligados al proceso de tradición construido por los pueblos. Baile, poesía y música de tradición popular comunitaria para la vida. Creación heroica de este/a sujeto/a llanero/a que derrumba la falaz teoría de que las múltiples expresiones de la cultura latinoamericana son el sub-producto de una mala mezcla de herencias asimiladas. Teoría racista esta por la

cual se sigue repitiendo *inercialmente* que el cuatro venezolano es hijo de la guitarra española, que el fandango es una creación española y que el joropo es una copia degenerada de tal fandango español. Ciertamente la historia la escriben los que pueden escribirla y ya se aportaron, en las líneas precedentes, algunos datos y elementos de reflexión que abren rutas otras para comprender la producción cultural del/de la sujeto/a llanero/a, y que podrían ser aplicables a la diversidad de culturas producidas por la heterogénea variedad de sujetos/as marginados/as por la modernidad occidental en los territorios de Nuestramérica.

Si bien el castellano y el sistema sonoro occidental son los elementos más evidentes de la subjetividad constitutiva del joropo llanero, están latentes o participando en el mismo nivel, tanto en la música como en la poesía y en el baile llaneros, elementos de nuestros costados indio y africano, y ciertamente sobre estos aspectos deberemos seguir reflexionando, lo que implica realizar un acercamiento cada vez más profundo sobre las tradiciones populares de los pueblos amerindios y africanos. Pero hay que aclarar que el giro descolonizador que aplicó el/la sujeto/a llanero/a al idioma, al sistema sonoro y a los instrumentos del colonizador, los resignificaron de tal forma que perdieron vigencia como mecanismos de dominación y se convirtieron en dispositivos para la interpelación de ese orden colonial, y para la re-existencia de el/la sujeto/a creador/a que se apropió de tales elementos por la necesidad ontológica de no silenciar para siempre nuestra subjetividad, lo que habría significado la negación de cualquier posibilidad de celebrar la vida espiritual y corporalmente.

La respuesta a esta necesidad ha sido una música, poesía y baile que aún hoy se mantienen como sistema de comunicación eficiente en tales contextos comunitarios, que no se

hace en ninguna otra parte del planeta y por tanto podemos decir que, si bien en su momento hubo que hablar de música colonial, por haberse producido tal música en el período regido por el orden colonial, la espiritualidad-corporalidad de tal creación estética reivindica el discurso descolonizador. Prueba de ello es que en su momento interpeló y disputó los espacios de la música de las élites coloniales a tal punto que debieron aplicarse ordenanzas como la de 1749, cuando Luis Francisco de Castellanos, Capitán General de la Provincia de Venezuela, prohibió el xoropo escobillado castigando con dos años de prisión a quienes practicaran el baile y dos meses para quienes lo vieran bailar.

En el caso específico de la música creada por el/la sujeto/a llanero/a hay que decir que no solo sigue vigente en el contexto comunitario en el cual fue pro-ducida, sino que como resultado del enfrentamiento de la mujer y el hombre del llano con las complejas jerarquías de poder en los planos económico y político, ya en el ámbito nacional, como en el transnacional, esta música llanera como práctica de resistencia cultural tiene un correlato como mercancía de la industria cultural y como propaganda del Estado-Nación. Esta cualidad de la cultura hegemónica de metabolizar la pro-ducción cultural del/de la sujeto/a llanero/a no es ninguna novedad del siglo xx: ya lo había hecho en pleno siglo xviii el Rey Fernando VI al levantar la prohibición del capitán general aduciendo que el xoropo escobillado era un baile lleno de “inocencia campesina”, una especie de arte ingenuo. Tal decisión real provocó la progresiva incorporación de estas músicas y sus bailes en el repertorio de los salones, y así esta clase oligárquica periférica de la Capitanía General de la Venezuela del siglo xviii comenzó tal vez a aficionarse por el plebeyismo tan en boga en la España imperial.

Así que el *nuevo ideal nacional* –iniciando la segunda mitad del siglo xx–, en su necesidad de construir un sentido de identidad para el Estado-Nación y, de esta manera, insertarnos en el “concierto de las naciones” modernas del mundo occidental, apeló al joropo llanero como música nacional. Ciertamente lo hizo interfiriéndolo, es decir, intentando vaciar a esta música de tradición popular comunitaria para la vida de todo su contenido original –entendido por los expertos como subalterno, marginal, indio, negro, campesino, salvaje– e informándola de un contenido más elevado –entendido por los expertos como culto, moderno, blanco, urbanizado, serio, profesional, occidental.

Esta política pública de refinamiento del joropo llanero contó con todo el apoyo del aparato mediático disponible para entonces: periódicos, emisoras de radio, televisoras, teatros, disqueras y bares difundieron activamente la nueva formulación: el *joropo estilizado*. La sintonización de la clase política con la clase económica en el proceso de *blanqueamiento* del *joropo llanero*, deja muy en claro la *alianza* y pone en evidencia el proceso por el cual la *música llanera* pasa de *música de tradición popular comunitaria para la vida* a *música nacional* –reiteramos, propaganda del Estado-Nación– y al mismo tiempo a *música comercial* –es decir, mercancía de la industria cultural.

A partir de este *standard* aparecen distintas formulaciones del joropo estilizado, siendo uno de sus exponentes más destacados Juan Vicente Torrealba, con quien se articula incluso una nueva indumentaria con un liquilique de gabardina y hombreras, botas entaconadas y sombreros de fieltro que dejaban fuera de la re-presentación –que ahora era artística– a las alpargatas, la blusa, el sombrero de cogollo de palma y el chimó. Pero a nuevas formulaciones, nuevas indumentarias. Acababa la dictadura de Pérez Giménez y la

democracia bipartidista instalaba su Gobierno corporativo. La sustitución de importaciones instauró un nuevo concepto de *música nacional*, que tenía que ser necesariamente *desnacionalizada*. Se borraban definitivamente las ya tenues fronteras entre música nacional y música comercial. Al joropo estilizado cantado por boleristas, le siguió el *joropo tex-mex* con el que se asumió el repertorio ranchero-mexicano – en su formulación también estandarizada– y hasta alguna salsa erótica se cantó acompañada por bajo, arpa, cuatro y maracas: camisa a cuadros, jeans, botas y hebilla texanas completaban la puesta en escena.

Luego llegó el turno del *joropo surfista*, que sin dudas significó la formulación más decadente de un aparato ideológico burgués que intentaba acomodarse frente al surgimiento de una identidad patria provocada por la irrupción en la historia de Venezuela de Hugo Chávez el 4 de febrero de 1992. Guitarras y bajo con pedales de distorsión, sintetizadores y batería acompañaban los conocidos acordes del Pajarillo y Fiesta en Elorza, jóvenes con cabellos largos y decolorados, ataviados con los colores de la bandera nacional, tocaban y cantaban en las emisoras de radio y televisión más “respetables”, cerrando un ciclo lamentable. Ciclo que se abrió con la implementación de una política pública que tuvo todo el aparato institucional y mediático disponible y cuyo resultado fue el aplanamiento de la multiculturalidad, el ocultamiento de la diversidad de joropos existentes en buena parte del territorio nacional, así como de la enorme producción de músicas bailables presentes en todo el territorio nacional; queda como saldo, eso sí, el *joropop* como memoria indeleble del fundamentalismo burgués agotado en formulaciones estandarizantes.

La interferencia cultural, entendida como simplificación y enmascaramiento de las músicas de tradición popular

comunitaria para la vida, es el arma de guerra cultural más eficiente de la modernidad occidental para despojar a los pueblos, tanto del sentido de lo común como de la narrativa de la resistencia, inhibiendo la capacidad de re-existencia con la que pro-ducimos el proyecto de vida en libertad e interpelamos al colonialismo y a la colonialidad como estructuras de dominación. Ciertamente, como pueblo logramos transducir estas acciones agresivas, lo venimos haciendo en estos territorios desde hace más de quinientos años. Pero, en las mediaciones, necesariamente hay prácticas que se absorben y con las cuales, sin embargo, los pueblos reproducimos las jerarquías de poder instaladas a partir de la diferencia colonial. En este sentido, la música comercial y la música nacional se convierten en paradigma –con el apoyo de la industria cultural y el Estado-Nación– que va modelando tanto la identidad del/de la sujeto/ llanero/a –que ha sido des-arraigado de el llano como corporalidad y como espiritualidad– como su pro-ducción musical. La alienación de la vida impone su discurso en la narrativa de la cultura dominante (hegemonía).

La cultura del petróleo llegó para quedarse. Aún no nos recuperábamos de la muerte de Bolívar, la traición de Páez, la Guerra Federal y el asesinato de Zamora cuando la noción de campo como ruralidad dio paso a la de campo como urbanidad: aparece el campo petrolero y con este el/la sujeto/a llanero/a sufre el embate de un nuevo modelo civilizatorio que lo des-humaniza abruptamente al descontextualizarlo. El sentido de progreso, de modernidad se asoció a lo urbano, y así la fuerza de trabajo fue arrancada de el llano para habitar lugares donde la parranda llanera no formaba parte de la cotidianidad. Pero quienes lograron permanecer en el llano no escaparon del influjo de las ciudades del petróleo, ni de los hombres Schell.

Queda claro en este momento que la interferencia cultural sobre el joropo llanero como género musical no fue un hecho meramente comunicacional, tampoco fue una competencia festivalera entre la música de tradición popular comunitaria para la vida, la música nacional y la música comercial. La producción musical del/de la sujeto/a llanero/a sufre esta agresión, al tiempo que el/la propio/a sujeto/a llanero/a es des-arraigado espiritual-corporalmente del llano. Y es necesario insistir en que la creación estética que producimos los humanos y las humanas para la vida en libertad está signada por esa *motivación*, la de multiplicar la vida. En el caso del/de la sujeto/a llanero/a, esa motivación se produce en *el llano*, en el que habita de acuerdo al mundo creado por el/ella. Este lugar habitado tiene contexto y tradición a partir de las mediaciones políticas, económicas, estéticas... practicadas por el/la sujeto/a llanero/a con otros/as sujetos/as y con la naturaleza. Lógicamente el llano, como lugar, determina al/a la sujeto/a llanero/a y por tanto al mundo construido por él y ella.

Para resumir este proceso podríamos reiterar que el joropo llanero –en tanto género musical– pasó de ser música de tradición popular comunitaria para la vida, creada por el/la sujeto/a llanero/a para la parranda llanera, a ser música nacional creada por artistas (joropo estilizado que incluye algunos acercamientos académicos) y al mismo tiempo pasó a ser una música comercial creada por publicistas y distribuida por artistas-franquicias (joropop, que incluye desde las baladas *tex-mex* hasta el joropo surfista). Esta música de tradición popular comunitaria para la vida cuyo uso está dado a la re-creación de la vida en libertad fue convertida en música para la vida alienada por el nacionalismo burgués en poder del Estado-Nación (escuelas y otras instituciones

públicas) y del sector económico (empresas de comunicación, disqueras y otros negocios privados).

Durante buena parte del siglo xx el nacionalismo burgués controló tanto el poder económico como el Estado-Nación. Esto explica la sintonización entre lo que hemos llamado música nacional y música comercial. Superado el nuevo ideal nacional y asumido el Gobierno corporativo, tanto el poder económico como el Estado-Nación son secuestrados por una burguesía desnacionalizada cuya política cultural terminó de diluir el significado del joropo llanero como cultura popular, música de tradición popular comunitaria para la vida, en el imaginario del pueblo venezolano y, además, generando una enorme confusión en nociones como *música venezolana*, *música nacional* y *popular music*, entre otras, que aún hoy es motivo de debate en el ámbito musical de nuestro país.

Hace sesenta años las voces de José Romero Bello y Ángel Custodio Loyola –entre otras y otros– comenzaron a denunciar con mucha firmeza la disputa por el lugar de legitimidad del joropo llanero como cultura popular –*música popular*– frente al aparato institucional y mediático del Estado-Nación –*música nacional*– y del poder económico –*música comercial*, es decir, entre el discurso para la *vida en libertad* y el discurso para la *vida alienada*–. Es una denuncia aún vigente, pues esta disputa parece aún resolverse a favor del discurso para la vida alienada, muy a pesar de que desde 1999 el Estado venezolano está regido por un texto constitucional que, por una parte, abre la posibilidad de trascender la noción de una sola cultura nacional –por la evidencia de que somos una nación multicultural–, y por otra parte reivindica los poderes creadores del pueblo.

Solo con estos dos dispositivos constitucionales, reconocernos multiculturales y declararnos creyentes de los poderes creadores del pueblo, se abre la posibilidad de dar un giro radical que nos permita trascender cualquier uso estereotipado, blanqueado, enmascarado, simplificado de la producción musical de la mujer y el hombre del llano; y avanzar en la reactivación de los espacios comunitarios como garantes de las memorias e identidades del pueblo venezolano, incorporando igualmente la reflexión en el ámbito de la experiencia estética como manifestación de la vida en libertad.

La Revolución Bolivariana ha logrado que el Estado venezolano avance en reivindicar la figura de los cultores y las cultoras populares como sujetos/as creadores/as, en dirigir importantes recursos hacia las culturas constitutivas de la venezolanidad intentando llegar hasta lo más profundo del corazón cultural de nuestra patria para acompañarlo en su entorno comunitario y visibilizar sus haceres, pensares y sentires, en declarar como Bien de Interés Cultural al joropo tradicional venezolano en su diversidad¹⁰⁸ (entre muchas otras declaratorias contenidas en el maravilloso Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano)¹⁰⁹ y con esta declaratoria fijar posición como Estado sobre el poderoso significado de los distintos joropos que venimos produciendo como pueblo desde hace por lo menos trescientos años, y reconocer su arraigo comunitario y su vigencia como sistema de comunicación, lo que nos habla de una producción cultural trascendental para la vida de los pueblos que la han creado.

108 Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, N.º 40.382 del 28 de marzo de 2014.

109 Puede consultarse en: <http://albaciudad.org/catalogo-del-patrimonio-cultural-venezolano/>

Ciertamente el Estado venezolano ha emprendido un giro que nos permite decir que existe una fuerza irrumpiendo desde la estructura del Estado-Nación en contra de los proyectos alienantes del nuevo ideal nacional y del Gobierno corporativo de la última fase de la Cuarta República. Es una intensa lucha. Pero aún el Estado venezolano y su institucionalidad no logra dar el golpe de timón necesario para sacudir definitivamente las rémoras que aún resuenan con las estéticas corruptas de los proyectos políticos del nacionalismo burgués. Tal vez sea esta la razón por la cual, en el año 2015, el Gobierno Bolivariano crea el programa Corazón Llanero, política pública que en lugar de hacer visible la *música de tradición popular comunitaria para la vida*, legitima el repertorio del joropo llanero en tanto música comercial y música nacional, es decir, se promueve la amplificación del discurso para *la vida alienada*.

Pareciera, que el Gobierno Bolivariano apela a la idea de cultura nacional como vuelta al origen que permita erradicar el proyecto cultural desnacionalizado del Gobierno corporativo. Pero cae en la trampa, porque la cultura nacional de aquel nuevo ideal nacional no es cultura popular, es cultura populista —se disfraza de popular pero repite la lógica de la colonialidad—. Regresar al nuevo ideal nacional no es la ruta para la liberación cultural del pueblo venezolano del siglo XXI, el golpe de timón debe ser certero. Porque no se trata de un volver al pasado, no se trata de negar todo lo vivido, sería negarnos a nosotros y mismos/as.

Tampoco se trata de construir una hegemonía nacionalista. Las hegemonías que a lo largo de la historia se han posicionado siempre han sido fundamentalistas y el daño que estas han hecho a la humanidad y al planeta lo podemos observar muy claramente al reflexionar sobre la imposición de la Iglesia católica sobre las múltiples cosmovisiones de

nuestras abuelas y abuelos hace más de quinientos años; o la del sistema-mundo-capitalista sobre cualquier otro modo de hacer, pensar o sentir distinto en este, nuestro único planeta. En este punto yo me pregunto: ¿existe una hegemonía buena y una hegemonía mala? ¿Para qué vamos a construir una hegemonía de izquierda, para dominar a quién, para acallar a quiénes? ¿Existe una sola manera de hacer la revolución popular? ¿El/la sujeto/a revolucionario/a es uno/a solo/a e idéntico/a, y este/a sujeto/a tiene un pensamiento único? Los fundamentalismos hacen que las autopistas se conviertan en callejones sin salida. Las hegemonías siempre tenderán a ser supremacistas, siempre negarán lo distinto, ya el imperialismo nos lo ha enseñado a un costo muy alto.

Ahora, la utopía planteada en nuestra Constitución Bolivariana nos llama a asumir un histórico proceso de descolonización que nos permita ver desde nosotros/as mismos/as y comprender desde aquí la venezolanidad como un conjunto de sensibilidades, memorias, conocimientos e identidades compartidas y construidas a partir de la producción cultural de un pueblo organizado para su liberación. La Revolución Bolivariana es el proyecto cultural que ha visibilizado a los y las invisibles de nuestra historia, ha estimulado los poderes creadores del pueblo. Esta es la acción política que ha permitido reconocernos a todos y todas como creadores y creadoras, estimulando el trabajo desde las comunidades, tejiendo redes, activando y reactivando espacios comunitarios para la producción cultural, abriendo todos los espacios para la cultura producida por el pueblo. ¿Resultado? En nuestro imaginario ya palpita la conciencia de pueblo heroicamente creador.

Entonces, apalancar el proyecto de liberación del pueblo venezolano del siglo XXI a las estéticas corruptas impuestas por proyectos políticos colonialistas es retrasar la

marcha hacia ese horizonte más allá del capitalismo, de la modernidad occidental. Pensar en construir una hegemonía es también un error táctico que nos pondrá a reproducir la misma lógica del aparato dominante, sería nuestra trampa autogestionada. Si vamos a hacer una vuelta al origen, tendríamos que buscar en nuestras subjetividades aquella sustancia más profunda, aquella que nos permitía enraizarnos como comunidad y producir un proyecto de vida en libertad. Reconstituir nuestras humanidades más allá de la modernidad occidental pasa necesariamente por sujetarnos a una comunidad, crear formas distintas de relacionarnos con la naturaleza, así como de comprender lo sagrado que es la vida.

Imaginemos por un momento el empoderamiento de cada comunidad construyendo soluciones alternativas al modelo civilizatorio de la dominación occidental, es decir, cada comunidad haciendo revolución. Con políticas, economías, éticas, estéticas, músicas, poesías y bailes creados, contruidos, perfeccionados, sintetizados, preservados o desechados en/por cada comunidad. Esto es posible en la Venezuela del siglo xxi porque el proyecto político vigente hoy en nuestro país no está contruido por una élite explotadora que necesita parecerse al pueblo que explota. El proyecto político de la Revolución Bolivariana es un proyecto popular de liberación cultural y como tal debe tener múltiples expresiones y manifestaciones comunitarias.

Ahora, ¿estas comunidades qué comparten como nación? ¿Un baile coreográfico estereotipado? ¿Un género musical estandarizado? ¿Una “cultura” para el consumo impuesta por el mercado con la venia del propio Estado? ¿El discurso para la vida alienada? No. Estas comunidades comparten un proyecto de vida en libertad. Estas comunidades se sienten convocadas por un Estado-en-Revolución que

las reconoce en sus particularidades y no necesita aplanarlas para dominarlas. Estas comunidades conjuntamente con el Estado-en-Revolución materializan en formas distintas el proyecto de vida en libertad contenido en nuestra Constitución Bolivarian, y por tanto logran re-existir más allá de la modernidad occidental.

La reflexión aquí compartida cierra un proceso que asienta una serie de intuiciones, nociones, conceptos determinantes, posiciones, temáticas, tecnologías y métodos y, al mismo tiempo, como reafirmación de mi compromiso con mi música, con mis abuelos y abuelas y con la lucha de los pueblos en revolución, abre nuevas posibilidades de investigación, de organización popular, de trabajo colectivo, de resistencias y de re-existencias.

Si bien nunca fue mi interés hacer una reconstrucción histórica de la constitución del/de la sujeto/a llanero/a, de la parranda llanera, de la música llanera y de el llano como arraigo, no me cabe duda de que el discurso histórico con el que habitualmente construimos el relato, sobre estas nociones, deja demasiadas ausencias, demasiadas negaciones. Esta conciencia ahora impone el compromiso de re-plantear-me, no solamente el estilo narrativo, sino el lugar de enunciación desde el cual narrar-me-lo que también re-plantea los hitos, paradigmas y fuentes. Así, se presenta como una necesaria ruta por la cual proseguir en esta reflexión, el avanzar en la construcción de una historia descolonial de las músicas de tradición popular comunitaria para la vida, que dé cuenta de los/las sujetos/as, que como el/la sujeto/a llanero/a, re-existen fuera de sus espacios naturales o los habitan intervenidos por la urbanidad capitalista, al tiempo que resisten ante la colonialidad perpetrada sobre sus haceres, sentires y saberes por la industria cultural y ante un Estado-Nación que no logra renunciar en su empeño de homogeneizar la

múltiple pro-ducción cultural del pueblo venezolano con una única cultura nacional.

Las maestras y maestros con quienes compartimos las conversas dejaron claro que el/la sujeto/a creador/a es quien, partiendo de un saber comunitario, comparte una producción material y espiritual concreta que libera en cuanto logra el auto-reconocimiento-realización –de él o ella como individuo libre, parte de una comunidad– y al mismo tiempo, tal producción material y espiritual provoca el sentir-pensar-hacer de su comunidad desde las propias identidades, memorias, sensibilidades y saberes para la vida, cualidad esta que no niega la disposición y conciencia –tanto del/de la sujeto/a creador/a como de la comunidad toda– de poder dialogar con culturas distintas de formas solidarias y colaborativas.

Las entrevistas realizadas permitieron temperar, tanto las intuiciones como las experiencias personales y comunitarias propias de otros contextos. Las conversas con estas y estos maestros y maestras, reafirman que así como hace quinientos años nuestros abuelos y nuestras abuelas se enfrentaron al orden colonial, hoy la cultura hegemónica del capitalismo global arremete sin tregua en contra de las culturas populares. Y lo hace, no solamente a través del mercado y el Estado, sino también mediante la fe. Así como entonces actuó en nuestros territorios la Iglesia católica para eliminar las cosmovisiones otras, hoy las nuevas religiones nos prohíben nuestras formas de bailar, cantar y tocar, es decir, celebrar nuestro proyecto de vida en libertad construido a lo largo de casi cuatro siglos de existencia. Esta acción diseñada en contra de la pro-ducción cultural del pueblo que ha construido una conciencia subjetiva de su función histórica revolucionaria no es de ninguna manera una acción inercial, voluntariosa ni bondadosa de grupos solidarios, tiene

la direccionalidad con la cual la modernidad intenta acabar con los sentidos que nos hacen comunes.

Sin embargo, constatar que también en el eje Guanare-Papelón-Acarigua todavía sigue celebrándose en familia –donde igualmente participan jóvenes, niños y niñas– los momentos más importantes de la vida familiar y comunitaria con la parranda llanera, confirma la responsabilidad y el auto-reconocimiento de estas mujeres y hombres llaneros y llaneras como herederos y herederas de la llaneridad, frente a la permanente y corrosiva agresión capitalista que sufrimos desde la implantación de la cultura del petróleo en nuestro país.

Ahora bien, frente a esta voluntad de re-existir de estos/as sujetos/as creadores/as, y en la coyuntura de guerra total en la que se escriben estas líneas, estamos obligados y obligadas a estimular, favorecer, acompañar y apuntalar todas las iniciativas que permitan la organización de experiencias comunitarias para encontrarnos a compartir nuestros saberes, haceres y sentires, ofreciendo una aproximación cultural, liberadora, a la experiencia estética del mundo llanero.

A partir de las propuestas lanzadas por la maestra Carmen Burgos y el maestro Vidal Colmenares, pero también conversadas de manera informal con todos y todas los entrevistados y entrevistadas, se pone en evidencia la necesidad de comenzar por sensibilizar el valor que representan las tradiciones de quienes nos antecedieron y concientizar el respeto por lo que significan las raíces tradicionales venezolanas. Estas acciones podrían articularse en encuentros, charlas, foros que permitirán el intercambio intergeneracional sobre las temáticas más urgentes: música, baile, indumentaria, peinado, letras, la llaneridad.

No hay ámbito político-cultural en nuestro país que pueda sentirse excluido de este debate. Si bien la cultura llanera es una muy determinada, el/la sujeto/a llanero/a como sujeto/a creador/a, en tanto marginado/a, racializado/a, des-humanizado/a por el sistema-mundo-capitalista, es común en todo nuestro territorio. Por esta razón, no debemos perder la posibilidad, ni eximir la responsabilidad, de articularnos con todas las formas de organización-popular-para-la-re-existencia de nuestra pro-ducción multicultural más allá del mercado y de aquellas políticas alienantes del Estado-Nación. La voluntad de re-crear proyectos de vida en libertad, es decir, la esperanza de vivir, percibida en esta comunidad, me urge en la tarea de difundir y seguir acompañando el proceso por el cual, en estos entornos comunitarios, se construye un proyecto de liberación cultural con el que se afirman aquellos elementos que permiten avanzar en este objetivo histórico de re-creación de ese lugar donde el *joropo llanero* significa la re-existencia del/de la sujeto/a llanero/a en tanto sujeto/a creador/a en la Venezuela del siglo XXI.

FUENTES

- Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*, Fundación Editorial El perro y la rana, Caracas, 2006.
- Albán, Adolfo. “Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia”. En: Palermo, Zulma. (Comp.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial. Cuaderno N.º 6*, Del Signo, Argentina, 2009.
- Aretz, Isabel. *Música de los aborígenes de Venezuela*, Fundef-Conac, Caracas, 1991.
- Arvelo Torrealba, Alberto. *Florentino y el Diablo*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Colección El Dorado, Caracas, 1981.
- Battaglini Suniaga, Oscar. *El cuatro. Continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista*, Fundación Centro Nacional de Historia, Caracas, 2014.
- Battaglini Suniaga, Oscar. *El Joropo. Evolución histórica desde el Barroco hispano hasta nuestros días*, Fundación Centro Nacional de Historia, Caracas, 2014.
- Barbarito, Fidel. “Música venezolana y descolonización”. En: González Broquen, Ximena y Ruiz, Francisco Javier. (Eds.). *Pensar desde el sur. Venezuela desde las Ciencias Sociales y Humanidades: interpelaciones y horizontes*, Tomo II, Ediciones IVIC, Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC), Caracas, 2017, pp. 487-498.
- Bautista, Juan José. *Hacia la descolonización de la ciencia social latinoamericana*, Misión, Bolivia, 2012. Fuente: <http://www.pensamientocritico.info/index.php/libros/>

- libros-de-otros-autores?download=52:juan-jose-bautista [Fecha de consulta: 28 de marzo de 2018].
- Bautista, Juan José. *Hacia la reconstitución de “El ser humano como sujeto”*. (Artículo inédito. Material facilitado por el profesor Bautista a los y las participantes de la segunda Escuela de Pensamiento Decolonial. Caracas, 2017). Heredia, Costa Rica; Meshico-Tenochtitlan; Tlalpan de Cuicuilco, 2017.
- Bautista, Juan José. *¿Qué significa pensar desde América Latina?*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2015
- Bigott, Luis. *Redes socioculturales. Investigación y participación comunitaria*, Ministerio del Poder Popular para la Educación, Centro Internacional Miranda, Caracas, 2011.
- Britto García, Luis. “El Joropop”. En: *Todo el mundo es Venezuela*, Caracas, 1998.
- Britto García, Luis. *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*, Fundarte, Caracas, 2011.
- Castillo, Cleto; Sánchez-Falcón, Nancy, y otros. *El origen de los mosquitos*, Monte Ávila, Caracas, 1985.
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural de las artes visuales*, Icaic-CNAC, Cuba-Venezuela, 2014.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, Gaceta Oficial e Imprenta Nacional*, Venezuela, 2009.
- Dussel, Enrique. *El dualismo en la antropología de la cristiandad*, Guadalupe, Argentina, 1974.
- Dussel, Enrique. *20 tesis de política*, Siglo XXI-Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, México, 2006.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la cultura y la liberación*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2006.
- García, Nicanor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalbo, México, 1989.

- Gómez, Zoila, y Eli, Victoria. *Música latinoamericana y caribeña*, Pueblo y Educación, Cuba, 1995.
- González, Armando. “Joropo llanero: de baile tradicional a industria cultural”. En: Montilla, Jonathan. Jornadas de investigación de Unearte 2015, recopilación de ponencias (pp. 212-223), Universidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas, 2015.
- Hurtado, Nelson; González, Fabiola; Fortis, Gastón y Barbarito, Fidel. “Hacia una teoría descolonial de la creación estética venezolana. Reflexiones sobre cultura, sujeto creador y creación estética”. (Artículo inédito, material presentado en el marco de actividades del Programa de apoyo a la producción y creación de saberes “Maestra Sonia Sanoja”), Universidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas, 2018.
- Izard, Miquel. “Ni cuatreros ni montoneros, llaneros”. En: González, Armando. (Comp.). *Ni cuatreros ni montoneros, llaneros. Cuatro ensayos de historia de los llanos venezolanos*, Archivo General de la Nación-Centro Nacional de Historia, Caracas, 2011.
- López, Irene. “Una genealogía alternativa para pensar la expresión musical en América Latina”. En: Palermo, Zulma. (Comp.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Cuaderno N.º 6, Ed. Del signo, Buenos Aires, 2009.
- Maldonado, Nelson. “El pensamiento filosófico del giro descolonizador”. En: Dussel, Enrique; Mendieta, Eduardo y Bohórquez, Carmen. (Eds.). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-200): historia, corrientes, temas y filosóficos*, Siglo XXI, México, 2009.
- Merriam, Allan. “Usos y funciones”. En: Cruces, Francisco. (Ed). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Editorial Trotta, Madrid, 2001.

- Mignolo, Walter. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En: Lander, Edgardo. (Ed). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, Faces-UCV, Caracas, 2000.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.
- Pereira, Gustavo. *Costado indio*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2001.
- Pimentel, Julio. *Diccionario latín-español*, Ed. Porrúa, México, 2006.
- Quijano, Antonio. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: Lander, Eduardo. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Clacso (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), Buenos Aires, 2000.
- Quintero, Rodolfo. *La cultura del petróleo*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968.
- Salazar, Rafael. *Del joropo y sus andanzas*, Disco Club Venezolano, Caracas, 1992.
- Sánchez Olivo, Julio César. *Por el rumbo del recuerdo, Impresora Ayacucho y Crónicas de Apure*, San Fernando de Apure, 1988.
- Sanoja, Mario. *Historia sociocultural de la economía venezolana*, Banco Central de Venezuela, Caracas, 2011.
- Santos, Boaventura. *Descolonizar el saber, reinventar el poder, Extensión universitaria*, Universidad de la República, Ediciones Trilce, Uruguay, 2010.
- Sulbarán, Rosa. "¿Aculturación o transculturación?", Ensayo inédito producido en el marco del seminario Cultura, herencia e identidad cultural del Doctorado en

- Antropología de la Universidad de los Andes. Mérida, Venezuela, 2007.
- Velázquez, Ronny. *Estética aborigen*, Fundarte, Caracas, 2008.

Revistas y publicaciones digitales

- Aponte, Pedro. “Si hay algo que no se improvisa es la cultura de un pueblo”: ingeniería social y el nacionalismo de Santa Capilla. En: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 48, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 2012.
- Calderón, Claudia. “Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo. Expresión tradicional de Venezuela y Colombia”. En: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 39, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 1999.
- Colima, Igor. “El estudio de la música de tradición oral como estrategia tendente a rectificar la historia nacional y a mejor comprender la creatividad del pueblo”. En: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 45, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 2006.
- Grosfoguel, Ramón. “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”. En: *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, N.º 4, enero-junio, 2006, Fuente: <http://www.redalyc.org/pdf/396/39600402.pdf> [Fecha de consulta: 25/3/2017].
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*, 1944, Fuente: <https://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm> [Fecha de consulta: 3/9/2017].
- Lengwinat, Katrin. “Parámetros para determinar un género”. En: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 45, Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2006.

- Montes, A. y Busso, H. "Entrevista a Ramón Grosfoguel". En: *Polis. Revista Latinoamericana*, Fuente: <https://polis.revues.org/4040>, 2007 [Fecha de consulta: 5/11/2016].
- Palacios, Mariantonia. "Una mirada a las danzas de la Venezuela colonial a través de fuentes documentales de los siglos XVI, XVII, y XVIII", En: *Revista Musical de Venezuela*, N.º 45, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 2006.
- Romero-Losacco, José. *Aculturation, transculturation and colonial difference*, 94 doi: 10.13140/RG.2.1.4040.6166. (*Aculturación, transculturación y diferencia colonial: la transducción como posibilidad semiótico-epistémica de resistencia*), ponencia presentada por el autor en la Universidad Normal de Najing (China) en el marco del Simposio Internacional de Semiótica de la Cultura, 2008, Fuente: https://www.researchgate.net/publication/299409247_Aculturation_transculturation_and_colonial_difference_2008). [Fecha de consulta: 17/1/2018].

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
UN PRÓLOGO, MÁS ALLÁ DE LA FORMALIDAD ACADÉMICA	17
PARA INTRODUCIR ESTA REFLEXIÓN	23
Capítulo 1	
BROTA DEL LLANO SUJETO A SU PROPIA IDENTIDAD. SUJETO/A LLANERO/A COMO SUJETO/A CREADOR/A	33
1.1 Aculturación, transculturación y transducción	36
1.2 El ser humano como sujeto	40
1.3 <i>Re</i> -existir desde la exterioridad	45
1.4 Cultura popular	47
Capítulo 2	
LA PARRANDA LLANERA. TIEMPO/LUGAR DE RE-CREACIÓN PARA LA VIDA	54
2.1 Motivos y organización	56
2.2 Papeles desempeñados	57
2.3 El lugar de <i>re</i> -presentación de la <i>parranda llanera</i>	60
2.4 Fiesta de cantar, tocar y bailar	62
Capítulo 3	
EL JOROPO, COMPAÑERO, ES PA TOCARLO AVISPAO. LA MÚSICA LLANERA	80
3.1 Música colonial descolonizada	82
3.2 Música popular, música comercial y música nacional	93

Capítulo 4

HISTORIAS JOROPERAS.

LLANERIDAD VIVA	115
4.1 Cruz Antonio Tortoza	119
4.2 Rafael Molina	130
4.3 Zenaida Hernández	147
4.4 Cristina Ramona González “Maíta”	158
4.5 Pedro Pérez Guevara	162
4.6 Juan Hernández “el Torito de Portuguesa”	169
4.7 Pedro Frías	173
4.8 Carmen Burgos	186
4.9 Vidal Colmenares	192

Capítulo 5

RE-EXISTIR MÁS ALLÁ DE EL LLANO	206
5.1 Del campo como ruralidad al campo como urbanidad	209
5.2 Discurso para la <i>vida en libertad</i> y discurso para la <i>vida alienada</i>	213
A MANERA DE CONCLUSIONES	227
FUENTES	247

Centro Simón Bolívar,
Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas - Venezuela , 1010.
Teléfonos: (0212) 768.8300 / 768.8399

www.elperroylarana.gob.ve
www.mincultura.gob.ve

Facebook: El perro y la rana
Twitter: @elperroylarana

Edición digital
Noviembre, 2019
Caracas-Venezuela

“Esta investigación no centra su atención en el individuo desarticulado y desconectado de su sabiduría comunitaria, de su historia, de sus ancestros y de sus procesos vitales; es una reflexión que sobrepasa los límites de la historia y la antropología como ciencias sociales —aunque utiliza algunas de sus herramientas— y presenta la parranda llanera y a sus hacedores como un hecho histórico total, que incluye las determinantes histórico-ancestrales, comunitarias y vivenciales con un poderoso componente de análisis político que afianza y justifica los procesos necesarios para la vida en libertad de sus participantes”.

NELSON HURTADO

Fidel Barbarito es músico. Recibe las primeras lecciones de maraca y cuatro de su padre, Francisco Barbarito. Ejerció funciones de agregado cultural de la República Bolivariana de Venezuela en España y Argentina y desempeñó el cargo de ministro del Poder Popular para la Cultura entre los años 2013 y 2014. Ha publicado diversos artículos y colaborado en la grabación de varios discos como productor e instrumentista. Está dedicado a la docencia y la investigación sobre las músicas de tradición popular comunitaria, desde las dimensiones estética e histórica. Coordina la Cátedra Libre para las Culturas Populares de la Unearte y participa en distintos grupos de creación e investigación sobre estéticas y prácticas culturales descoloniales.

