

MARZO - ABRIL 2011

NÚMERO

06 así somos

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA
CENTRO DE LA DIVERSIDAD CULTURAL
MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS

A favor de la diversidad y en contra de las desigualdades

AÑO 4

Nacionalismo y folklore | El contrapunteo llanero | La bandola central | El Joropo oriental | Joropo caracoleado

alegres y pujantes como el Joropo



DISTRIBUCIÓN GRATUITA 

 **PODER CULTURAL**
PODER POPULAR



Fotografías de Portada

SUPERIOR: Iván Calzadilla
Joropódromo. Elorza, estado Apure 2010

INFERIOR: Gustavo Marcano
La Casa de Omar, San Diego de Los Altos,
estado Miranda 2009

Director
Luis Adrián Galindo C.
luisgalindo@yahoo.com

Consejo Editorial
Luis Galindo
Casimira Monasterios
Nelly Ramos
Alejandro Calzadilla
Aldemario Barrios Romero

Coordinación Editorial
Akaida Libertad Orozco
aklibertad@gmail.com

Asistente Editorial
Harold Palacios
hdps86@hotmail.com

Diseño Gráfico
Wuifredo Alejos
Frank Querales
Antonio Pérez

Infógrafo
Jorge Luis Galofre
galofenix@gmail.com

Ilustraciones
Wuifredo Alejos

Corrección
Cesar Russián

Fotografías
Iván Calzadilla
MDC Producciones
Gustavo Marcano
Beatriz Bermúdez
María Teresa García
Miguel García Moya
Edwin Montilva Sulbarán
Jesús Ochoa
Sergio Silva
Archivo Fotográfico Biblioteca Nacional
Archivo Histórico de Miraflores
Archivo Museo Bolivariano

Impresión
Fundación Imprenta de la Cultura

**Coordinación del Sistema Masivo
de Revistas de la Cultura**
Viceministerio para el Fomento
de la Economía Cultural

Supervisión General de Diseño Gráfico
Dileny Jimenéz

Colaboración en este número
Aldemario Barrios Romero
Pedro Bereciartu Parra
Ocarina Castillo D' Imperio
Simón Decena
Luis Galindo
Tatiana Gómez Orozco
Luis Laya
Hernán Marín
Casimira Monasterios
Edwin Montilva Sulbarán
Ramón Ojeda Crusate
Magdalena Olivares
Omar Orozco
Manuel Antonio Ortiz
Harold Palacios
Víctor Rago A.
Rafael Salazar
Arianne Velis
Ernesto Yevara
Alejandro Calzadilla

ISSN
1856-8483

Depósito Legal
PP200702CS2757

Edición
60.000 ejemplares

así somos es una publicación del Gobierno Bolivariano de Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Cultura

Impreso en la República Bolivariana de Venezuela

Av. Panteón, Foro Libertador, edificio Archivo General de la Nación, 2do piso, Caracas, Venezuela
Telefono:(58-212) 509.55.38

museodediversidadcultural@yahoo.es

El Sistema Masivo de Revistas del Ministerio del Poder Popular para la Cultura está integrado por 8 revistas: A Plena Voz, Arte de Leer, Así Somos, Poder Vivir, La Revuelta, La Roca de Crear, Memorias de Venezuela y Se Mueve.

Impreso en la República Bolivariana de Venezuela





E d i t o r i a l

¿Cómo es el joropo en su tierra?

Cuando decimos joropo, a una parte importante de los venezolanos y las venezolanas nos viene a la mente un territorio, una música, una poesía, un baile y una fiesta colectiva de celebración y reencuentro. Aún hoy día muchos piensan que el joropo es sólo llanero, pero al recorrer otras regiones del país hallamos joropos de distintas musicalidades, formas de bailar y cantar, estructuras literarias, diversa gastronomía y maneras de compartir en grupo. Sin embargo, con la sola palabra joropo vienen a nosotros múltiples recuerdos y afectos, con ella convocamos la alegría y la pasión por este país variopinto y llegan las ganas de bailar y cantar.

En esta oportunidad, la revista *Así Somos* nos acerca a la complejidad del joropo en Venezuela, con su diversidad de sonoridades y bailes que nos invita a recorrer el país y converger en nuestros pueblos. Ya no es posible seguir pensando en una Venezuela homogénea que baila unísona al ritmo de un pajarillo o un seis por derecho, incluso dentro de los llanos occidentales se practican variadas formas del joropo desde Altagracia de Orituco hasta Guasualito. Es por ello que en nuestra misión de “desfolklorizar” la mirada sobre nuestras culturas, presentamos aquí un nutrido grupo de artículos que llegaron de distintas partes del país, respondiendo a nuestra pregunta: ¿cómo es el joropo en su tierra?

Al pie del arpa, la bandola, el bandolín, el violín, la cuereta, el cuatro y las maracas están compositores, bailarines, cantantes y músicos de la más recia sabiduría, a algunos de ellos nos referiremos en esta edición, a los que ahora hay que apoyar y fortalecer y a los que se han ido de esta tierra como Eneas Perdomo, Alberto Arvelo Torrealba, Magdalena Sánchez, Juan de los Santos Contreras (el Carrao de Palmarito), Esteban García y Fulgencio Aquino entre otros, pero cuyos valores y enseñanzas están presentes en la vitalidad creadora de nuestros pueblos.

Esta sexta edición de la revista *Así Somos* es un homenaje a ellos y ellas, individuos y colectividades que sorteando los estereotipos de los medios de comunicación, las mafias del mercado y las ausencias de nuestro propio sistema educativo y cultural, se mantienen activos y defensores de nuestra identidad nacional.

La urgente y necesaria acción de abrir nuestros ojos de cara a una Venezuela aún desconocida por muchos, es fundamental en la refundación de la República de acuerdo con el espíritu y los dictámenes de nuestra Carta Magna. Frente al avance cada vez más descarado del negocio de la guerra, la invasión, la expoliación y el etnocidio de los pueblos para saciar el hambre del sistema capitalista, nosotros seguiremos insistiendo en la importancia de explorar y reconocer nuestras potencialidades como país, principal acción para construir nuestro propio desarrollo.

Luis Adrián Galindo C.

04

Así vamos Luis Adrián Galindo C.

08

Ideas para dialogar Casimira Monasterios

12

¡A ponerse las alpargatas! Ocarina Castillo

16

La fiesta del joropo Tatiana Gómez

20

Joropo, llano y pueblos indígenas Víctor Rago

24

El contrapunteo llanero Magdalena Olivares

26

Fiestas en Elorza Ramón Ojeda

29

Del ser y el quehacer llanero Harold Palacios

34

El joropo en Venezuela Rafael Salazar

38

Joropo de bandola central venezolana Aldemaro Barrios

42

Joropo central, foco de resistencia Luis Laya



El objetivo general de esta nueva Red de Museos Bolivarianos es fortalecer y estimular el espíritu libertario del pueblo venezolano, su conciencia para la transformación social y su arraigo en la memoria histórica y la diversidad sociocultural que nos particulariza como nación libre y soberana en el concierto de los países del mundo y de Nuestramérica



La imagen de Juan Bimba como encarnación simbólica de lo popular, en lo que llegó a calificarse como el "gobierno de los alpargatados" o "la democracia negroide", dio acceso al poder a los sectores populares. Más tarde, Pérez Jiménez impuso la doctrina del Nuevo Ideal Nacional con la intención de cohesionar nuestra identidad como pueblo, utilizando el folklore como recurso propangandístico



34



En la extensa región llanera conviven junto a los criollos, indígenas de diversas etnias. El joropo, en una de sus más conocidas variedades, es un importante rasgo de la cultura musical del llano, tanto así que ciertos grupos indígenas han adoptado este género como suyo pese a las marcadas diferencias históricas, al proceso de interacción desigual y con frecuencia inicuo

El joropo en Venezuela

Los orígenes del joropo, sus antecedentes afroamericanos y árabe-andaluces son una expresión de nuestra multiculturalidad y sincretismo. Su expansión a lo largo del territorio nacional y la creación de formas subsidiarias arraigadas en diferentes regiones de Venezuela, han ido de la mano de nuestros modos de producción económica



El golpe tuyero, como también se conoce al joropo central del país, es una expresión popular de la cultura venezolana. Es tradición, pero no languidece en un pasado remoto ni está desapareciendo. Tampoco es patrimonio exclusivo de campos bucólicos de Miranda y Aragua. En Caracas, de La Bandera a Coche, habitando la Cota 905 y asentándose en Mariches, es emblema de una ciudad cerro arriba que ni de lejos es pura salsa romántica, reguetón y bachata

45

Joropo oriental. La sutileza de un golpe Harold Palacios

48

Esteretipos en la proyección del joropo venezolano Omar Orozco

50

Joropo andino, nuestro joropo caracoleado Edwin Montilva

52

El golpe larense Manuel Antonio Ortiz

54

Otras Voces Alejandro Calzadilla

58

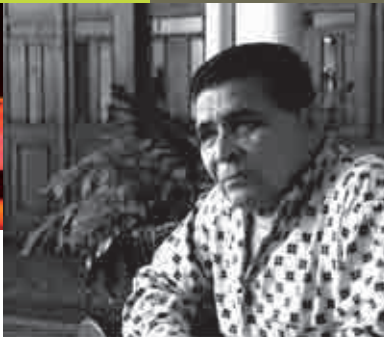
Qué leemos Ernesto Yevara

60

Sabores y Saberes Pedro Bereciartu Parra

62

La ruta de la tradición Arianne Velis



Una frase popular dice que el joropo es "el baile nacional", esto se vincula con otra creencia: "el joropo es uno solo". El "traje típico" es otro estereotipo que se ha impuesto. Lo cierto es que el sistema de producción ideológico conformado por los medios masivos de difusión, las instituciones educativas, los museos, teatros, han creado éstos y muchos otros estereotipos que fragmentan, descontextualizan, banalizan y distorsionan la realidad

Ahí, en su terruño natal, habíamos acordado el encuentro con un ícono de nuestra cultura, el patrimonio viviente que encarna la persona de Hernán Marín, "el rey del joropo cotorreo", para más señas. Cantor, compositor, bailarín, investigador, en fin, fuente y canal de la herencia ancestral del oriente venezolano, Hernán nació por allá en octubre de 1940 y tiene mucho que decir, más allá de una historia de éxitos, grabaciones y trabajos audiovisuales

Cuando estamos en otro país, se nos identifica por el joropo, y para que usted no pase pena al decir, "sí soy venezolano/a pero no sé bailar joropo", que es casi como decir, "no me bailaron chiquito", le vamos a dar algunas indicaciones para que disfrute de esas fiestas y no quede como espectador de dominó: "de palo"



Eneas Perdomo, el trovador florentino

Eneas Perdomo Carrillo nació el 11 de julio de 1935, fue el quinto hijo de don Vicente Perdomo González y doña Rosa Emma Carrillo. A temprana edad aprendió lecciones del Llano y el cántico de las aves, el azul infinito tocó el arpa de los sueños y su memoria empezó a dejar rastros de esencia.

La copla de este trovador surge en años difíciles, cuando el joropo vivía los peores momentos de su historia. Entre sus canciones notables destacan *Fiestas en Elorza*, *Flor sabanera*, *Palmaritales de Arauca*, *Semana Santa en Achaguas*, *Por un caminito verde*, por nombrar algunas.

Eneas Perdomo será siempre recordado como el trovador florentino. Del centro al norte, del oriente al occidente, han coreado su letra como himno tierno purificado en el sentimiento noble del hijo agradecido.

El 25 de febrero del 2011, tras 60 años de carrera artística, la muerte lo sorprende en el hospital militar de Caracas. Allí, en sus momentos críticos, le exigía a su hermana menor, Omega Perdomo, que lo sacara para el Arauca, asegurándole que con las brisas del capanaparo él se curaba.

El 27 de febrero, en San Juan de los Morros, día de su sepelio, el presidente Hugo Chávez confiere a este gladiador del folclor la Orden del Libertador en su Primera Clase.

Don Eneas, eternamente se inmortalizó en los esteros, en los vuelos de garza, en las vaquerías, en los blancos medanales, en las parrandas de Elorza y en cualquier parte del llano donde aprendió las virtudes inolvidables que palparán siempre.

Ramón Ojeda
Elorza, 25 de febrero de 2011

Una Red de Museos Bolivarianos

Luis Adrián Galindo C.
Director (E) Museos Bolivarianos

El 26 de septiembre del año 2006, un decreto presidencial instruye la transferencia de un conjunto de cuatro monumentos nacionales desde el Ministerio del Poder Popular para las Relaciones Interiores y Justicia al Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Estos cuatro monumentos nacionales, llamados Museos Bolivarianos, son la Casa Natal del Libertador Simón Bolívar, la Cuadra de Bolívar, la Casa Histórica San Mateo e Ingenio Bolívar y el Museo Bolivariano. El Centro Nacional de Historia es la institución responsable de estos museos.

Como sabemos, el próximo 5 de julio la República Bolivariana de Venezuela conmemora los 200 años de su independencia, razón por la cual es una excelente oportunidad para realizar un corto balance sobre la situación de estos edificios y las colecciones patrimoniales que albergan, como también informar sobre los proyectos que actualmente desarrolla el Ministerio del Poder Popular para la Cultura en el rescate, puesta en valor y musealización de esta importante herencia cultural de todos los venezolanos y bolivarianos del continente.

Cuatro monumentos para la memoria de Bolívar

El Museo Bolivariano, inaugurado el 24 de junio de 1911, resguarda el legado histórico de mayor importancia vinculado al Libertador Simón Bolívar y demás personajes que participaron en nuestra gesta independentista. Tiene su origen en el antiguo Museo Nacional, luego Museo Boliviano. Su actual edificio fue construido en 1960. La Casa Natal del Libertador Simón Bolívar es indudablemente un lugar de perenne visita de usuarios nacionales e internacionales, su actual “puesta en escena” es producto de las intervenciones ejecutadas en 1916, ambientada con mobiliario y objetos de la época, además de imponentes obras pictóricas que relatan la vida del Libertador, realizadas por importantes pintores del siglo XIX, como Tito Salas. La Cuadra de Bolívar es una casa de campo que perteneció a la familia Bolívar desde el año de 1750. Se considera

La Casa Histórica de San Mateo e Ingenio Bolívar, ubicada en Aragua, perteneció a la familia Bolívar le fue confiada a Simón Bolívar, “El Mozo”

que el nombre de Cuadra se debe a que ocupaba una extensión equivalente a una manzana completa en la Caracas colonial. Declarada Monumento Histórico Nacional en 1963, fue el espacio donde transcurrió parte de la infancia y juventud del Libertador Simón Bolívar. La Casa Histórica de San Mateo e Ingenio Bolívar, ubicadas en tierras aragüeñas que pertenecieron a la familia Bolívar, cuyos orígenes se remontan a una encomienda de indios Quiriquires en 1593, le fue confiada a Simón Bolívar, “el Mozo”, hijo del primer miembro que llegó a la Capitanía General de Venezuela.

La construcción del discurso

Encontramos en estos cuatro monumentos nacionales, ejemplos elocuentes de prácticas ceremoniales oficiales y centenarias en torno a un mito fundacional de la República, donde el Libertador es presentado como un individuo descorporizado, sin interacción con la sociedad de su época, sin afectos y sin identidad cultural, a favor de un sujeto militar y héroe de batallas. Los discursos de las exposiciones presentes en estas edificaciones hablan muy poco o casi nada sobre la vida cotidiana de Simón Bolívar, sobre su familia y amistades, sobre sus características biológicas, humanas, si bailaba



Museo Casa Natal del Libertador, Caracas. Foto: MARÍA TERESA GARCÍA

joropo, si cantaba o comía arepas. Poco o nada se nos cuenta allí sobre sus ancestros, sobre lo que hacían sus abuelos en España, de qué vivían, del porqué se aventuraron a cruzar un extenso mar hacia unas tierras aún tan desconocidas por los europeos. Poco o nada podemos encontrar en estos “mausoleos” sobre cómo llegó el joven Simón a pensar en un país y un continente distinto, libre de la esclavitud y las desigualdades sociales. ¿Acaso alguien puede llegar a pensar en una revolución sin comprender y vivir las angustias, las inequidades y las injusticias de su propio tiempo? Pero tampoco encontramos en estos museos una explicación sobre las estrategias militares, la organización del pueblo y las batallas del Ejército Patriota.

En estos monumentos nacionales, a la influencia de este

discurso oficial momificador del Libertador se une el sempiterno dominio de una museología normativa de las artes que privilegia la apariencia física de los objetos sobre el valor histórico de sus contenidos. De esta manera se presenta en las exposiciones un fusil, una espada o un cañón de la Guerra de Independencia como si fuesen obras de arte, quedando a la deriva su función original, su uso militar, su desarrollo tecnológico como instrumento y su necesaria vinculación con las características de la sociedad que los creó y usó. También en estos mausoleos se llenan los espacios de vitrinas con medallas de oro, vajillas de porcelana u otros objetos conmemorativos que mucho dicen sobre la élite oficial y su visión del héroe de la patria y muy poco sobre el sentimiento colectivo de nuestros pueblos.

De esta manera, el pueblo venezolano tiene cuatro Museos Bolivarianos cuyos discursos consideramos hoy día poco útiles para la refundación de la República de acuerdo con el espíritu y los dictámenes de nuestra Carta Magna. Pero la transformación de estos museos tampoco se vislumbra como una rápida y definitiva solución, será necesario constituir un equipo de trabajo dispuesto a realizar un conjunto de consultas nacionales, de debates y reflexiones destinadas a proponer un plan de acción para su revitalización. Creemos que poco o nada podría hacerse con sólo cambiar una que otra exposición.

Estos espacios aún no son museos, no son espacios abiertos para el diálogo y el conocimiento, la problematización y la reflexión sobre el pensamiento bolivariano, su gesta independentista y su

UNA RED DE MUSEOS BOLIVARIANOS

legado de luchas y conquistas sociales. Tampoco son museos en sus formas físicas, no poseen bóvedas adecuadas, ni áreas para el debido registro y catalogación de sus colecciones, ni lugares de atención para los usuarios, ni talleres didácticos, ni servicios sanitarios para los visitantes. Tampoco cuentan con todo el personal especializado necesario. Eso sí, estos museos como muy pocos en el país tienen una concurrencia presencia de visitantes a toda hora, todos los días. Venezolanas y venezolanos que acuden a estas edificaciones por distintas razones, pero sobre todo buscando conocer al Libertador y a través de él comprender las razones históricas de la Venezuela de hoy. Dejar que esta oportunidad se nos vaya de las manos sin hacer nada significativo para transformarlo es indudablemente el mayor acto de desidia y menosprecio por nuestra memoria histórica.

Una Red de Museos Bolivarianos

Consideramos que la primera acción importante es intentar comprender a estos monumentos nacionales como una Red de Museos. En toda red cada componente debe tener su propia especificidad en cuya integración se cumpla con un objetivo general. En nuestro caso consideramos que el objetivo general de esta nueva Red de Museos Bolivarianos es fortalecer y estimular el espíritu libertario del pueblo venezolano, su conciencia para la transformación social y su arraigo en la memoria histórica y la diversidad sociocultural que nos particulariza como nación libre y soberana en el concierto de los países del mundo y de Nuestramérica, a través de la investigación, la conservación activa, la puesta en escena y la valoración social del pensamiento bolivariano, su gesta independentista y su legado histórico y cultural. Este objetivo

general luego se particulariza en cada componente de la red de una manera muy enriquecedora gracias a las características propias de cada inmueble y de sus colecciones históricas.

Este nuevo proyecto se perfila hacia la transformación de estos monumentos nacionales en museos de la historia de la Venezuela de los siglos XVIII y XIX, museos cuyos campos temáticos son abordados desde las ciencias sociales y humanísticas, buscando explicar nuestra historia de la independencia tomando en cuenta las condiciones históricas, sociales, económicas, políticas y culturales de la época.

En esta red, el **Museo Bolivariano** tendría la misión de presentar a sus usuarios a Simón Bolívar desde cuatro miradas fundamentales: a) *Bolívar, ser biológico y cultural*: explicación detallada del ciclo de vida del Libertador y su familia, como también su formación intelectual y las características de su identidad cultural; b) *Bolívar, ser social y revolucionario*: explicación de las tensiones sociales, económicas y políticas de su época y la visión crítica del Libertador y sus coetáneos y, como consecuencia de ello, la Guerra de Independencia, las batallas y la estrategia militar; c) *Bolívar en el alma del pueblo venezolano*: explicación del pensamiento bolivariano y la unidad Nuestramericana, las formas de construcción del héroe cultural desde el imaginario colectivo y popular; d) *Bolívar en el culto oficial republicano*: los modos históricos de construcción del héroe mítico desde los distintos gobiernos, la imagen simbólica

RED DE MUSEOS BOLIVARIANOS

*Temas claves: Historia de Venezuela del siglo XIX.
Pensamiento bolivariano. Gesta de Independencia.*

Museo Bolivariano

Bolívar: ser biológico y cultural.
Bolívar: ser social y revolucionario.
Bolívar en el alma popular.
Bolívar en el culto oficial republicano.

Museo de la Caña San Mateo

La plantación, el modelo económico del siglo XIX.
Relaciones sociales de producción.
Tenencia de la tierra.

Casa Natal del Libertador

Vida doméstica del siglo XIX.
Bolívar en el imaginario colectivo.

Casa Histórica de San Mateo

Vida rural del siglo XIX.
La estrategia militar en la Guerra de Independencia.

Cuadra de Bolívar

Economía, oficios y artesanos de los siglos XVIII y XIX.
Las conspiraciones.
La alimentación y la Guerra de Independencia.

Antigua sede del Archivo del Libertador

Espacio polivalente.
Talleres, conferencias, cine-foro, exposiciones temporales.

del Libertador y la ceremonia oficial, el pensamiento bolivariano y la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela.

En la sede de la Cuadra de Bolívar, la historia de esta edificación nos permitirá acercar a sus usuarios a una mirada más detallada de algunas de las actividades económicas fundamentales de la sociedad caraqueña del siglo XIX, los oficios y los artesanos de la época. También hablaremos de las conspiraciones que sucedieron en sus salas principales y su relación con la Guerra de Independencia, mientras los espacios de la cocina y patios cercanos nos permitirán profundizar en la alimentación de la época, los cultivos y formas de cocción propias de los pueblos originarios, la incorporación de alimentos desde Europa y la interculturalidad.

La Casa Natal del Libertador, producto de varias intervenciones de su estructura física original y la adición de un discurso expositivo que intenta evocar un espacio doméstico de la Caracas del siglo XIX, es hoy un lugar de gran significación en la cíclica ceremonia oficial y la permanente admiración y amor de nuestros pueblos por el Libertador Simón Bolívar. Cualquier intervención del discurso expositivo actual amerita un decantado proceso de debate y reflexión sobre las potencialidades de este espacio cultural en la recuperación y fortalecimiento de nuestra memoria histórica. Por ahora, necesita urgentemente mejorar sus apoyos comunicacionales (textos de salas, rótulos, cartelas de mano, videos etc.).

Venezolanas y venezolanos acuden a estas edificaciones por distintas razones, pero sobre todo buscando conocer al Libertador y comprender las razones históricas de la Venezuela de hoy

De acuerdo con este esquema, la Red de Museos Bolivarianos se ampliará a seis núcleos o espacios museísticos, debido a que en el caso de las edificaciones históricas ubicadas en San Mateo, estado Aragua, bien vale la pena sean consideradas como dos núcleos diferenciados, no sólo porque son así espacialmente, sino porque aun y cuando forman parte de un mismo conjunto (el Ingenio de los Bolívar), las áreas de cultivo y trabajo vinculadas directamente en la plantación de caña de azúcar permiten abordar los temas relacionados con el sistema económico dominante para la época como lo fue la plantación y el régimen de la esclavitud, en tanto que la casa de la hacienda nos aproxima a la vida doméstica rural de los antiguos dueños de la plantación, la cual fue posteriormente usada como lugar estratégico en la sustentación y avance del Ejército Patriota. Por último, un nuevo núcleo se suma a esta red: la antigua sede del Archivo del Libertador, ahora resguardado en el Archivo General de la Nación, la cual nos brinda la oportunidad de ubicar en esta edificación las

importantes áreas de educación, exposiciones temporales y registro y catalogación de las colecciones de la Red de Museos Bolivarianos.

Por otra parte, estos cuatro monumentos nacionales muy pronto comenzarán a ser sometidos a intensos trabajos de restauración de sus edificaciones, sus techos, paredes, sistemas de drenajes y electricidad, los cuales han sucumbido ante el embate del tiempo y la desidia de los gobiernos. Este año, con el apoyo de la Gobernación del Distrito Capital se comenzará la intervención de la Casa Natal del Libertador y la Cuadra de Bolívar, en tanto que el Ministerio del Poder Popular de la Cultura asumirá la Casa Histórica e Ingenio de San Mateo. Este plan deberá continuar el año próximo hasta la completa recuperación de estos espacios. En cuanto a los objetos de valor patrimonial encontrados en estos museos, el Centro Nacional de Historia inició este año la restauración de la colección de textiles y seguidamente realizará iguales acciones con la colección de obras de papel y obras de metal.

A esta Red de Museos Bolivarianos pronto se unirá el Museo Nacional de Historia y las Culturas que actualmente construye el Gobierno Nacional en la ciudad de Maracay. En este recinto, no sólo el pueblo venezolano sino también el de otros países podrá obtener una visión mucho más amplia de nuestra nación desde la llegada de los primeros pobladores a este territorio hasta la actualidad.

Independencia Cultural

Casimira Monasterios

Investigadora Museo Nacional de las Culturas

La América ha de ser original.

SIMÓN RODRÍGUEZ

Atendiendo al proceso de cambios constantes que vive Venezuela creemos que es pertinente y necesario reflexionar sobre algunos aspectos de este momento histórico, donde todo indica que el pueblo ha tomado la decisión inquebrantable de llevar hasta sus últimas consecuencias el proceso de refundación de la República (constituida en 1811) iniciado en 1999; en otras palabras, ha decidido ser libre e independiente.

Solemos oír y repetir que la revolución es cultural o no es. Entre otras cosas porque un pueblo es lo que es culturalmente, y si revolución significa cambio radical, esos cambios sólo serán realidad cuando operen en las mentes y los corazones de las personas, de los seres humanos que los realizan, por lo tanto, antes que nada hay que consolidar la independencia cultural. Pero sucede que en nuestro país se nos escamotea la cultura y sólo nos presentan como tal una parte de ella, aquella que es susceptible de ser manipulada.

Nos han hecho creer que cultura es música, danza, literatura, artesanía, artes plásticas y sus derivados; el concepto de cultura que nos han inculcado es el mismo aplicado a las bellas artes occidentales, ahora ampliado a dichas expresiones artísticas en versión popular y/o tradicional, a eso que los “cultos” llaman folklor.

A fuerza de presentaciones descontextualizadas, separadas del quehacer cotidiano que les da vida, las culturas venezolanas han devenido en simples espectáculos, en sonido y tarima, invisibilizando así a las personas (sobre todo a los colectivos) que las realizan y que luego aparecen por obra gracia de los “estudiosos” y de los medios de difusión y confusión masiva el día o los días que dure la celebración de aquella manifestación que ha obtenido renombre nacional.

¿Es que acaso hay manifestación y expresión cultural sin territorio, sin producción de saberes y conocimientos, sin organización para el trabajo y para la celebración? ¿Cuál es la relación entre cultura material y cultura inmaterial, puede una sociedad producir sólo una de las dos? Por supuesto que no.

La cultura en cada lugar es una e indivisible, con una expresión material y otra inmaterial (espiritual e intelectual) que la diferencia y particulariza de otras culturas. El ser humano produce cultura para satisfacer necesidades materiales, intelectuales y espirituales, pero al separar una de ellas, la cultura pierde su condición de hecho fundamental. Valga el axioma gestáltico, “el todo es más que la suma de sus partes”. Con el agravante de que lo intelectual y lo espiritual quedan desvalidos, susceptibles de ser manipulados, porque, entre otros detalles, quedan ocultos los mecanismos

de dominación y explotación, además de vapulear los valores que son sostén y columna de cada manifestación cultural.

Para cualquier venezolano o venezolana la palabra joropo (aun para aquellos que sienten rechazo ante ella) está relacionada con la venezolanidad, generalmente asociada al llano, territorio geohistórico vinculado a la épica nacional. Sin embargo, cuántos venezolanos y venezolanas podemos relacionar la palabra joropo con un espacio real y específico del territorio nacional, más allá de los estereotipos y las frases hechas. Es decir, tener conciencia plena de que el joropo es uno y múltiple, diverso como nuestra geografía, nuestra biodiversidad y nuestra gente. Que tiene los sudores, los colores, los sabores, los olores, el calor, el afecto, la lírica y la musicalidad de cada uno de los lugares donde se practica en la amplia geografía nacional.

Contradictoriamente, esta expresión festiva, literaria, musical y danzaria que asociamos con el sentir patrio, es territorio ignoto para la inmensa mayoría, de cuyo imaginario no forma parte esa riqueza estética y cultural llamada joropo venezolano. En el mejor de los casos cada quien conoce, además del llanero, el joropo de su localidad y región, ignorando el resto de sus variantes y, sobre todo, desconociendo que el joropo es nuestra música y nuestro baile



Joropera. Cariaco, estado Sucre, Enero 2011. Foto: IVÁN CALZADILLA

nacional porque está presente en todo o en casi todo el territorio nacional y no por un decreto burocrático y oportunista de un gobierno cuatorrepúblicano o por la falsa imagen que del joropo, de los llaneros y de los venezolanos, de manera general, han creado el sistema educativo nacional y los medios de difusión masiva a través de estereotipados y muy bien publicitados personajes, sin asidero en la realidad.

Pocos saben que la lista es larga: joropo llanero, central, oriental, andino, guayanés, y que además cada una de estas variantes están conformadas por subvariantes. Que en lo interno la geografía nacional conforma sus propias fronteras, bordes y confluencias culturales, que se extienden hasta los llanos de la hermana república de Colombia. Parafraseando la expresión popular: si es así con el joropo qué queda para los demás.

Joropo no es sólo arpa, cuatro y maraca, bandola, bandolín, violín, cuereta y zapateo, es faena de trabajo, es conocimiento profundo del territorio nacional (la llanura, la montaña, el mar, ríos, pueblos y ciudades), de la flora y de la fauna correspondiente, de climas y paisajes con el hombre y la mujer como protagonistas; es trabajo diario, la más de las veces signado por la explotación de terratenientes, de patrones de barco, de industriales (no sólo de fábricas, también de disqueras y afines), es la prolongación en el canto, el toque y el baile, de la reivindicación del trabajo creador, la organización solidaria y el compartir de sueños con propios y extraños por un mundo mejor.

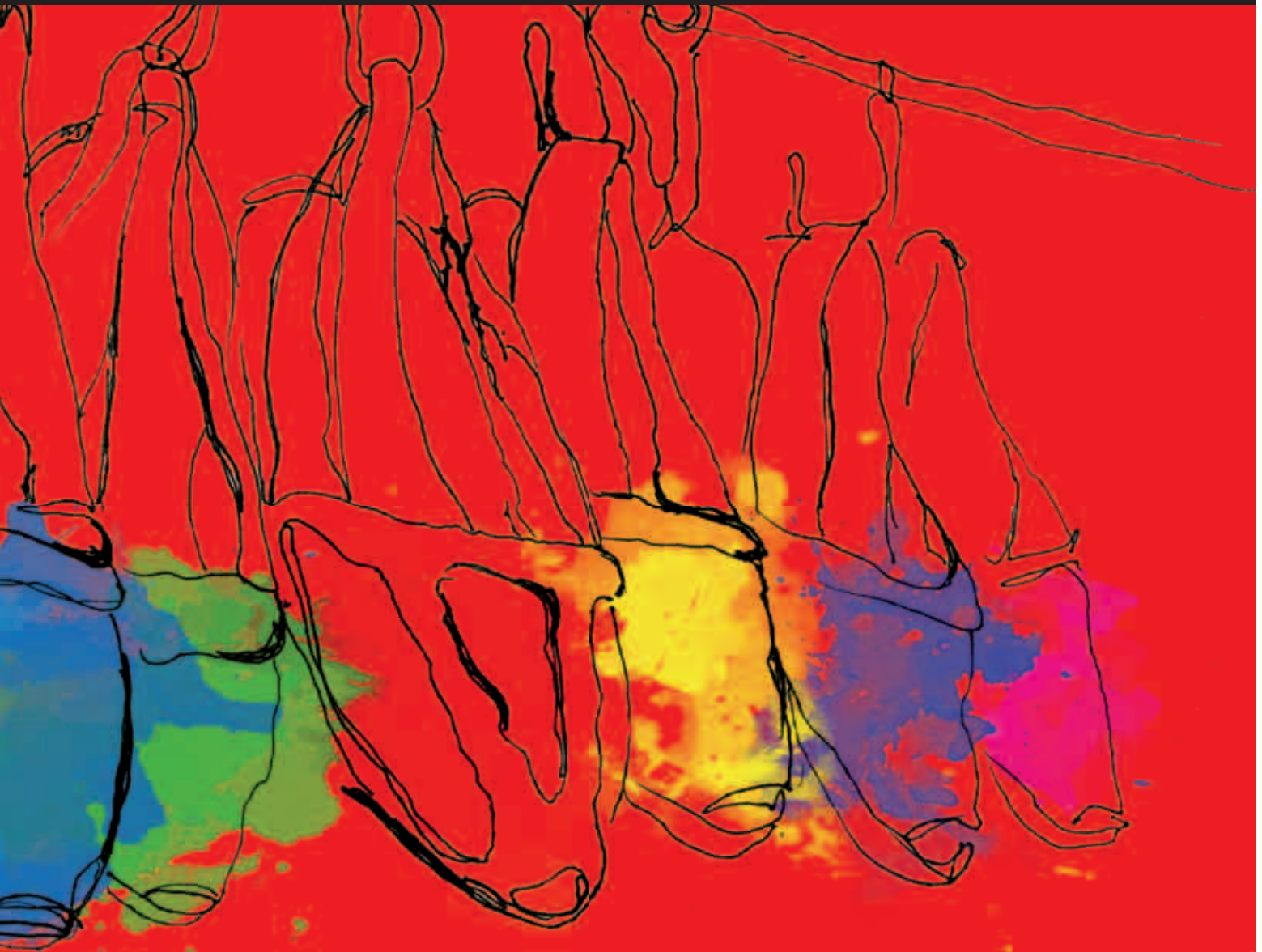
No es lo mismo asumir a Bach desde el joropo central que desde la visión eurocéntrica, desde nuestro devenir histórico cultural encontraremos una parte de

nuestras raíces, una explicación del proceso de conformación de nuestra cultura y sociedad. Lo contrario, desde la visión del otro, es contribuir con la visión occidentalizadora, civilizadora, neocolonizadora, aupada por los medios y el sistema educativo nacional, que siguen hablando de nuestra cultura como folklore, de manera desarticulada, descontextualizada, sin posibilidad de reconocer nuestros aportes a la humanidad.

Cabe entonces la pregunta: ¿para qué un pueblo, país o nación hace una revolución? ¿Para qué tantos esfuerzos y sacrificios físicos, intelectuales, afectivos, espirituales? No debe ser para que todo quede igual. Sin independencia y soberanía cultural no hay independencia posible.



uno
y múltiples,
alegres y pujantes como el **Joropo**



En Venezuela cuando se habla de joropo inmediatamente se piensa en fiesta, celebración, música y baile. Pero para nosotros, los venezolanos, el joropo también significa identidad, sentido de pertenencia, venezolanidad; más allá de los estereotipos, las tergiversaciones nacionalistas y los lugares comunes. Sin embargo, ¿cuántos sabemos que el joropo es tan diverso y complejo como nuestra geografía, nuestra biodiversidad y nuestra gente? La lista es larga: joropo central, llanero, oriental, guayanés, andino, guaribeño, horconeao, golpe larense, entre muchos otros.

En esta sexta edición, dedicada al joropo en su más profunda heterogeneidad musical, dancística, literaria y estética, presentamos a los lectores 13 artículos que conforman la Venezuela Plural y que buscan desmitificar la visión folklórica, descontextualizada y clasista, que nos ha hecho creer que el joropo es uno solo.



Magdalena Sánchez. Foto: ARCHIVO HISTÓRICO DE MIRAFLORES

¡A ponerse las alpargatas!

Ocarina Castillo D'Imperio
Antropóloga / Profesora de la UCV

La imagen de *Juan Bimba* como encarnación simbólica de lo popular, en lo que llegó a calificarse como el “gobierno de los alpargatados” o “la democracia negroide”, dio acceso al poder a los sectores populares. Más tarde, durante el régimen de Pérez Jiménez, se impuso la doctrina del Nuevo Ideal Nacional con la intención de cohesionar nuestra identidad como pueblo, utilizando el folklore como recurso propangandístico.

Los gobiernos de los “alpargatados”

Los que vivieron los años cincuenta en Venezuela seguramente recordarán, con suficiente nitidez, el estallido de faldas y faralaos multicolores, las mujeres con camisas blancas de grandes encajes que dejaban sus hombros descubiertos, los conjuntos de arpa, cuatro y maracas, cantando y bailando al son de nuestros ritmos tradicionales. En efecto, en el intento de ordenar nuestra memoria cultural, la segunda mitad de los cuarenta y, muy especialmente, los cincuenta, son años de una amplia difusión y exaltación de la música llanera y por ende del joropo.

Al respecto cabe hacer algunas precisiones: el gobierno octubrista liderizado por Acción Democrática se identificó y dio acceso a la esfera del poder a los sectores populares, posicionando la imagen de *Juan Bimba* como encarnación simbólica de lo popular, en lo que llegó a calificarse como el “gobierno de los alpargatados” o “la democracia negroide”. Acorde con ello, se inició un intenso movimiento de investigación y difusión del folklore venezolano que tuvo dos hitos muy importantes: la creación en 1946 del Servicio de Investigaciones Folklóricas al frente del cual estaba Juan Liscano, quien en su apasionado esfuerzo logró reunir un rico acervo de materiales y la realización, con ocasión de la toma de posesión del presidente Gallegos, de la Fiesta de la Tradición en febrero de 1948, en la que el público de Caracas pudo comulgar con los saberes, ritmos y cadencias que le ofrecía cada lugar del país por vez primera, y así encontrarse con las múltiples caras de la nacionalidad.

Al interrumpirse abruptamente este ensayo democrático sobrevino, en noviembre de 1948, un paréntesis militar que desembocaría –en la práctica– a partir de noviembre de 1950 y –formalmente– en abril de 1953, en el gobierno del general Marcos Pérez Jiménez. Régimen éste que en su fundamentación doctrinaria, recogida en el Nuevo Ideal Nacional (NIN), otorgaba especial importancia al desarrollo de la conciencia nacional y al cultivo y exaltación del nacionalismo, a fin de cohesionar nuestra identidad como pueblo en torno a los símbolos y valores patrios, la recurrencia a la epopeya independentista y el rescate de las tradiciones y costumbres venezolanas. En este contexto se utilizó el folklore como un elemento propagandístico a través de la educación formal y la acción de otras instituciones destinadas a la investigación y difusión de lo vernáculo. En el posicionamiento de la música llanera,

y en particular del joropo, concurrieron la tendencia a la indagación de lo popular que venía desde el trienio, el seguimiento de los postulados del NIN como forma de legitimar la dominación militar y la influencia de los medios, muy especialmente la radio y TV, que le dedicaron importantes espacios. Es menester recordar que desde la Fiesta de la Tradición, el joropo había sido calificado como “danza nacional”, en virtud de su calidad estética y su extensión en todo el país con importantes especificidades tanto en lo musical como en lo coreográfico (Programa del Festival).

En efecto, el régimen militar dedicó grandes esfuerzos a incorporar experiencias folklóricas en los currícula escolares, especialmente del joropo, el mampulorio de Curiepe y las diversiones orientales (Oyarzábal, La enseñanza de la cultura popular en la Escuela Básica:

...el Nuevo Ideal Nacional (NIN), otorgaba especial importancia al desarrollo de la conciencia nacional y al cultivo y exaltación del nacionalismo, a fin de cohesionar nuestra identidad como pueblo en torno a los símbolos y valores patrios...

crítica y aportes a partir de una experiencia). A partir de 1953 se redimensionó el Instituto de Investigaciones Folklóricas y se nombró director a Luis Felipe Ramón y Rivera quien, entre otras actividades, inició el estudio metódico del joropo, talleres de enseñanza de danza e instrumentos típicos, audiciones de música folklórica y presentaciones de grupos musicales, así como la edición de numerosas publicaciones.

El Retablo de Maravillas

En otro plano institucional, se desplegó una importantísima programación desde la Dirección de Cultura Obrera dependiente del Ministerio del Trabajo, cuyo mayor protagonismo estuvo en torno al Retablo de Maravillas inaugurado en 1952, que constituía un teatro transportable y versátil en el que se presentaban diferentes agrupaciones artísticas (coros, teatros y danzas) integradas por jóvenes trabajadores y que contó con un extraordinario apoyo oficial para su funcionamiento y la realización de giras nacionales e internacionales. En

Dato Curioso:

La tradición cumanesa atribuye el nombre de Juan Bimba a un loco cumanés que se dice vivió antes de 1853. Desde 1900 se le aplica al prototipo de “hombre del pueblo” producto de venezolanismo hitórico



Imagen de *Juan Bimba*.

paralelo, se creó una escuela de formación artística en la cual estos jóvenes contaron con maestros y coreógrafos representantes del importante movimiento danzario y nacionalista que a la sazón se desarrollaba en el país y que dejaron una fuerte impronta en el estilo y perfil del

Desfilaron ante la mirada de venezolanos y extranjeros centenares de espectáculos... pese a que por el vestuario utilizado, las coreografías y la asimilación de aires y giros procedentes de otras latitudes, configuraron una imagen estereotipada y edulcorada de lo nuestro...

grupo. Así desfilaron ante la mirada de venezolanos y extranjeros centenares de espectáculos, cuyas representaciones terminaron por erigirse como “genuina

expresión de lo venezolano”, pese a que por el vestuario utilizado, las coreografías y la asimilación de aires y giros procedentes de otras latitudes, configuraron una imagen estereotipada y edulcorada de lo nuestro, germen de lo que años después se definiría como “danza nacionalista”.

Se debe señalar la importancia de la radio y la naciente TV en la difusión del joropo y de los intérpretes de la música llanera, a través de espacios de altísima sintonía que permitieron la visita en los hogares venezolanos de figuras emblemáticas como el Indio Figueredo, Juan Vicente Torrealba, Adilia Castillo, Magdalena Sánchez, Yolanda Moreno, Mario Suárez y Víctor Morillo, entre muchos otros.

En este contexto militarista de exaltación nacionalista, si bien hubo algunos avances en la investigación y difusión de lo popular, también en muchos casos ésta devino en utilización propagandística y rutinaria de lo folklórico, como en las exhibiciones que se hacían como parte de la celebración de la Semana de la Patria, caracterizadas por la superficialidad del montaje en la que el apego al liqui-



Imagen de portada del libro "El retablo de Maravillas": vida y pasión de una obra extraordinaria. 1954.



Marcos Pérez Jiménez y la doctrina de su gobierno: el Nuevo Ideal Nacional (NIN)



Juan Vicente Torrealba. Foto: ARCHIVO FOTOGRÁFICO BIBLIOTECA NACIONAL

liqui, las faldas floreadas, la cayena en el pelo, constituían una suerte, en palabras de Francisco Arias, de “falsificación que traiciona la espontaneidad de lo popular con su artificio”. Al generalizarse en un afán homogeneizador el etiquetamiento e institucionalización de algunas manifestaciones, que se repetían idéntica y mecánicamente de escuela en escuela, en programas televisivos y en actos públicos sin mayor profundidad ni contextualización, se reducía notablemente el conocimiento y disfrute de la rica heterogeneidad del acervo popular venezolano, creándose clichés de lo vernáculo que aún hoy día, medio siglo después, siguen repitiéndose en los imaginarios y representaciones de lo nacional.

Para seguir leyendo...

ARIAS, FRANCISCO. <http://franciscoarias.lacoctelera.net/post/2007/09/25/el-flamenquismo-francisco-arias-solis>

OYARZÁBAL, NELSON. La enseñanza de la cultura popular en la Escuela Básica: crítica y aportes a partir de una experiencia. Tesis de grado, Escuela de Antropología, UCV, Caracas, 1985.

VALLEJO, ALEJANDRO Y MANUEL RODRÍGUEZ CÁRDENAS. *El “Retablo de Maravillas” vida y pasión de una obra extraordinaria.* Caracas: Alejandro Vallejo Editor, 1954.

VV AA. *La Fiesta de la Tradición 1948. Cantos y danzas de Venezuela.* Edición Conmemorativa. Caracas, Fundef, 1998.



Retablo de las Maravillas

La fiesta del JOROPO

Tatiana Gómez Orozco
Bailarina y coreógrafa

La fiesta y sus orígenes

El joropo llanero es una manifestación festiva que se lleva a cabo en los estados llaneros de Venezuela y en los departamentos de los llanos orientales de Colombia, lo que define al llano como una sola zona geográfica-cultural.

Algunos estudiosos señalan que la palabra 'joropo' es un vocablo indígena, otros indican que proviene del árabe *xarop*, que significa "jarabe". También se señala que en la actualidad términos como *jaropear* o *jarupear* se utilizan en Andalucía como sinónimos de hacer arrumacos o cariños. Lo cierto es que la palabra denota fiesta en toda Venezuela y existen variantes del joropo

según la zona donde se ejecuta. En dichas celebraciones se mantiene la premisa de un ritmo que se baila en pareja, se canta y se toca con instrumentos de cuerda (arpa y cuatro) y percusión menor (maracas).

El joropo como manifestación no tiene connotación de origen devocional, su ejecución tampoco está supe-
ditada a alguna forma de promesa, ritual o compromisos con algún santo, ni devoción mariana. Sólo en los velorios de la Cruz de Mayo se baila joropo después de los rituales de adoración a la Santísima Cruz, en lo que se denomina el *rabo e' cruz*.

Esta manifestación cultural se puede ejecutar durante cualquier momento del año y está relacionada con las

El joropo se baila en pareja, se canta y se toca con cuatro, arpa y maracas o capachos. Foto: JESÚS OCHOA



festividades patronales de las comunidades donde se celebra. En cada festividad del llano, en cada parranda, el baile de joropo es una constante: celebraciones familiares (cumpleaños, aniversarios, festivos, bautizos, matrimonios, graduaciones), acompañadas de terneras y sancochos, visitas de personajes políticos a la región y fiestas patrias importantes.

¡A bailar joropo llanero!

Pasos, figuras principales y esquema espacial

El joropo es un baile a manos tomadas, de parejas independientes y de improvisación, donde la música pauta la ejecución del movimiento y no existen acuerdos coreográficos. Las parejas tienen plena libertad de desplazarse a placer por el recinto –sin atropellarse– y también de ejecutar los pasos de forma independiente. El acuerdo principal es que el hombre lleva a la mujer y le indica propuestas de desplazamientos, pasos y figuras.

La dama debe estar atenta a la invitación de su pareja, pues su habilidad consiste en ser lo suficientemente ligera, ágil y dispuesta para seguir al caballero sin que se perciba violencia o forcejeo. El joropo es un baile de galanteo, en el que el hombre corteja a la mujer, la muestra ante los invitados en la fiesta y “la luce”. La mujer se desplaza por el piso con la sensación de que lo roza y todo su cuerpo es muy liviano. El hombre reafirma simbólicamente la dominación sobre la naturaleza al llevar la iniciativa en la propuesta de movimientos, elemento que resalta en la denominación de los mismos.

Este baile tiene pasos y figuras básicas cuyos nombres se relacionan con el entorno del llano y su cultura. En los pasos la ejecución es protagonizada por los pies y las figuras involucran el movimiento del cuerpo de forma integral.

El joropo se inicia con el *valseo*, el hombre se coloca frente a la dama y le toma con una mano la cintura y, con la otra, la mano que le hace espejo. La mujer coloca una mano en el hombro del caballero y la otra se junta con la mano del hombre. Ésta es la posición básica. El *valseo* consiste en un desplazamiento que denota la acción de moverse por el espacio. Con este paso el hombre pasea



EL PÁSO BÁSICO: VALSEO

El joropo tiene un paso básico, que algunos llaman igualmente *valseo*. En esta propuesta los diferenciaremos, pues el *valseo* desplaza y el paso básico puede o no desplazar. Además, es el paso que se mantiene durante todo el baile y alude a los tresillos descritos. El *paso básico* es un movimiento conectivo que permite a la pareja volver a acompañarse luego de la ejecución rápida de una figura o paso. Parte de una posición paralela de los pies, uno adelanta al tiempo que el otro se desplaza un poco hacia atrás o al centro. El movimiento se intercala y es posible mantener el tiempo y no realizar avances significativos, es decir, ejecutarlo en el sitio. Ésta es una estrategia de la mujer para no tropezar el pie de la pareja cuando viene con mucha fuerza adelante. El tiempo del paso básico es fundamental durante todo el baile, con éste se gira y sobre su base es posible improvisar y volver a él.

a la dama, en tiempos de tresillos o triples de los pies. El *valseo* también sirve para que la pareja se conozca y se acoplen los cuerpos.

Luego se realizan figuras más sencillas como *las vueltas o giros con una sola mano*. En esta figura el hombre eleva un brazo e indica con la mano el giro de la mujer sobre un eje que se construye en medio de ambas personas y cuyo punto central es la mano del caballero; la mujer coloca su mano de manera sutil por encima de su cabeza, el hombre la tiene más arriba de ésta. Las manos con las que se ejecuta el giro nunca se sueltan.

Por lo general, al principio del baile se realizan otros pasos como los que describimos a continuación:

La media orilla: paso de desplazamiento lateral utilizado para avanzar entre las parejas en el cual se mantiene el tresillo. Se puede avanzar con el paso básico o sólo alcanzando un pie a otro en el plano frontal, es decir, a un lado u otro. Las manos pueden estar en la posición básica o ambas manos tomadas con las de la pareja.

Toreo o toreaio: en este paso ambos pies realizan un círculo, un pie alcanza al otro y las piernas no se separan de forma significativa, al contrario, buscan mantenerse juntas. Estos círculos se realizan en forma de espejo, si el hombre va hacia atrás la mujer describe la parte de adelante del círculo. Este paso se puede realizar con las manos tomadas o en la posición básica (la mano derecha del hombre va en la cintura de la dama, mano izquierda de la mujer al hombro del caballero y las otras

EL JOROPO ES UN BAILE A MANOS TOMADAS, DE PAREJAS INDEPENDIENTES Y DE IMPROVISACIÓN, DONDE LA MÚSICA PAUTA LA EJECUCIÓN DEL MOVIMIENTO Y NO EXISTEN ACUERDOS COREOGRÁFICOS... EL HOMBRE LLEVA A LA MUJER INDICÁNDOLE PROPUESTAS DE DESPLAZAMIENTOS, PASOS Y FIGURAS

ASÍ SE BAILA JOROPO LLANERO EN PORTUGUESA

El joropo es una manifestación festiva que incluye baile, canto y música. Los instrumentos utilizados son: arpa (o bandola), cuatro, maracas y, de más reciente incorporación, el bajo eléctrico.

En el baile el hombre es quien lleva a la mujer, le indica los desplazamientos, pasos y figuras. Las parejas bailan a su manera, con improvisaciones y sin arreglos coreográficos

PASO BÁSICO

EL VALSEO

El hombre toma a la dama y la pasea por el recinto en tiempos de tresillos o triples de pies

El valseo también sirve para que la pareja se conozca y se acoplen los cuerpos

DESPLAZAMIENTO LATERAL

LA MEDIA ORILLA

Paso de desplazamiento lateral utilizado para avanzar. Se mantiene el tresillo utilizando el paso básico, o un pie alcanza al otro en el plano frontal, es decir, derecha-izquierda, izquierda-derecha



VUELTAS Y MÁS VUELTAS

Este vestuario no es una condición indispensable para bailar joropo. En la actualidad, hombres y mujeres bailan joropo en las fiestas con jeans o vestidos manufacturados pero generalmente los y las llaneras confeccionan sus trajes para ir a las fiestas

Sombrero

De ala mediana, hecho de cogollo, fibra vegetal o pelo e'guama

El hombre extiende su brazo para que ella gire sobre su eje

Camisa

Tipo garrasí, el liqui-liqui y la franela llamada "topochera" son las más usadas

Pantalón

De tela fuerte como gabardina, lino crudo o kaki. A veces se arremanga para facilitar el zapateo

Calzado

Unicolor y suelas de cotiza

Vestido

De colores muy vivos, con bastante vuelo, corte a la cadera, faralao en el borde, mangas bombachas y cuello en 'V'

GIRO DE BANDERA

Se entrelazan las manos de los bailarines. El hombre queda en el eje y la dama se desenrolla girando alrededor del caballero



PIES EN ACCIÓN

Momento cumbre del baile. Responde a un llamado específico del arpa o la bandola. Único momento en el que es posible que las parejas independientes vayan iguales

ZAPATEO

Realizado sólo por el hombre. Este acompaña con sus enérgicos zapateos los llamados rítmicos del arpa. Los más conocidos son la metralleta y el galope de caballo

ESCOBILLO O ESCOBILLAO

Realizado por la dama. Los pies se deslizan alternadamente hacia delante en forma rápida y continúa regresando a su posición original



FIGURAS INTERMEDIAS

ZAMBULLÍA DEL GÜIRE

El varón imita los movimientos del pato güire moviendo la cabeza hacia un lado y hacia el otro hasta que entra por cualquiera de los costados de la dama, suelta la mano contraria y la dama se voltea



Fuente: Tatiana Gómez Orozco/ Arianne Velis

INFOGRAFÍA: JORGE L. GALOFRE/ ASÍ SOMOS

manos de cada ejecutante tomadas). El toreo se realiza en ambas direcciones, derecha o izquierda, y se ha introducido una variante en figura de infinito u ocho; en ésta, los círculos no se realizan en el mismo sentido en forma consecutiva, se describe más bien la figura del ocho con el desplazamiento. El hombre avanza llevando a la mujer y al terminar el círculo cambian de dirección y realizan otro círculo. El paso avanza hacia adelante y hacia atrás. El toreo puede describir también círculos grandes o pequeños según el gusto y agilidad de los bailarines.

Las *figuras intermedias* se realizan una vez iniciado el baile, cuando al menos se ha realizado el valseo, algunos de los pasos básicos y los giros sencillos. Entre las figuras intermedias tenemos las siguientes:

El giro de bandera: la pareja está frente a frente. Se entrelazan las manos de los bailarines. La mano derecha e izquierda del hombre toman la derecha e izquierda de la mujer respectivamente. El hombre queda en el eje y la dama se desenrolla girando alrededor del caballero. Se puede ejecutar a ambos lados, es decir iniciando hacia el lado derecho o izquierdo.

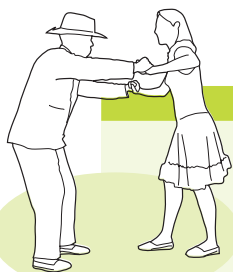
El lazo 'e la sogá: el hombre está frente a la dama y ella se coloca perpendicular a él. El hombre toma la muñeca de la mujer (derecha o izquierda) con ambas manos y la dama gira alrededor del caballero; éste simula lanzar la sogá o el lazo para atrapar o enlazar un animal. La mujer gira alrededor manteniendo los tresillos.

Vuelta picurera: es una de las figuras más emblemáticas y tradicionales del baile de joropo. Parte de la posición frente a frente con ambas manos tomadas. El hombre indica a la dama y ella pasa a través de él subiendo un brazo y guiando con el otro dibujando un movimiento circular y envolvente. La dama coloca su brazo (cual-

quiera de los dos, según indique el bailarín) en la cintura del caballero y gira a su alrededor sin desprender su mano y antebrazo de la cintura de su pareja. El hombre puede devolver a la dama en cualquier momento cuando ella llegue frente a la posición inicial.

Zambullía del güire: frente a frente, las manos tomadas, el varón hace un amague con la cabeza simulando el movimiento del pato güire para despistar a la dama sobre el lado por el que entrará. El movimiento describe la manera como el pato se sumerge en el agua de los ríos. El hombre entra por cualquiera de los lados de la dama. Se suelta la mano contraria y la dama se voltea inmediatamente frente al caballero que puede prepararse para volverse a sumergir. Por último, nombraremos los *amarres* que son figuras de más reciente invención y ameritan mucha precisión. En éstas se simulan los amarres realizados a los animales con la sogá o los amarres para la faena diaria. Se construyen sobre la base de los giros en los cuales los brazos tienen un rol protagónico en el amarre (figura cerrada) y desamarre (figura abierta). Se gira en ambos sentidos y cambian enérgicamente los frentes de las parejas. Allí se permite cualquier figura siempre y cuando no se salga del tiempo propuesto por el músico y se mantenga el contacto en algunas de las manos.

En estas breves líneas se ha buscado hacer una sencilla descripción de este enérgico baile que define al hombre y a la mujer llanera. En síntesis, el joropo llanero es la manifestación que condensa la cultura del llano en sus propuestas tradicionales y artísticas. Es música, baile y canto... es fiesta, llena de alegría y celebración, colores y ritmos, sabores, olores y movimiento, todo enraizado en nuestra tierra.



AL RITMO DE ZAPATEOS Y ESCOBILLAOS

Cuando el joropo arrecia y el bordón del arpa llama, llega el momento cumbre del baile, aparecen los *zapateos* del hombre y los *escobilleos* o *escobillaos* de la dama. Éste es el único momento cuando es posible que las parejas independientes vayan al unísono. Todas responden a un llamado específico del arpa o la bandola y todo buen bailarín debe reconocer la música al escuchar el bordón y zapatear mientras la mujer debe adornar el sonido escobillando. El *escobillao* indica la acción de barrer y es un movimiento ejecutado sólo por la dama. La ejecutante no debe separar sustancialmente los pies del piso, sino deslizarlos suavemente al ritmo musical. Dentro de sus variantes están el *escobillao doble* y *escobillao sencillo*, el *escobillao de la garza* o *paso de la garza* y el *escobillao con floeos*.

Los *zapateos* son ejecutados solamente por el caballero. Es el momento en el que el hombre acompaña con la percusión de sus pies la ejecución instrumental. Se realizan tantas propuestas de *zapateos* como llamados rítmicos del arpa o la bandola se produzcan y cada bailarín puede desarrollar su planteamiento. Entre los *zapateos* más conocidos están: la *metralleta* (simula el sonido de la misma), *galope de caballo* (reproduce este sonido alternando la media punta-talón de ambos pies), *doble* (golpea enérgicamente el piso al ritmo de la música con la planta completa del pie). De estos *zapateos* parte cualquier combinación posible.

Joropo, Llano y pueblos indígenas

Víctor Rago A.
Profesor de la Escuela de Antropología UCV

En la extensa región llanera conviven junto a los criollos, indígenas de diversas etnias. El joropo, en una de sus más conocidas variedades, es un importante rasgo de la cultura musical del llano, tanto así que ciertos grupos indígenas han adoptado este género como suyo pese a las marcadas diferencias históricas, al proceso de interacción desigual y con frecuencia inicuo

Los llanos / el Llano

Los llanos ocupan un extenso territorio entre las repúblicas de Colombia y Venezuela. La región llanera venezolana se despliega desde el piedemonte andino, al occidente del país, hasta el delta del Orinoco, en el este, y comprende la mayor parte de la superficie de los estados Monagas, Anzoátegui, Guárico, Cojedes, Portuguesa, Barinas y Apure, así como pequeñas partes de otros estados limítrofes de aquellos. La denominación de *Llanos* se la dieron los españoles cuando durante la conquista penetraron a estas vastas planicies desde las regiones montañosas del norte de la llamada entonces Tierra Firme.

Para el momento en que esto ocurre, a partir del siglo XVI, la región se encontraba habitada por diferentes pueblos indígenas o *etnias* que constituían culturas recolectoras y cazadoras, con una agricultura complementaria, bastante bien adaptadas a las condiciones biofísicas imperantes. Algunos antropólogos se refieren a estos pueblos aborígenes denominándolos *etnia llanera* pero es conveniente tener en cuenta que si bien el ámbito geográfico de los llanos albergaba una población autóctona relativamente numerosa y variada, el concepto de *lo llanero*, en el sentido en que lo entendemos hoy, no existía en la época prehispánica. De modo que estos indígenas eran llaneros sólo en sentido geográfico: los llanos eran su hábitat.



La idea de lo llanero aparece más tarde, a medida que progresa el poblamiento de la región con la presencia creciente de españoles y africanos y los habitantes originarios comienzan a mezclarse con ellos. Hay un interesante indicador idiomático del curso de este paulatino proceso que es el cambio del plural al singular en la denominación de la región: cuando el nombre de *los Llanos* comienza a alternar con la designación *el Llano* parece haberse producido un cambio de visión en su percepción general. El *Llano* es entonces no sólo un espacio geográfico sino una configuración cultural. Esta nueva mirada debió irse elaborando a lo largo del siglo XVII y no hay duda de que ya estaba plenamente establecida para propios y forasteros al iniciarse el siglo XVIII (probablemente antes incluso). Para cuando Alejandro de Humboldt visita Venezuela (entre 1799 y 1800) esta imagen de la región contrastaba nítidamente con las otras que integraban la Capitanía General de Venezuela, lo que se aprecia claramente en el *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente* por la frecuencia del empleo del término *llanero* para referirse a los habitantes de la zona.

El joropo / los joropos

También aquí son necesarias algunas distinciones. En primer lugar porque la designación *joropo* se aplica a manifestaciones musicales, literarias y danzarias

diversas, cultivadas en diferentes regiones del país. Aunque los elementos musicales básicos son compartidos en buena medida, hay apreciables diferencias en la conformación de los grupos instrumentales con que se interpretan las diferentes modalidades regionales de joropo, en la ejecución de los instrumentos, en las maneras de cantar y bailar y en las formas literarias en que se vierten los contenidos y asuntos temáticos.

En lo que respecta al joropo llanero, el aporte indígena en el plano instrumental corresponde a las maracas. El arpa, la bandola y el cuatro son de origen europeo. Al igual que el contrabajo (hoy desplazado por el bajo eléctrico), que desde hace algunas décadas se sumó al tradicional *conjunto* musical llanero sin que ello haya significado —como algunos temían y vaticinaban con excesiva alarma— menoscabo en la riqueza interpretativa del arpa, lo que en definitiva representa una evidencia de la vitalidad de una manifestación que se abre a la innovación sin renunciar a sus raíces.

Aún habría que añadir —y esto es de una importancia indiscutible en la perspectiva de preservación y fortalecimiento de las tradiciones musicales populares venezolanas— que el joropo llanero (así como otros géneros musicales de la región) se tocaba también con guitarra (guitarra *grande* solía llamársela, para diferenciarla del cuatro, al que a menudo se conocía como guitarra *pequeña*), bandolín y violín.

Todos estos instrumentos, que desde luego podían adquirirse fuera del llano, se fabricaban también regionalmente, lo que constituía una actividad artesanal especializada de enorme valor cultural. Los *luthiers* populares ponían de manifiesto una notable creatividad tanto en el aprovecha-

miento de materiales locales como en la solución de los problemas técnicos que la construcción de los instrumentos suponía. Esa conclusión se impone con gran facilidad cuando, como nos ha ocurrido, se está en presencia de un violín cuya caja de resonancia es la caparazón de un cachicamo o de similares muestras de inventiva popular.

Cultura llanera y culturas aborígenes

Es bien sabido que desde los contactos iniciales en el siglo XVI la relación de los indígenas de los llanos con los invasores europeos se caracterizó lo más a menudo por prácticas opresivas, de explotación, discriminación y deculturación compulsiva. Aún admitiendo que posteriormente adoptase formas menos crueles, es obvio que la interacción con la población criolla también ha distado de ser un intercambio respetuoso y de mutuo provecho.

Ese difícil y desigual proceso ha favorecido muy poco el diálogo intercultural que habría permitido a cada una la adopción voluntaria y libre de elementos y prácticas de las otras y, especialmente, forjar ámbitos de confluencia en el que las etnias autóctonas (pumé, kariña, jiwí) y la neoetnia llanera afirmaran sus especificidades no mediante la negación de lo otro sino en un juego de reconocimientos fecundos.

Preciso es admitir, por lo demás, que no sólo en el llano se plantean problemas como los que se acaban de mencionar. En forma parecida existen en todas aquellas regiones del país en las que la cultura criolla hispanohablante mayoritaria entra en contacto con los pueblos indígenas. Si nos interesamos por una manifestación cultural particular, como el joropo



...alguna vez hemos podido atestiguar el entusiasmo con el que indígenas panare de la región de Caicara del Orinoco tocaban música llanera, ejecutando con sorprendente maestría sus instrumentos. Pero ello no representa la situación general y habría que precaverse del riesgo deculturativo asegurando condiciones apropiadas para la libre adopción de préstamos culturales y mejor aún para el intercambio recíprocamente enriquecedor



Joropo en la comunidad mapoyo de El Palomo. Al arpa, José Saturnino Reyes, uno de los pocos hablantes del idioma mapoyo. En el cuatro, José Bastidas, hijo del capitán de la comunidad; también es cantante y compositor. En las maracas, "Risita". La comunidad mapoyo adoptó el joropo como música propia. Foto: BEATRIZ BERMÚDEZ. RODAJE DE LA PELÍCULA *LA ESPADA DE BOLÍVAR*.

en cualquiera de sus modalidades regionales, el cuadro es en todas partes similar: las comunidades indígenas lo consideran parte de la cultura criolla y se mantienen fieles a sus propias expresiones musicales.

Es verdad que alguna vez hemos podido atestiguar el entusiasmo con el que indígenas panare de la región de Caicara del Orinoco (zona culturalmente llanera) tocaban música llanera, ejecutando con sorprendente maestría sus instrumentos. Pero ello no representa la situación general y habría que precaverse del riesgo deculturativo asegurando condiciones apropiadas para la libre adopción de préstamos culturales y mejor aún para el intercambio recíprocamente enriquecedor.

No cabe duda de que en el nuevo contexto nacional de reivindicación de la condición pluricultural y multi-lingüe ello encuentra amplias posibilidades, a condición de no ignorar que se trata de un proceso lleno de dificultades para el que no basta —aunque sea imprescindible— un marco jurídico, dado el pesado lastre de prejuicios

antiindígenas y de supremacismo occidental del que todavía hoy es portadora una considerable proporción de la población criolla.

Para seguir leyendo...

ACOSTA SAIGNES, MIGUEL. *Estudios de etnología antigua de Venezuela.* Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1961.

RAGO ALBUJAS, VÍCTOR. *Poesía popular llanera.* Caracas, Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela/Asociación de Apureños en Caracas, 1993.

RAMÓN Y RIVERA, LUIS FELIPE. *El joropo, baile nacional de Venezuela.* Caracas, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1953.

RODRÍGUEZ, ADOLFO. *Los Llanos: enigma y explicación de Venezuela.* Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana, 2007.

SANOJA, MARIO. *Los hombres de la yuca y el maíz.* Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.



Magdalena Olivares
Docente / Especialista en Literatura

LÍRICA DE TRADICIÓN ORAL EN VENEZUELA

El contrapunteo

Pugna verbal que se da a través de versos relancinos donde el coplero al ser un gallo de raza que posee el corazón de una bestia cerrera, el carácter devastador del trueno y el poderoso veneno de un coral pichón, fácilmente sale airoso de la batalla que mantiene abierta la ventana desde donde la sociedad llanera se expresa con fervor

Destejiendo el *quipu* del tiempo para justificar la presencia en la formación de la identidad nacional de un gran cúmulo de experiencias, mitos, costumbres, bailes, canciones y leyendas que fueron fructificándose en la memoria colectiva del venezolano a lo largo de su trayectoria por las distintas etapas que le ha tocado vivir, se hace imprescindible entender que la oralidad es un eje fundamental en el desarrollo de la venezolanidad.

La importancia de este proceso radica en su relación con la reconstrucción del pasado histórico-social de la civilización primigenia cuyos miembros se valieron de lo oral para cumplir con la necesidad de comunicar y transmitir el modo en que vivieron, sintieron y padecieron y cómo, de una u otra manera, estos testimonios afectan la inmediatez del venezolano en general.

En este vasto universo de tradiciones propias de la palabra hablada destacan las expresiones poéticas y musicales. Voces donde la copla se convierte en eco que atesora una extensa gama de textos líricos popu-

lares como el contrapunteo llanero. Modalidad que forma parte de los llamados cantos de porfía o competición donde dos o más copleros se alternan estableciendo un reto improvisado a través del verso.

Tal desafío de conocimientos presupone una manipulación que busca instaurar la duda en el ánimo del adversario con el objeto de desequilibrarlo en su actuación. Esta especie de felonía revela, entre otras cosas, una fuerte competencia donde los copleros en disputa evitarán a toda costa caer víctima de las pasiones, los argumentos solapados y las trampas verbales impuestas por el contrario. Resultando ganador aquel cantador que logre sortear todos los obstáculos impuestos por el enfrentamiento verbal. Victoria nada fácil de obtener si se toma en cuenta que la contienda debe mantenerse dentro de un carácter de improvisación.

Esta actividad artística requiere del coplero de características especiales como sagacidad intelectual, capacidad para versificar e improvisar, conocimiento

El contrapunteo llanero es una modalidad que forma parte de los llamados cantos de porfía o competición donde dos o más copleros se alternan estableciendo UN RETO IMPROVISADO a través del verso

Llanero

profundo del llano y del oficio del ser llanero, cultivo del desafío a verso *limpio* y un excelente oído musical que le permita cantar respetando las reglas establecidas en la cuadratura musical.

Un buen coplero también, debe poseer una magnífica dicción. En todo momento debe estar dotado de una brillante lucidez mental para poder inclinar la polémica hacia la conquista del público. Juez implacable cuyos aplausos otorgan felicidad y regocijo a los vencedores mientras que su silencio es símbolo de derrota y fracaso.

El contrapunteo atiende a una dinámica informal propia de un proceso de improvisación en el que los copleros hacen uso, muchas veces de manera extraordinaria, de versos fijos y frases comunes que acuden a su memoria, en el momento de la interpretación, sin posibilidad de ser *recogidos* o *pulidos*. Situación que no impide la creación de obras cargadas de intención estética donde al igual que la poesía escrita se reflejan tanto la estructura propia de cada cantador como el campo experiencial que transmite la tradición para dar cuenta de lo colectivo.

Un elemento fundamental a considerar dentro de esta actividad es la *performancia* del acto comunicativo que subyace a los contrapunteadores. En esta puesta en escena cada cantador se transforma en un excelente actor dramático para lo cual echa mano de muchos elementos extratextuales con los que teatraliza su canto, Es así como la entonación de versos se enriquece con gestos como patadas, manotazos, giros, brincos y expresiones en el rostro que se convierten en señales claras de un intenso dramatismo en el cual

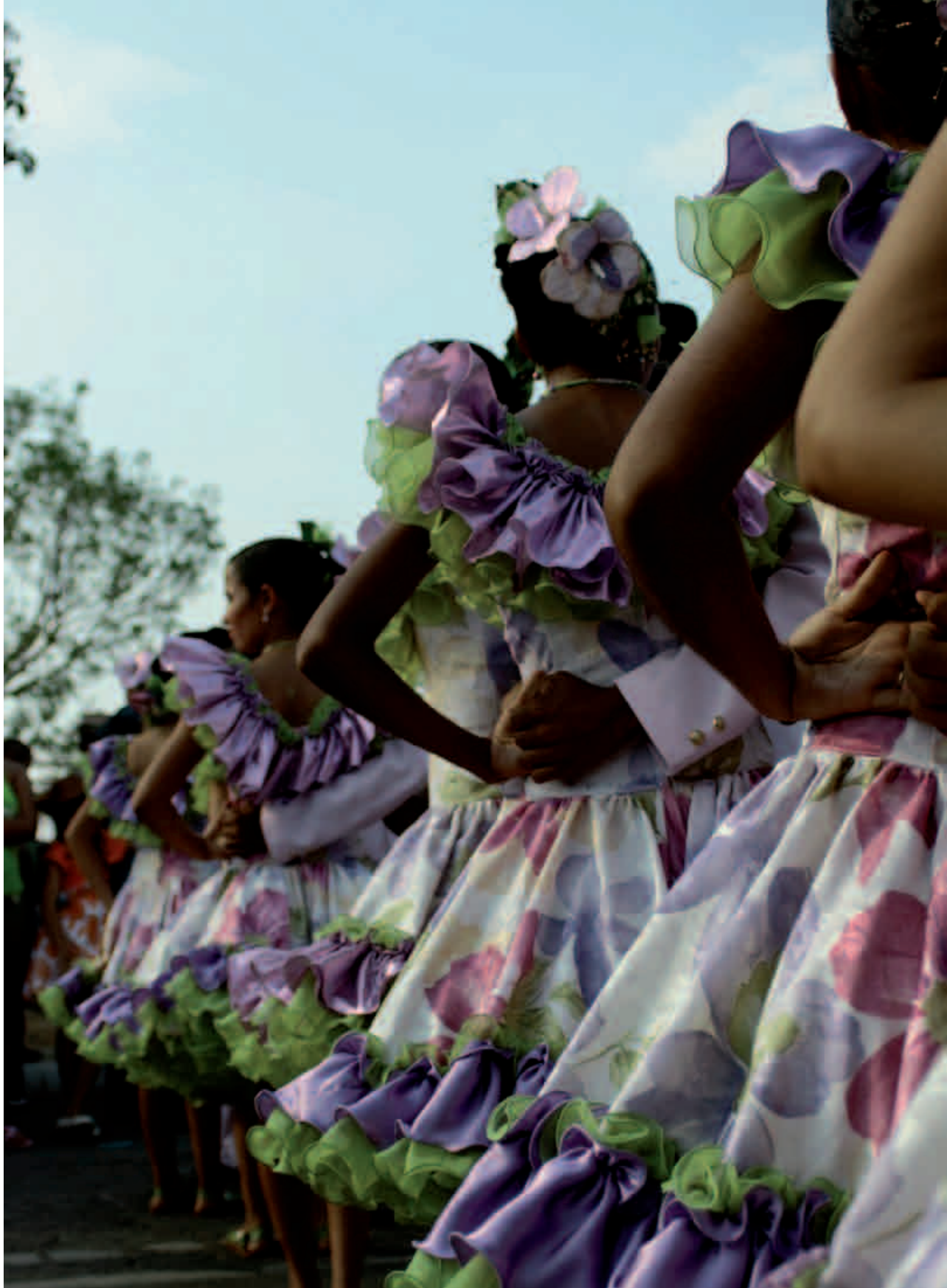
se puede percibir la agonía de la refriega. Esta pugna, también, se vale de elementos textuales: recursos literarios, adagios, imágenes o vocablos raros para entablar magnánimas cruzadas sobre temas que incluyen el amor, la mujer, la patria, el llano, la naturaleza, la integración colombo-venezolana o las costumbres, entre otros.

Al calor de la canta el coplero se *animaliza* para asumir las características propias de algunos ejemplares de la fauna llanera, por ejemplo, el caballo, la serpiente, el caimán y el gallo. Siendo este último el más *mentao* por su capacidad para convertirse en un poderoso guerrero que acostumbra mantenerse en el desafío hasta la muerte. Aspecto sangriento que es traspasado con el objeto de derrotar al enemigo con *espuelas cargadas de versos* / *zumbando la morcillera* para matar con certeza y rapidez.

Finalmente, se refiere el hecho de que la práctica de esta contienda verbal se mantiene en muchos escenarios de la geografía llanera donde, pese a la persistencia de lo foráneo, el contrapunteo se ejecuta con reciedumbre y devoción por muchos llaneros. Hombres a caballo que junto al *tañío* del arpa, el rasgar del cuatro, el sonar de las maracas y el *bum bum* del bajo cabalgan a trote seguro y firme para realzar lo que ellos denominan su mundo, su espacio, el olor a *bosta* y *ganao*, a cafecito recién *colao* y a pasto fresco. En fin, su llano infinito y misterioso.

Los copleros hacen uso de **VERSOS FIJOS** y frases comunes que acuden a su memoria en el momento de la interpretación, sin posibilidad de ser *recogidos* o *pulidos*





Fiestas en ELORZA

En 1995, Elorza es declarada capital folclórica de Venezuela. En sus calles provincianas afloran leyendas como la del ángel de la guarura, Pancha Vásquez o Doña Bárbara, el burro de las morocotas y la mata de la guacharaca, relatadas por los parroquianos. Frente al Viejo Paso Real del Arauca, es placentero oír los contrapunteos entre los baqueanos del verso

R a m ó n O j e d a
Cultor, cantor llanero

Elorza, como toda la geografía apureña, es tierra de copla errante, llanura inmensa donde el espíritu es un vasto horizonte de mil caminos; cada sendero ardiente bajo un cielo de azul infinito muestra huellas profundas del malicioso baqueano, diseño firme del alma llanera. El sol de marzo espiritualiza el temple de sus cualidades recias, para que en ese pañal verde de sabana abierta construya con grandeza la tribuna libre para retos y desafíos.

Poetas y pueblo propician un reencuentro notable de tradición folclórica venezolana. Allí, con superstición y todo, hasta el río Arauca en movimiento desborda prédicas de canto y vida.

Un 19 de marzo

Las fiestas patronales de Elorza son producto de esa agitación permanente del llano. Pudieran verse de cierto modo como una evolución bicentenaria independentista, ya que su origen remonta a la bula papal de la colonia, donde el pontificio comprometía al encomendado realizar las fiestas del bautismo una vez al año. Elorza fue creada como una misión por el padre Justo de Granada en 1774, con el nombre de San José de Arechona, lógicamente se consideró la fecha conmemorativa del 19 de marzo, día de San José, para cumplir

la bula papal. Es decir, tiene su origen religioso hasta mucho después de la independencia donde se le dio al pueblo cierta participación organizativa. De esta forma las fiestas recibieron el calor popular de las comunidades quienes activamente participaban en la elección de la directiva en la plaza Bolívar del pueblo; así todos asumían la responsabilidad de construir un escenario propicio para fortalecer las costumbres y tradiciones del poblado.

Entre algunas de esas actividades criollas más destacadas tenemos la gastronomía, los deportes, los juegos, la música, el baile y las ceremonias religiosas. Para tal celebración se prepara preferiblemente carne asada, sancocho de curito, picadillo floreado y pisillo de carne seca, entre otras delicatesses. Entre los deportes y juegos más populares están los toros coleados, riñas de gallos, palo encebado, cochino encebado, ajilei, caída, etc. El canto recio, el contrapunteo y el baile de joropo son fundamentales en estas fechas en las que la gente busca realizar, también por tradición, matrimonios, bautismos, primeras comuniones, confirmaciones, misas y, por supuesto, la procesión con el patrono San José por las principales calles de Elorza.

Fiestas en Elorza, marzo 2010. Foto: IVÁN CALZADILLA





San Juan de Elorza, marzo 2010. Foto: IVÁN CALZADILLA

LA FAMA DE LA FIESTA HA PROVOCADO UNA MOVILIZACIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL ENTRE 30 Y 40 MIL VISITANTES, QUIENES JUNTO A LOS ELORZANOS SUMAN APROXIMADAMENTE 80 MIL PERSONAS, LO QUE HACE COLAPSAR EL PEQUEÑO POBLADO. SIN EMBARGO, EL AMBIENTE DE CAMARADERÍA FAMILIAR FORTALECE LAS CONDICIONES DE ORDEN Y PAZ

Fiesta y territorio

Las festividades, durante un largo período, se estuvieron celebrando en comunidad junto al pueblo fronterizo colombiano El Viento; pues el espacio de Elorza actual, por una mala delimitación, estaba compartido por ambas naciones. La cercanía fronteriza atrajo situaciones duras como la batalla de Los Cochinos liderizada por Maisanta, la cual ocurrió en las fiestas de Elorza de 1920.

Estas celebraciones fueron afectadas por la legitimación venezolana de frontera, convenida en 1924, mediante el tratado “El Paso del Viento”, que se cumplió en 1939. Sin embargo, en el año 1947 fueron retomadas por don Nerio Calderón y una comitiva popular. Por cierto, en ese año encargaron desde España la imagen actual del patrono San José.

Para este relanzamiento las fiestas de Elorza contaron con el apoyo de todos los dueños de hatos vecinos quienes costearon la logística. Esta costumbre se mantuvo hasta que Hugo Chávez Frías asumió la presidencia de la celebración en 1987 y 1988.

Las fiestas de Elorza, consideradas como las más típica del llano colombo-venezolano, muestran la convicción de que todavía hay vestigios en el Apure de lo que fue el llano auténtico. Gente buena, de voluntad inquebrantable en quienes se inspiró don Eneas Perdomo, trovador, florentino, que bajo el cielo llanero se inspiró en la canta:

*Un 19 de marzo
para un baile me invitaron
a la población de Elorza
en sus fiestas patronales...*

Ojala también pueda expresar en esta copla sencilla la emoción que siento de escribirle, desde este pueblo folclórico, a Venezuela y el mundo:

*La tierra que Dios me ha dado
con caballo, llano y palma
relincha de amor sagrado
cuando galopa en mi alma.*

Elorza: capital folklórica de Venezuela

La fama de la fiesta ha provocado una movilización nacional e internacional entre 30 y 40 mil visitantes, quienes junto a los elorzanos suman aproximadamente 80 mil personas, lo que hace colapsar el pequeño poblado. Sin embargo, el ambiente de camaradería familiar fortalece las condiciones de orden y paz.

En 1995, Elorza es declarada capital folclórica de Venezuela. Entre las particularidades sustentables está haberle colocado a sus calles, plazas y monumentos el nombre de músicos y cantantes nativos que han puesto el folclore en alto. En sus calles provincianas afloran leyendas como la del patrullero, el ángel de la guarura, Pancha Vásquez o Doña Bárbara, el burro de las morocotas, el judío errante, la mata de la guacharaca, relatadas por los parroquianos. Además la chispa criolla hace gala de la literatura oral en cada cuenta cacho o cachero del llano adentro.

Frente al Viejo Paso Real del Arauca es placentero oír los contrapunteos entre los baqueanos del verso. El joropo penetra en los tuétanos y como dice Jorge Guerrero: “ahí sí es verdad camarita que uno se pone que lo que habla lo acoteja”, es decir, lo rima.



DEL SER Y EL QUEHACER LLANERO

Harold Palacios
Comunicador social

La afirmación de los atributos que configuran una personalidad nacional específica es una necesidad evidente para trazar la frontera entre nosotros y los otros.

VÍCTOR RAGO

Ser llanero es un modo de hablar, caminar, comer, etc. Es sentir la alegría infinita con la luz de la mañana y respirar la amplitud de la llanura. Es sudar tonadas de felicidad con la faena agraria y emocionarse al presenciar el sol de los venados. Es pertenecer a Barinas, Apure, Guárico, Cojedes, Monagas o Anzoátegui, estados que mantienen unidad geográfica por contar con un clima similar, una historia que se relaciona y tradiciones basadas en la misma actividad económica.

Cada región cuenta con características unificadoras, sin embargo, dentro de ellas se presentan diferencias biológicas, étnicas y socioculturales que dan origen a microrregiones. Para Ángel Rama: "La división en regiones, dentro de cualquier país, tiene una tendencia multiplicadora que en casos límite produce una desintegración de la unidad nacional", según este autor, la desintegración propicia la diversidad, a través del conocimiento personal se reconocen y establecen las diferencias en relación con el otro.

La región llanera, que representa 35 por ciento del territorio nacional, se divide en tres subregiones: llanos occidentales, llanos orientales y llanos centrales; y como lo expresa la antropóloga Daisy Barreto, en su documento *La actividad productiva y el mundo simbólico de los llanos venezolanos*, cuenta con una población actual fuertemente mestizada, con características culturales de la población criolla, indígena y europea, las cuales se presentan como un abanico cultural que se ratifica con la presencia actual de diversos grupos étnicos que mantienen sus especificidades culturales a pesar de los procesos de aculturización y criollización.

Coplero del alba

La faena en el llano comienza desde temprano, muchas veces antes de que el sol aparezca. El becerro aún se encuentra al lado de la madre, después de chupar por pocos minutos cada pezón de la ubre y estimular el flujo del líquido, le hace creer que es él quien mama, mientras que el ordeñador extrae con firmeza y sutileza la leche. En su afán por tranquilizar a la vaca y crear el ambiente más natural y armonioso posible, el llanero le canta. *Tonada*, lo que para muchos significa, únicamente, una composición métrica o improvisación cantada, para el

Llanero es ese lazo con el animal, interacción en la que ambos se dejan seducir.

ESTRELLA DE LA MAÑANA
CLARO LUCERO DEL DÍA
CÓMO NO ME DESPERTASTE
CUANDO SE IBA EL ALMA MÍA
MARIPOSA, MARIPOSA, MARIPOSA.

(Rafael Salazar. *El joropo y sus andanzas.*)

Así se escucha el canto de ordeño a lo largo de la llanura. De este modo se “humaniza” a los animales y se les coloca nombres basados en sus características físicas, lo cual propicia su domesticación y permite el inicio de una de las tantas labores del llanero.

Una región agropecuaria y petrolera

Daniel Mendoza, en su libro *El llanero: estudio de sociología venezolana*, describe que con el proceso de colonización se introdujeron animales de vaquería que poco a poco desarrollaron la principal actividad económica de la región. Hacia el año 1530 se forman los hatos, enclaves productivos con una estructura social definida. El propietario, el administrador, el encargado, los peones de sabana, quienes realizan los trabajos relacionados con la cría del ganado; los obreros que tumban y siembran el conuco, cortan leña, reparan las casas de los hatos, entre otras actividades; y las mujeres que realizan oficios como cocinar, limpiar, elaborar quesos, son quienes dan forma a esta unidad de explotación ganadera.

Entre las labores del llano se encuentran las vaquerías, que como bien lo define Barreto es el “conjunto de trabajos destinados a asegurar la apropiación periódica de las crías del ganado, los cuales realizan generalmente los propietarios de hatos colindantes”. Sorprender a los bovinos en los dormideros para que no se dispersen, conducir el rebaño al paradero y mantenerlo reunido, separar la masa bovina según las marcas de propiedad y domesticar la madrina de

novillos forman parte de los trabajos de vaquería, los cuales, indiscutiblemente, requieren de un amplio conocimiento de la naturaleza.

Cuando las lluvias no tardan en llegar y con ellas las inundaciones del terreno, es momento de trasladar el ganado a las zonas altas para que no se ahogue, durante esta temporada es notorio el contraste en los terrenos dentro de una misma región que cuenta con llanos altos y bajos. La noción del entorno, la sabiduría del espacio y la fuerza física adquirida por el trabajo diario, son las armas del llanero para sobrevivir en esta geografía de diversidad paisajística marcada por la variación de la estacionalidad.

Como se mencionó anteriormente, la economía en los llanos venezolanos se fundamenta en la actividad agropecuaria, sin embargo, la utilización de recursos energéticos también es de gran importancia para la región y para el país. Entre Guárico, Anzoátegui y Monagas se ubica la faja petrolífera del Orinoco, fuente de reservas de hidrocarburos líquidos. Según Daisy Barreto y G. Montes: “A lo largo de los últimos cien años y en particular en la última década, en los Llanos orientales se ha desarrollado una importante industria de explotación de hidrocarburos, dado que el subsuelo contiene el depósito de petróleo y gas más importante del mundo”. En este sentido, se ratifican algunas de las diferencias existentes en la región y su influencia directa en la actividad económica.

LA ESTRUCTURA POÉTICA DEL JOROPO SURGE DE LA IMPROVISACIÓN, LA CUAL ES PRODUCTO DE LA RUTINA DIARIA Y EVIDENCIA QUE EL LLANERO ES MÚSICA; NUTRE Y FACILITA SU TRABAJO CON ELLA Y A LA VEZ ÉSTA IMPREGNA SUS MODOS DE PRODUCCIÓN

Baile de tierra, baile de fuerza

Nuestro cuerpo está impregnado de una cultura, aquella que ha formado vivencialmente, de una forma directa, nuestra manera de coexistir socialmente

OMAR OROZCO.

El joropo, género musical de raíz tradicional conformado por música, canto y danza, es reflejo del modo de vida de las personas y de su entorno natural más próximo. Como lo expresa Rafael Salazar en su libro *El joropo y sus andanzas*, la estructura poética del joropo

surge de la improvisación, la cual es producto de la rutina diaria y evidencia que el llanero es música; nutre y facilita su trabajo con ella y a la vez ésta impregna sus modos de producción. Con letras que reflejan la inmensidad del llano, en compañía del arpa o la bandola como guía, el cuatro y las maracas, se genera un baile de fuerza, de tierra, que refleja el trabajo del llanero.

El baile de parejas tomadas e independientes, donde la mujer representa la delicadeza a través de suaves movimientos, y el hombre la fuerza, al dirigir la situación con agilidad y solidez; es la proyección de una sociedad donde el varón realiza las labores que requieren de mayor resistencia física y las féminas se presentan como la base del hogar.

Vueltas heredadas del amarre del ganado y movimientos que fingen el caminar de las aves, dan fe de lo mucho que nutre el medio ambiente al individuo. Los llaneros exhiben los dotes adquiridos en las faenas agrarias y los trasladan al baile de pareja, las llaneras contrarrestan la fuerza con sus pasos firmes que proporcionan estabilidad. En los escobilleos y zapateos –muy parecidos al trote de los caballos– mujeres y hombres hacen gala de sus cualidades como bailarines y siguen lo pautado por el arpa o la bandola en la parte recia del joropo.

Ser llanero

Para el historiador cubano Miguel Cabrera: “La danza es el espejo del hombre, un reflejo de su ser y quehacer como individuo y como integrante de una colectividad. Por ello, el acercamiento a esta manifestación no puede hacerse prescindiendo de su único generador y ejecutante: el ser humano, así como de las variantes por las que ha transitado, a saber, el ritual mágico religioso, característico de la identidad latinoamericana, y la representación escénica de búsquedas artísticas”. Ciertamente, se puede afirmar que la música, la danza, el canto, la artesanía, la literatura, la gastronomía, entre otros elementos culturales, están influenciados por su entorno más próximo, nada está aislado.

La región de los llanos, que se caracteriza por el espíritu trabajador, festivo, amable, luchador y creativo de sus pobladores, muestra cómo un territorio unificado presenta variaciones según la cercanía con oriente u occidente. Es realmente llamativo cómo dentro de sus subregiones, llanos centrales, orientales y occidentales, el clima, el suelo o algunas costumbres varían según su proximidad con el Mar Caribe o Colombia.

EL JOROPO, GÉNERO MUSICAL DE RAÍZ TRADICIONAL CONFORMADO POR MÚSICA, CANTO Y DANZA, ES REFLEJO DEL MODO DE VIDA DE LAS PERSONAS Y DE SU ENTORNO NATURAL MÁS PRÓXIMO

Cuando llega la tarde y el sol está por ocultarse, es momento para que las faenas del llanero se duerman. Un cielo completamente enrojecido presencia la llegada de los venados que se adueñan del terreno y proceden a alimentarse. Así, con el sol de los venados, se inician otras labores igual de cautivantes.

Así, con el sol de los venados, se inician otras labores igual de cautivantes.

Para seguir leyendo...

SALAZAR, RAFAEL. *El joropo y sus andanzas.* Caracas, Disco Club Venezuela, 1992.

MENDOZA, DANIEL. *El llanero: estudio de sociología venezolana.* Madrid, América, 1947.

CABRERA, MIGUEL. “Danza latinoamericana, movimientos con identidad”, *Revista Artes*, vol. 5, nº 9, 2005.

BARRETO, DAISY Y MONTES, G. *La actividad productiva y el mundo simbólico de los llanos venezolanos.* Caracas, 2009.

BARRETO, DAISY. “La ganadería llanera: actividad económica social”, *Así Somos*, nº 3. Caracas, 2009.

OROZCO, OMAR. “Contrapunteo entre lenguajes del cuerpo”, *Así Somos*, nº 4. Caracas, 2010.

RAMA, ÁNGEL. *Transculturación narrativa en América Latina.* Madrid, Siglo XXI Editores, 2004.

RAGO, VÍCTOR. “En los Andes y en la costa, Venezuela es el llano: el llanero emblemático”, *Revista Bigott*, año 13, nº 32. Caracas, 1994.

TRABAJO TRADICIONAL EN LOS LLANOS

La actividad económica tradicional y fundamental de los Llanos, especialmente en los estados Apure, Barinas y Guárico, ha sido y es la extensiva para la producción de carne, leche y queso. En la búsqueda por alcanzar nuestra soberanía alimentaria e industrial, la ganadería en los últimos años comparte sus espacios en las unidades productivas con grandes cultivos de arroz, maíz, sorgo, algodón y plátano

LOS LLANOS

Son extensas superficies de relieve casi planas, con altitudes de 60 m y 250 m aproximados SNM ubicadas en el centro de Venezuela

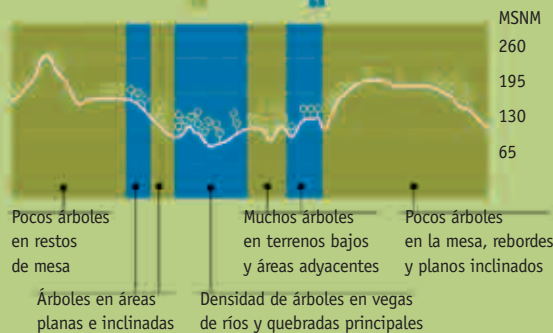


REGIONES LLANERAS

- | | |
|-------------------|-----------------|
| Occidental | Oriental |
| ① Barinas | ⑥ Anzoátegui |
| ② Apure | ⑦ Monagas |
| Central | Otras |
| ③ Portuguesa | ⑧ Delta A. |
| ④ Cojedes | ⑨ Bolívar |
| ⑤ Guárico | ⑩ Amazonas |

TOPOGRAFÍA DE LOS LLANOS CENTRALES

TIPO DE VEGETACIÓN: Sabanas 7 Bosques



LOS HATOS

Son grandes extensiones de tierra dedicadas a las actividades agrícolas y ganaderas con fines económicos y sociales, administradas por un dueño único (hatos capitalistas) o por un grupo estipulado de personas (hatos de propiedad social), como *Batalla del Llagual*, *Marcela* o *Hato Piñero*. El trabajo fundamental es realizado por los peones de sabana y los vaqueros (llaneros)

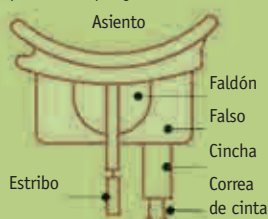
PATRÓN O PROPIETARIO

Dueño de hatos



SILLA DE MONTAR

Esta guarnición sirve de asiento al jinete y está conformada por varios aparejos



ADMINISTRADOR

Son conocedores de la administración económica del hato, pueden o no ser agrónomos o veterinarios



CAPORAL DE SABANA

Lideran y supervisan el trabajo de los obreros



Fuente: Daisy Barreto, Antropóloga / Ramón Ojeda, educador y cronista

GANADERÍA EXTENSIVA

Es un sistema de explotación pecuario donde los animales de pastos naturales. A medida que avanzan las estaciones sabanas, bancos, bajíos y esteros

VAQUERÍAS

Convocatoria colectiva para buscar y reunir el ganado, abrir picas y arreglar las alambradas. El ganado se mueve dos veces al año, en la entrada y la salida de las lluvias para obtener buenos pastos y aguas



1 LEVANTE

Consiste en sorprender al ganado en los sitios donde duerme

5 PASTOREO

Al ganado se le lleva a comederos por varios días para acostumbrarlo al llamado de los vaqueros en gritos y arreo

PEÓN DE SABANA (LLANERO)

Ayuda en las actividades vinculadas en la cría del ganado que se realizan en el hato



MORFOLOGÍA DE LOS CUERNOS

Estas astas óseas de curvas variadas y sólidas, se prolongan desde el hueso frontal y están cubiertas por un tejido córneo

Estuche córneo
Membrana queratogena
Hueso frontal



Para diferenciar al ganado de manera individual dentro de las manadas, se toman en cuenta rasgos físicos como la forma de los cachos y los colores de la piel

ORDEÑO Y QUESERÍA

Son actividades propias de los llaneros. Primero se doma para obtener de ella la leche. Más tarde, se procede a la quesería

ORDEÑAR

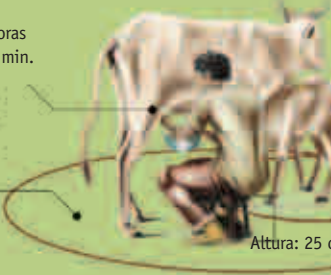
Después que el becerro mama la ubre de la vaca, se comprimen sus pezones superior con los dedos pulgar e índice y con los otros dedos, se aprietan para que la leche baje

Se realiza a tempranas horas de la mañana, durante 5 min.

Ubres
Pezón

Majada o corral

Es el encierro o el lugar donde se ubica a la vaca para ser ordeñada



Altura: 25 cm

males se crían en relativa libertad alimentándose
ones de sequía y lluvia, son movidos entre



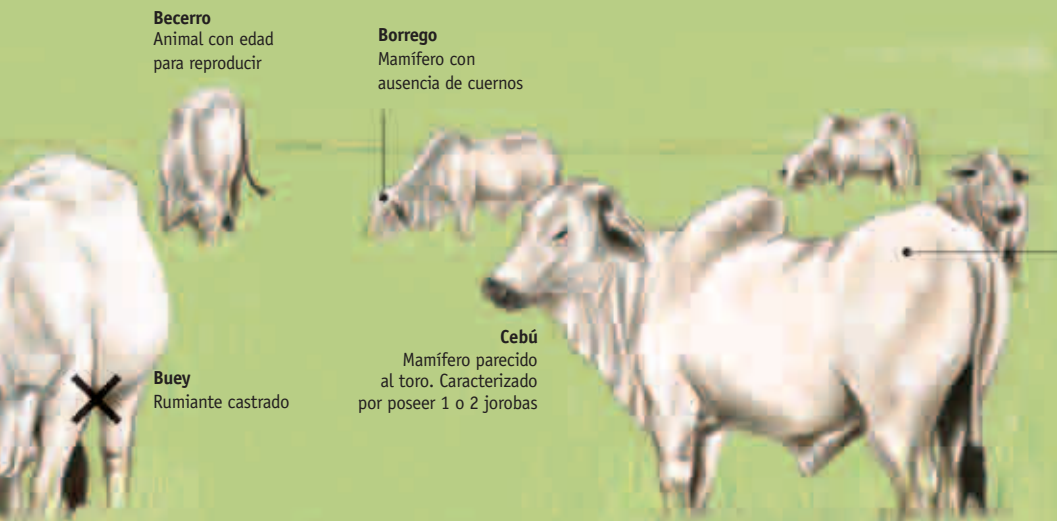
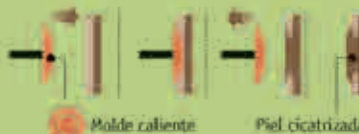
MARCACIÓN DEL GANADO

Es la práctica que otorga el derecho de alegar la propiedad sobre algún animal. La forma del hierro y la señal deben registrarse ante las autoridades competentes del estado



HIERRA (CIMARRÓN)

El "cachilapeo": animal sin marca. Se procura marcar la piel del ganado con un hierro caliente

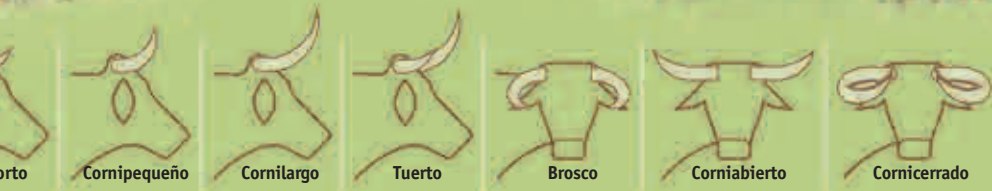


OTRAS ESPECIES

BÚFALOS

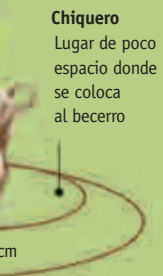
El desarrollo de esta ganado es importante en la producción de queso y dulce de leche. La primera importación de este animal se realizó en 1967 en los estados Delta Amacuro y Apure

Cornamenta ancha, de ángulo muy abierto, frente estrecha y cuello corto



stica la vaca en los establos
elaboración del queso

ziones en la parte
a hacia abajo



QUESEAR

Desde el siglo XVI, en los Llanos se producían muchos tipos de quesos. En el *Anuario de la Provincia de Caracas* (1832-1833) se señala a los cantones de Calabozo, Cura y Chaguaramas como los mayores productores de queso de mano

CUAJO DE LA LECHE

Los componentes químicos del estómago de una ternera sirven como coagulante



A) QUESO DE MANO

La leche coagulada se pone en el fuego para que adquiera una consistencia suave y elástica

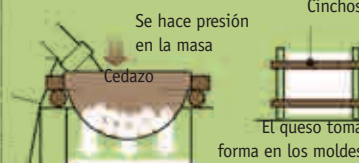


La masa se extiende en la mesa y se estira con ganchos para amasar hasta que enfríe



B) QUESO DE CINCHO

El cuajo es presionado dentro del cedazo para sacarle el suero, después es colocado en los moldes para secar



INFOGRAFÍA: JORGE L. GALOFRE/ ASÍ SOMOS

El joropo en Venezuela,

TESTIMONIO DE IDENTIDAD MULTICULTURAL



LOS ORÍGENES DEL JOROPO, SUS ANTECEDENTES AFROAMERICANOS Y ÁRABE-ANDALUCES SON UNA EXPRESIÓN DE NUESTRA MULTICULTURALIDAD Y SINCRETISMO COMO PUEBLO VENEZOLANO. ASÍ MISMO, SU EXPANSIÓN A LO LARGO DEL TERRITORIO NACIONAL Y LA CREACIÓN DE FORMAS SUBSIDIARIAS ARRAIGADAS EN LAS DIFERENTES REGIONES DE VENEZUELA, HAN IDO DE LA MANO DE NUESTROS DIVERSOS MODOS DE PRODUCCIÓN ECONÓMICA

Imagen de un fandango de gitanos andaluces en España

R a f a e l S a l a z a r Musicólogo

El joropo: orígenes y andanzas

La historia de la humanidad es reflejo de los procesos productivos sociales y las culturas que los sustentan a través del tiempo. Una tradición popular, dancística o musical, es el producto de aportes y contingencias sociales asimiladas por los pueblos como base espiritual de sus creencias colectivas. Cuando hurgamos en los orígenes del joropo inevitablemente nos transportamos a las formas primarias de las melodías y ritmos árabe-andaluces, asimiladas por el pueblo español durante el proceso de dominación *omeya* desde el año 711 hasta 1492.

La forma melismática de la música árabe, que caracteriza al *cante jondo*, las secuencias armónicas –*maqamat*– que posibilitan la improvisación del cantador o del instrumentista, el carácter modal de la música que pareciera estar suspendida en la conclusión del tema, y la estructura danzaria de vueltas y zapateos sobre una música continua, festiva, heredada de la *zambra* árabe, son elementos que hallamos enmascarados o evidentes en nuestro joropo, canto, baile y modo de relación social propio de los llanos venezolanos.

El joropo deriva del fandango español cuando en tierras andaluzas, desde el siglo XVII, se aclimataron algunas danzas afroamericanas, en su viaje de vuelta, como la zarabanda, la chacona, el cumbé y el propio fandango, para convertirse en expresión genuina de los pueblos del sur de España y de la Europa central. Así, nuestro joropo encierra en el fandango su indiscutible

origen afroamericano, con escasos aportes indígenas y gran fuerza andaluza.

Con el transcurrir del tiempo, como producto del mestizaje, el joropo adquiere nacionalidad venezolana desde finales del siglo XVI y principios del XVII, documentado desde el año 1749, según cita que reproduce Lisandro Alvarado en su obra *Glosario de voces indígenas*, haciendo referencia al trabajo de Juan José Chourión titulado *El joropo o jarabe venezolano*, en el que se observa esta leyenda: “En algunas villas y lugares de la Capitanía General de Venezuela se acostumbra un *bayle* que denominan *xoropo escobillao* que, por sus extremos movimientos, desplantes, taconeos



y otras suciedades que lo inflaman, ha sido mal visto por algunas personas de seso”.

Son frecuentes las prohibiciones de los bailes de origen popular que posteriormente no sólo logran imponerse como danzas nacionales, sino que también penetran los salones aristocráticos y republicanos, independientemente de sus cuestionados orígenes, en opinión de las clases dominantes. Ya los cronistas de los siglos XVII y XVIII señalaban el origen americano de ciertas danzas que, en su viaje de regreso a Europa, penetraron tanto los sectores populares como los salones palaciegos. Estas danzas, en su mayoría de origen fecundatorio o de idolatría a los dioses astrales y silvanos, fueron arraigadas por la presencia negro-afriicana en el nuevo continente y enriquecieron la rítmica europea para crear una pasión por lo novedoso, una revolución musical de síncope y compases irregulares. El investigador francés Moreau de Saint-Mèry, en 1789, menciona al fandango como danza negra cuyo origen más remoto hallamos en la cultura sudanesa, más precisamente en la Guinea Occidental, y que luego se convirtió en referencia dancística afrocaribeña, en Cuba y Santo Domingo.

El pueblo conquistador, desde los inicios de 1600 lleva desde el Caribe el fandango a Andalucía para dar lugar al fandango gaditano en Cádiz; al de Huelva; a la rondeña en Ronda; la malagueña en Málaga; la sevillana en Sevilla; la murciana en Murcia y al fandango redondo, llamado así por el movimiento circular que realizan las parejas en algunas danzas de la Europa medieval, como el round de la contradanza francesa.

Fue tal la fuerza del fandango, que el Consejo de Castilla, en 1640, por la manera despectiva como lo llamaron algunos letrados como Cervantes y Lope de Vega, lo prohibió por lo indecoroso de su danza que alteraba las buenas costumbres de la sociedad.

Pero de nada valieron las sanciones, pues este nuevo fandango andaluz, enriquecido con el acompañamiento de la guitarra, castañuelas, taconeo,

palmas y vueltas, se convirtió en el alma andaluza para que en su viaje de regreso a América diera lugar al joropo de Venezuela y Colombia, al fandanguito y huapango mexicanos, la zambacueca y marinera peruanas, la zamba argentina, la cueca chilena y el semba del batuque brasilero, núcleo originario de la samba del carnaval.

Del fandango al golpe larense

De la expansión del joropo en Venezuela deducimos que los primeros fandangos llegados a Caracas a principios del siglo XVII y ejecutados con bandurria, vihuela (cuatro), clavecín y mandora (bandola), se tocaban en las veladas de los grandes cacahos, dueños de las haciendas circunvecinas a la capital. Durante el siglo XVIII los aires del *Fandango* del padre Antonio Soler



y del *Fandango indiano* de Doménico Scarlatti, entre otros, que gozaban de gran fama amén de las variadísimas melodías en boga, se escucharon como música de divertimento compitiendo en buena lid con los conciertos de cuerda que acostumbraba el padre Sojo –tío materno de Simón Bolívar– a celebrar en su hacienda La Floresta

en Chacao, al menos desde 1786, cuando se tomó la primera taza de café en Caracas, producto de la primera cosecha del aromático fruto. Había nacido, según el historiador y costumbrista Arístides Rojas, la Escuela de Música de Chacao.

De los fandangos tañidos en arpa diatónica o interpretados en el clavecín por los músicos mantuanos, nuestros campesinos –negros y mulatos– aprendieron de oído las frases más comunes y alegres de esta música afroandaluza y le imprimieron la rítmica negra a través de los bordones de un arpa rústica popular. En adelante, aquel fandango reposado se transformaría en una forma contrapuntística popular, donde discurren simultáneamente en el arpa, el tipleteo (región aguda) con los tenoretos de la región media, o bien los fraseos melódicos con los bordones de los bajos.

La bandola de ocho cuerdas, en sustitución del arpa, se incorporó a la interpretación de los fandangos, pero por su virtuosismo se hizo innecesario el acompañamiento del cuatro, en los valles centrales de los estados Miranda, Aragua y norte del Guárico, pero conser-

Fulgencio Aquino, maestro del arpa central



vando el chasquido polirrítmico de la maraca indígena.

Como formas subsidiarias de este fandango, convertidas ahora en joropo central, surgieron el golpe, la resbalosa, el pajarillo, el yaguazo, el pasaje, la revuelta y la hornada, configurando la esencia musical de esta región.

De los valles centrales partió el joropo hacia la región occidental del país, donde el fandango redondo, en manos de los campesinos de El Tocuyo y Quíbor,

LOS NOMBRES DEL JOROPO



El término joropo es una derivación de la voz árabe *xorop*, que traduce jarabe, sirope o hidromiel. Algunos estudiosos han sugerido su derivación del quechua *huarapu*, devenido en guarapo, bebida obtenida del jugo de la caña, observación basada en los apuntes del viajero francés Eduard André en su publicación *América equinoccial*, editada por Montaner en Barcelona en 1884.

De un conjunto de fandangos mestizos andaluces, desde principios del siglo XVII y designados según vimos con sus variantes toponímicas, van a surgir, en su retorno a América, nuevos ritmos afandangados que se incorporan al alma nacional de sus pueblos, entre otros: el fandango antillano de Colombia que conserva la rítmica, el canto y el baile de sus orígenes bantú; la malagueña de México y del oriente venezolano, con su aire reposado, excelsa poesía y conservando su carácter musical aunque carente de baile; el bambuco, canto y baile nacional de Colombia, de exquisita riqueza melódica y expandido por los Andes venezolanos; el fandanguito colombiano y de México, con sus registros libres en su preludio musical y padre del pajarillo venezolano, la forma más divulgada de nuestro joropo; el zapateo de Cuba y Santo Domingo, propio de las regiones campesinas; la jerigonza chilena con sus giros de parejas y ritmo de palmadas y, finalmente, el fandango redondo, la variante más prolija que dio lugar al joropo colombo-venezolano.

Ilustración: *Fandango de niñas tiernas* (dibujo mexicano)

fue asimilado por los instrumentos que eran propios de la cantaduría religiosa, traídos por los conquistadores extremeños para la interpretación de romances, alabados, novenas y tonos de oficio. La cultura extremeña influyó notablemente en la creación de la música veracruzana de México. Guitarrita (cuatro), cinco y seis venezolanos (jaranas en México), identificadas por su número de cuerdas, además de una tambora golpera o un pandero y las maracas, acompañaron al golpe larense, extendido a Falcón, Yaracuy y norte de Portuguesa, para ser interpretado a dos voces, línea a línea, de manera responsorial. Por esta razón, el golpe larense, como se identifica el joropo en esa región, conserva características casi idénticas al son veracruzano.

El comercio de ganado establecido con los llanos occidentales de Venezuela y el intercambio de mercaderías agrícolas como el café y el cacao provenientes de los valles centrales del país, posibilitó que el joropo central se expandiera por los llanos occidentales para otorgarle carta de identidad a una cultura comunitaria basada en el arreo del ganado y en la intimidad del ordeño que brindan las tonadas.

De la faena a la fiesta

La ruda faena que propicia la ruta de la vacada bravía, la doma de los caballos cimarrones y el herraje de las bestias, hicieron del joropo llanero un aire recio con su música, baile y canto de porfía, evidenciado en más de treinta variantes musicales, el zumba que zumba, seis por derecho, seis numerao, quirpa, gabán, gavilán, sanrafael, guacharaca y periquera, entre otras. Y en el remanso obligado de la fatiga, la bondad lírica del pasaje surge como evocación al entorno paisajístico o bien como galanteo a la mujer amada.

Acá, la antigua mandora árabe-andaluza, llamada también baldosa por su forma cuadrada donde se encaja el diapasón, con sólo cuatro cuerdas supo competir en buena lid con el arpa. Y se hizo acompañar con la rítmica armónica del cuatro para hacer del joropo la expresión más genuina del sentimiento llanero.

Los llaneros, domeñadores de las distancias y de los tiempos invernales o de sequía, siguieron el curso de los ríos Apure y Orinoco, llevando en su alforja de saberes el joropo recio para conquistar el mundo paradisíaco de la eterna primavera, la tierra de las aguas infinitas,



Imagen del domador llanero. Litografía. Tomado del *Cojo Ilustrado*

LA RUDA FAENA QUE PROPICIA LA RUTA DE LA VACADA BRAVÍA, LA DOMA DE LOS CABALLOS CIMARRONES Y EL HERRAJE DE LAS BESTIAS, HICIERON DEL JOROPO LLANERO UN AIRE RECIO CON SU MÚSICA, BAILE Y CANTO DE PORFÍA, EVIDENCIADO EN MÁS DE TREINTA VARIANTES MUSICALES: EL ZUMBA QUE ZUMBA, SEIS POR DERECHO, SEIS NUMERAO, QUIRPA, GABÁN, GAVILÁN, SANRAFAEL, GUACHARACA Y PERIQUERA, ENTRE OTRAS

la Guayana que abarca los estados Bolívar, Amazonas, Delta Amacuro y el sur de Anzoátegui y Monagas.

Identidad nacional

El joropo entonces echó raíces en esa nueva tierra dejando atrás los recuerdos de las antiguas faenas y sus amoríos, pero dando lugar a múltiples golpes nuevos como el sanrafael guayanés, el golpe patricio, la burra, el seis guayanés y el zumba que zumba, con acompañamiento de la bandola de ocho cuerdas, el cuatro y las maracas.

La dinámica geopolítica del siglo XVIII, durante el período colonial, hizo depender la región guayanesa de la provincia de Cumaná, centro de acopio no sólo de riquezas agrícolas y perlíferas, sino de un desarrollo artístico importante, especialmente de la literatura y la música académica y popular.

Esa música del pueblo llanero, que vino de allá abajo, de los llanos occidentales, y que conquistó la Guayana y la región nororiental, fue llamada llabajera, y es así como el joropo llabajero de Sucre se une a las formas andaluzas orientales, polo, fulía, gaita y galerón, para brindarnos nuevas variantes, entre otras el golpe estribillo, uno de los joropos de mayor riqueza rítmica e instrumental, válido para el contra-

punteo y dotado, además, de gran belleza y elegancia en el baile de pareja.

Se sumó a esta membresía joropera oriental, el golpe de arpa, generalmente desarrollado en la segunda parte del golpe y estribillo, el zumba que zumba por modo mayor, la media diana, la sabana blanca margariteña y el manzanas, este último como folklorización del merengue homónimo del músico cumanés José Ángel López.

Por último, el joropo, considerado la forma musical por excelencia del pueblo venezolano, forma parte también del lenguaje de las ciudades y su modernidad, desde la segunda mitad del siglo XIX cuando conquistó el gusto de los músicos académicos y populares ciudadanos para la creación de hermosas piezas que pertenecen a nuestro acervo espiritual. Y si bien, por la dinámica económica y social contemporánea, este joropo urbano perdió su función dancística y literaria en el contrapunteo, sirve de referente patrimonial de buena música para el disfrute y crecimiento del espíritu nacional.

Para seguir leyendo...

ALVARADO, LISANDRO. *Glosario de voces indígenas de Venezuela.* Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1953.

ARETZ, ISABEL. "La danza", en *Panorama del folklore venezolano.* Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1959.

RIVERA Y TARRAGO, JULIÁN. "Origen árabe de voces románticas relacionadas con la música", en *Disertaciones y opúsculos.* Madrid, Editorial Voluntad, 1927.

SALAZAR, RAFAEL. *Del joropo y sus andanzas.* Caracas, Ediciones Disco Club Venezolano, 1992.

—. *El mundo árabe en nuestra música.* Caracas, Ediciones Pdvsa, 2000.




Eloy Palacios. *Joropo.* (dibujo). Caracas, 1912

A close-up photograph of a person playing a wooden bandola. The instrument has a light-colored wooden body with a dark, irregular leather patch on the front. The person is wearing a blue and white checkered shirt and light blue jeans. The background is a solid yellow color.

Joropo de bandola central venezolana

Aldemaro Barrios Romero
Comunicador social y escritor

Fotografías: MIGUEL GARCÍA MOYA



Pariente del laúd y de la bandurría, la bandola, que etimológicamente deriva del griego “pandoura”, es una suerte de simbiosis entre la cítara y el laúd. Saturnino tocaba sus golpes al estilo monta- ñero, con la rítmica que le impone el trote de su mula, con la pasión del bordón al grito del mono araguato, en cambio, Pedro Pablo Arteaga o Juan Rebolledo, que eran del Barlovento mirandino, tocaban la bandola al ritmo del tambor negro

Estilo montañoero y ritmo de tambor negro

Un mula baja la cuesta de la Serranía Maestra del Interior por los lados de Los Cantiles, un caserío ubicado al norte del hoy municipio San José de Guaribe, en Guárico noreste, es montaña y el hombre que lleva la bestia viene con las riendas recogidas, lleva en sus espaldas, a modo de morral en un saco, una bandola, va a tocar en un baile por los lados de Batatal, más al norte, su nombre es Saturnino Hernández.

El bandolista va con sus aperos, bastimento y su música al caserío Batatal en el estado Miranda, distante unos diez kilómetros de cerros, de bajadas y subidas, allí va a tocar sus improvisaciones o golpes viejos aprendidos de otros bandolistas en esas montañas. Allí se encontrará con las muchachas de paso cepillado y muchachos zapateadores de La Unión, El Guapito, La Cubanera y con algún bandolista parrandero que vino de El Guapo o Río Chico que van hacer negocios o a conquistar corazones por aquellas paraderos serranos hacia los años 50.

Saturnino tocaba sus golpes al estilo montañoero, con la rítmica que le impone el trote de su mula, con la pasión del bordón al grito ronco del mono araguato y las primas con el timbre del canto agudo del turpial serrano, en cambio Pedro Pablo Arteaga o Juan Rebolledo, que eran del Barlovento mirandino, tocaban la bandola al ritmo del tambor negro, transándose con el diapasón de los revales barloventeños que embriagaban para la danza y transportaban a los bailadores a los lados de la pasión por escuchar los sonidos del monte sobre las pisos polvorientos de sus fiestas campesinas en tiempos de veranos o “embarrialaos” para las fiestas de San Ramón en tiempos de invierno.

Pero no sólo era la bandola de los Hernández, sino la de los García, los Arzolas, los Flores y otras tantas familias cuyos hijos asumieron la bandola de esos montes como un acto de recreación que se convirtió en una razón de identidad para poder significar a la bandola montañoera cuya entonación, bordoneo, afinación y ejecución, es similar a lo largo de los caseríos y poblados de la Serranía Maestra del Interior, desde el Orituco hasta la depresión del Unare en oriente, por eso se le ha tratado de identificar con un calificativo que reclama su nombre a la situación geográfica, bien cordillerana, central, montañoera o sencillamente en

Lo que caracteriza a la bandola montañera es que estos hombres que la tocan son campesinos labradores, especialmente agricultores, que transitaban caminos floridos en invierno y verano

atención al nombre de un pueblo, como es el caso de la bandola guaribera.

Las investigaciones sobre cómo vino a dar un instrumento como la bandola por esos lares es todavía objeto de estudio, se han realizado apuntes, ensayos y registros testimoniales que aportan interesantes elementos para la construcción completa de la memoria de su asentamiento en la zona límite entre los estados Guárico, Miranda y Anzoátegui, y cada día se producen más sorpresas sobre este instrumento musical antiguo.

Una historia antigua

Pariante del laúd y de la bandurria, la bandola, etimológicamente deriva del griego “pandoura”, “instrumento musical de cuerda”, semejante a la guitarra o a la “bandurria”, del latín “pandurium”, con diversas sinonimias en el español: “baldosa”, “bandola”, “bandolín”, “bandurria”, “mandolina española”, “mandurria”, “valdosa”, “vandola”.

La bandola nuestra es una suerte de simbiosis entre la cítara y el laúd, como lo indica el autor español Juan Bautista Varela de Vega: “...fue una variante de la cítara o cistre, así como éste lo era de la antigua cítara o cítola; la guitarra latina lo fue del fidel o vihuela de arco, y la bandurria lo sería de la guitarra y una vez emancipada del fidel primitivo la antigua vihuela de plectro, aparecerá un tipo hermafrodita con algo de guitarra y algo de laúd, denominándose después ‘chitarra battente’ este nuevo producto organográfico”.

De esta manera sus antecedentes más antiguos los encontramos desde que el maestro Ziryab enseñaba a tocar el laúd (padre de la bandola actual) en Andalucía antes del descubrimiento de América (Córdoba, 822). Ziryab venido de Bagdad, Irak, hasta el Califato de Córdoba en España, fue protegido por el califa Abderraman II para fundar una escuela de música en esa ciudad.

Los árabes, entonces, habían consolidado su poderío en España, se tocaba en aquel momento el laúd de cuatro cuerdas al que el maestro Ziryab le agrega una quinta cuerda y sustituye el plectro de madera por una pluma de águila que brinda mejor modulación sonora.

Después de la llegada de los españoles a América los marineros en los galeones traen consigo vihuelas, guitarras, bandurrias y laúds, instrumentos que eran las formas primigenias de nuestra actual bandola y se asientan fundamentalmente en Margarita. No obstante, este instrumento encuentra en cada puerto de dominio español un sitio para cultivarse.

Precisamente en la zona norte de Guárico, específicamente en la zona alta del municipio San José de Guaribe, hubo un caserío conocido como La Cubanera, fundado por un grupo de inmigrantes cubanos, posiblemente pescadores convertidos a agricultores o venidos de la Colonia Guzmán Blanco en Guatopo, que recalaron hacia esas montañas a finales del siglo XIX y principios del XX, entre ellos Hermenegildo Peña, no es de extrañar que alguno de estos inmigrantes trajeran de memoria algunos ritmos cubanos que derivaran en la versión que hizo Juan Esteban García años después del tema *La resbalosa*.

La influencia de Ángel Matute, un margariteño que vivió en Río Chico (estado Miranda) desde los años 30, donde enseñaba a tocar y fabricar bandolas, tuvo incidencia, entre otros músicos, en Alejandro Arzola Parariá (La Tomuza, municipio Pedro Gual, estado Miranda, 1925), quien posteriormente y hasta estos días asienta sus taller en San José de Guaribe, desde donde a su vez enseña a fabricar a otros violeros que hoy día mantienen esa tradición.

No sólo era la bandola de los Hernández, sino la de los García, los Arzolas, los Flores y otras tantas familias cuyos hijos asumieron la bandola de esos montes como un acto de recreación que se convirtió en una razón de identidad

Morfología y etnografía de la bandola montañera

Lo que caracteriza a la bandola montañera, sus ocho cuerdas de metal (cuatro ordenes dobles), caja redonda, de 15 a 17 trastes, es que estos hombres que la tocan son campesinos labradores, especialmente agricultores, que transitaban caminos floridos en invierno y verano. El clima, la respiración bajando laderas y el ritmo del trote de las bestias le da una armonía particular a las creaciones que por vía oral transmiten a las nuevas generaciones de bandolistas, así como el hecho de tener componentes de ritmos barloventeños, fundamentalmente, pero también orientales, lo que derivará en una nueva fórmula armónica, rítmica y melódica. A ello se suman los cambios morfológicos que Alejandro Arzola Parariá le introduce para enriquecerla (redondez de la caja y más de 15 agregados).

El paisaje forestal, la lucha por la tenencia de la tierra, las violaciones de derechos sociales a las que se exponían las campesinas y campesinos en tiempos de latifundios y terrografía también aportan componentes creativos a las composiciones musicales de bandola. Por ello la expresión de Saturnino Hernández cuando calificaba de “patas amarillas” a los ricos de la zona que venían a parrandar y a enamorar campesinas en la serranía, no es más que la manifestación de resistencia ante la presencia de los dueños de fundos que iban a los caseríos a bailar y enamorar a las mujeres del campo.

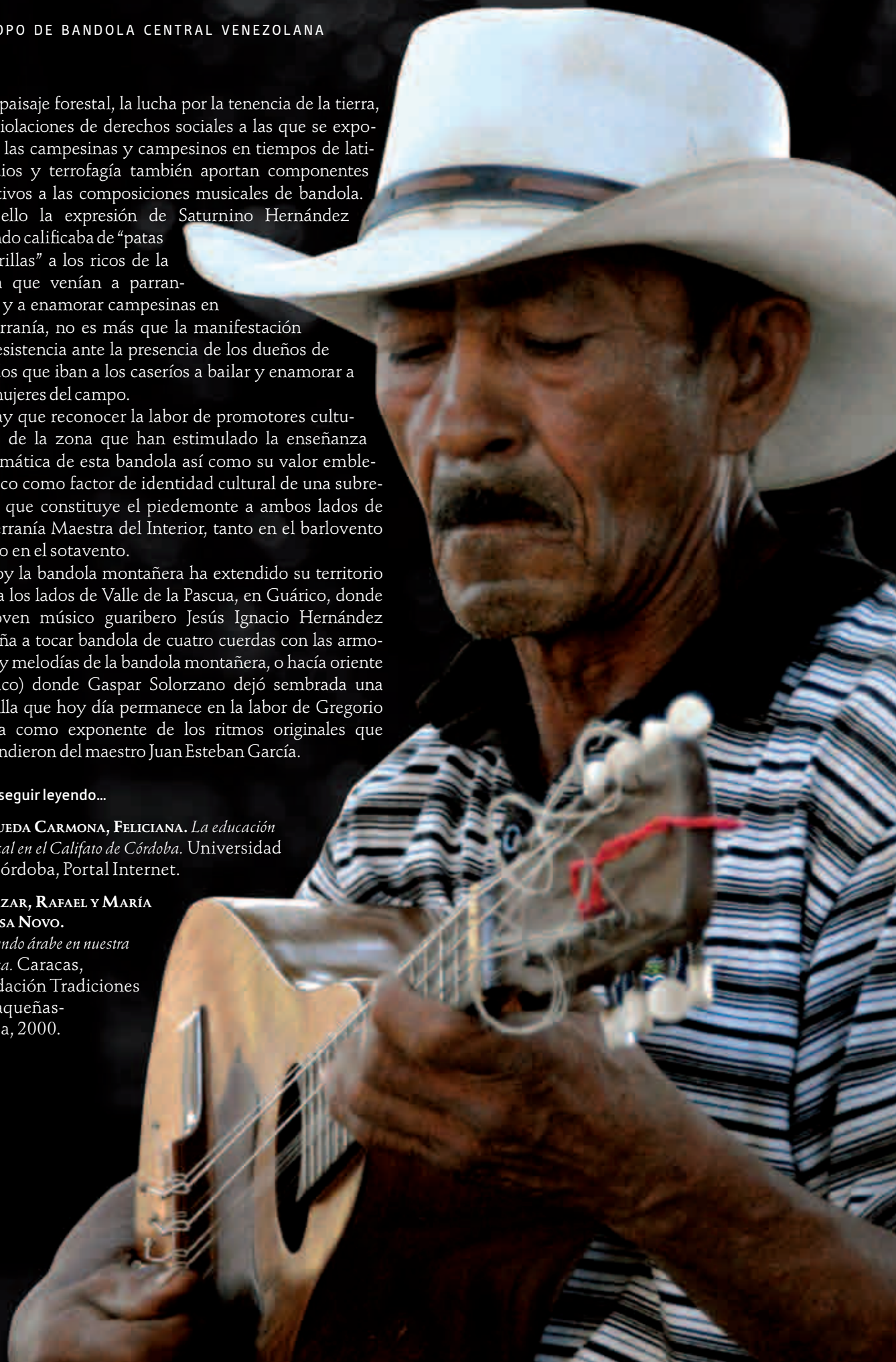
Hay que reconocer la labor de promotores culturales de la zona que han estimulado la enseñanza sistemática de esta bandola así como su valor emblemático como factor de identidad cultural de una subregión que constituye el piedemonte a ambos lados de la Serranía Maestra del Interior, tanto en el barlovento como en el sotavento.

Hoy la bandola montañera ha extendido su territorio hacia los lados de Valle de la Pascua, en Guárico, donde el joven músico guaribero Jesús Ignacio Hernández enseña a tocar bandola de cuatro cuerdas con las armonías y melodías de la bandola montañera, o hacía oriente (Anaco) donde Gaspar Solorzano dejó sembrada una semilla que hoy día permanece en la labor de Gregorio Mota como exponente de los ritmos originales que aprendieron del maestro Juan Esteban García.

Para seguir leyendo...

ÁRGUEDA CARMONA, FELICIANA. *La educación musical en el Califato de Córdoba.* Universidad de Córdoba, Portal Internet.

SALAZAR, RAFAEL Y MARÍA TERESA NOVO. *El mundo árabe en nuestra música.* Caracas, Fundación Tradiciones Caraqueñas-Pdvsa, 2000.



Joropo central, FOCO de RESISTENCIA

L u i s L a y a
Periodista y escritor

Si uno pasa por la calle Gamboa de San Bernardino, avicinándose a su desembocadura en la avenida Panteón, y ve hacia la derecha, hacia una enjuta fila de edificios clase media, de pronto se topa con uno, achatado, que parece en proceso de restauración. Si lo mira con más atención se percata de que está habitado. “Invadido” es la palabra que se ha usado en los últimos años. Gente en carros veloces y lujosos, la mayor parte de origen judío, escapa hacia sus centros de operación mientras, de pasada, observan con horror el enclave descrito.

Muros adentro, la perspectiva –como es usual– resulta muy diferente. Acogiéndose a la posibilidad abierta por tiempos de transformación, algunas familias de sectores populares le han regalado ánimo al sentenciado esqueleto de cemento, dinamizando la existencia en unos alrededores que parecían anclados a una lógica inmóvil hasta hace pocos años. Mientras en el deteriorado parqueadero, el ocupante de la planta baja insiste en comenzar la celebración de su cumpleaños con el aparato de música de su carro a todo volumen, Ridel Castro se levanta de una vigilia muy particular.

Tiene miles de cosas que hacer, como todos los días, pero hoy quiere comenzar la labor un poco más avanzada la jornada. Anoche tocó el arpa hasta que le brotaron cayos, en una fiesta en Las Vegas de Petare, en el centro cultural y deportivo arrimado a Palo Verde donde todos los fines de semana se dan cita los vecinos para jugar bolas y echarse su cerveza, mientras actualizan cuitas. Cada quince días se añade el baile tuyero a la velada.

Ridel se asoma a la ventana y desaprueba la bulla inoportuna chasqueando la lengua. Pero de inmediato sonrío, burlándose de sí mismo, con su humor particular y tolerante. Sabe que lidiar con el cumpleaños puede devenir en asunto escabroso y prolongado. Prefiere preparar el desayuno y amoldarse a la realidad. Hoy debe recuperar el arpa en Petare para amenizar una fiesta en La

Victoria, volver al apartamento y continuar con la fabricación de otro instrumento que ya está en la etapa final, lijarlo y colocarle el puente. Más tarde piensa darle unos toques a la edición del clip de *A mi lado ya no estás*, realizado con Luis Tovar y, finalmente, comprar unas cuerdas en Sarría. Por si fuera poco al mediodía vienen su hijo, Ridel Junior, con el Lebranchito y Valerio, el nieto del “joven” Calzadilla, a ensayar en la casa.



Ridel Castro y Lebranchito. Foto: SERGIO SILVA

El desenfado de Lebranchito

Los chamos son bailarores, muchachos joroperos. El más talentoso de ellos, un carajito de El Valle conocido como el Lebranchito, frisa apenas dieciséis años y a primera vista parece un “menor” cualquiera, con corte a la moda, lentes extravagantes y actitud desenfadada. Pero, fuera de las apariencias, “el lebranche” es uno de los mejores zapateadores de Caracas, muy inclinado, por cierto, al estilo que denominan “metralleta”, al cual le ha incorporado con audacia figuras propuestas por él mismo. Tiene ya un hijo, Jesús, que así se llama, aunque él mismo vive con su mamá y tiene que pedir permiso



Baile de joropo central, Ocumare del Tuy, Estado Miranda. 2010. Foto: SERGIO SILVA

para salir. Canta y está aprendiendo los secretos del arpa tuyera. Todo se lo enseña Ridel en sesiones intercaladas durante la semana. Los demás intentan seguirle el paso, pero el Lebranchito parece inalcanzable. Ya ha cantado en vivo, en el club Los Vecinos de El Cementerio, donde Pipo y su padre mantienen la tradición una vez a la quincena, montando bailes de joropo central los sábados en la noche, luego de una década de silencio triste. Allí, ya impuso *La guaraña tuyera*, versión exitosa de la letra de Jesús Rosas Marcano realizada por Eulogio Gil, el Clarín de Bucarito.

Pipo y su padre, con temple e insistencia, han montado bailes desde los años 70. Por Los Vecinos ya pasaron Margarito Aristiguieta, el Loro de Miranda, Mario Díaz, Arístides Villamizar y el Gabán Tacateño, entre muchos. Prácticamente todos los grandes del golpe tuyero, en algún momento de sus vidas tocaron allí. Ahora, brillan las cuerdas de Ridel Castro, acompañado a veces por el Juvenil de Guatire o el propio Lebranchito. El todavía joven arpista, de esa manera, le vuelve a echar gasolina a la tradición, incansablemente; siempre sonriente, siempre emprendedor.

Joropo central: herencia, fuerza y arraigo

La historia cotidiana de Ridel no es un asunto aislado, ni mucho menos exótico. Pertenece a nuestra más honda raíz. Para algunos, estas narraciones pertenecen a un mundo arcano, si no heroico

o inexplorado. Pero para otros significa palpitación, razón de ser, cosa de todos los días. Historia viva de Caracas, de su fibra telúrica, de su sociología “oculta”. El golpe tuyero, como también se conoce al joropo de la parte central del país, es una expresión popular de la cultura venezolana. Es tradición, pero no languidece en un pasado remoto ni está desapareciendo. Tampoco es patrimonio exclusivo de campos bucólicos de Miranda y Aragua.

En Caracas, de La Bandera a Coche, habitando la Cota 905 y asentándose en Mariches, es emblema de una ciudad cerro arriba que ni de lejos es pura salsa romántica, reguetón y bachata. Realmente es música de la gente, que se ha abierto paso, como las garzas y tautacos que picotean los insectos y matos extraviados del Guaire y el río Valle, a pesar del chato y caótico discurso urbano que les circunda. No obtuvo el joropo central ninguna protección de la industria musical mercantilista, ni espaldarazos de las políticas gubernamentales de la Cuarta, mucho menos respaldo de la televisión. Decidió hacerse fuerte solo, y lo consiguió a fuerza de improvisar sobrevivencia.

Existe una red apretada de músicos, compositores, promotores y bailadores que dan permanentemente vida al joropo en el barrio, que más que sólo cultura representa un asidero de pertenencia. Cada uno de sus protagonistas está imbricado en el tejido por vía de tíos,

padres, hijos, sobrinos, aun por relaciones amorosas o simplemente por compartir todos los sábados y domingos en los bailes de música tuyera, sin ir más lejos, en El Peaje, bajo el elevado de la Nueva Granada, o en Los Frailes de Catia.

Ridel Castro es, por ejemplo, ahijado de Dionisio Bolívar, arpista y fabricante de instrumentos que fundó el Barrio Bruzual en el año 1971. Bolívar tocó con el negro Silvino Armas, siendo su “llave” o compañero por más de doce años. Silvino, fallecido hace dos años, es el padre de Antonio Armas, cantante de los guatireños Un Dos Tres y Fuera y puntal de varios grupos de “proyección” de la música nacional. Un Dos Tres y Fuera llegó a ser muy conocido durante los años 70 del siglo XX, salió mucho en la televisión comercial y “pegó” varios números en radio. Tanto Dionisio Bolívar como Silvino representaron al país en el extranjero más de una vez.

“Morir de joropo”

Ridel, por su parte, ha tocado el arpa con el Gabán Tacateño, Mario Díaz y otros monstruos del golpe tuyero. El Gabán se ha caracterizado por darle color a sus composiciones, parafraseando los éxitos de la música comercial en ritmo de joropo; ostenta en su haber desde el *Culucucú tuyero* hasta la *Lambada* con el mismo apellido, mientras que Mario Díaz es un cronista talentoso de la vida del pueblo, quien narra desde un suceso político hasta un cuadro de la vida rural con igual gracia y tino literario.

Uno vive en el barrio de Cochecito, y el otro todavía en el sector periurbano de Requena donde nació y escuchó cantar a los grandes hasta que murieron de tanto tragar polvo y kerosén; se decía de aquello, “morir de joropo”. Ambos persisten luchando en la ciudad con lo que dejaron los pioneros, quienes ya para 1900 y antes interpretaban la llamada “revuelta”, estructura completa del golpe tuyero, en las fiestas de la cosecha, por esos campos que rodean Caracas. Han animado generaciones y generaciones de joroperos con el tañido idéntico de sus ancestros, otorgándole identidad y razón de ser a una masa que no quiere olvidarse de sí misma.

Fuera de la fuerte y emocionante significación simbólica que envuelve la permanencia del golpe tuyero entre nosotros, ésta es una música que se ha mantenido incólume ante los arrebatos embrutecedores que a menudo

imprimen las influencias externas a la música tradicional. Sin aislarse de su entorno, el joropo central ha mantenido firme su presencia y su sentido. Los propios cultores, y no los socorridos productores de la industria, han sido los llamados a proveer las innovaciones estilísticas y los giros en las temáticas.

Arpa, maraca y buche

Al olvido sufrido durante los años 80 y 90, ha seguido una revitalización lenta pero contundente y sin pausa. En estos momentos exponentes como Brígido Ríos, Yustardi Laza, José Miguel Arteaga o Gavi Duarte siguen como sin nada la estela del legendario Quintín Duarte, quien ya en 1949, grababa el primer disco de este género, y de Fulgencio Aquino, Pancho Prin y Laureano Olivares. Y lo están regando como pólvora por el piso entre los jóvenes, quienes ininterrumpidamente, por todas las “pistas”, reproducen y multiplican el legado, asignándole renovados códigos de representación.

Sería kilométrica la lista de exponentes de música tuyera, en todas sus variantes, que podríamos anotar aquí si nos propusiéramos dejar sentada una relación rigurosa. El joropo central de guitarra eléctrica es una fuerza en Araira con los Hermanos Herrera y muchos conjuntos más, pero la guitarra tuyera clásica tiene un nombre vigente: Gabriel Rodríguez. El joropo central con bandola se toca hacia Guaribe. También, acompañada de marímbola, en El Guapo y los caseríos de la serranía verde que se empina tras esa localidad.

Pero, sin duda, la conformación señera de esta música se resume en la frase “arpa, maraca y buche”, estructura insistente con la que se han venido expresando los músicos campesinos del centro desde, por lo menos, el siglo XVIII. Mismo formato de joropo que bailó Bolívar en su hacienda de Capaya, también el que documentaron los cronistas de la época como baile indecente y “de la chusma” el cual fue expulsado de Caracas por Guzmán Blanco en su afán afrancesado, según dicen.

En todo caso, grito de la cultura primigenia que regresó por sus fueros al lugar de origen para seguir siendo pegamento social y arma de cohesión para toda la familia joropera. Clan que resiste con rabia y nombres infinitos, desde muchos antes que naciéramos como república moderna.

JOROPO ORIENTAL

Harold Palacios
Comunicador social



Una conversación con Simón Decena, médico, músico e investigador cumanés, fue el punto de partida para conocer sobre el joropo oriental y desarrollar el artículo que a continuación se presenta. Entre otras revelaciones, el médico, docente universitario, investigador y bandolinista, no sólo afirma que el complejo musical nació en el estado Sucre sino que fue el primer joropo del país.

Joropera. Bailadores: Damelis González y Juancito Silva. Al centro María Rodríguez en el canto. Casa de Fundapatrimonio Cumaná, estado. Sucre. 2010. Foto: MDC Producciones

Todo empezó con un golpe, charrasqueo de la mano contra las cuerdas de la guitarra renacentista, entendido por los naturales como el nombre de la música que oían de los visitantes. Un impacto que motivó el desplazamiento fluido de parejas que danzan bajo una métrica de 3/4 o 6/8, las cuales poco a poco acortan sus pasos para bailar el estribillo.

El joropo es un complejo musical, conformado por música, danza y canto, que tiene variantes regionales.

El joropo oriental es una de ellas, que según la localidad donde se ejecuta se puede dividir en sucrense, margariteño y guayanés.

Como bien lo define Simón Decena, “el joropo es sinónimo de fiesta, la asociación del término con la palabra *xarop* –que significa jarabe– se debe a una distorsión de la palabra *sarao*, consecuencia de la diferencia de idioma entre negros, indígenas y españoles”.

Historia de golpe

El joropo nace en Sucre, asevera Simón Decena, región que bautizó Colón como Tierra de Gracia en su primer paraje en tierra firme. El investigador también refiere que los primeros castellanos que arribaron las costas venezolanas tocaban la vihuela y la guitarra renacentista para alegrar sus ratos libres. La ejecución de los instrumentos era de forma charrasqueada, también conocida como golpe, lo que producía cantos y ritmos alegres que desencadenaban danzas que propiciaban el agarre de manos y el roce de los cuerpos, actos vetados por la Iglesia católica.

Según relata el bandolinista sucrense, las interrogantes de negros e indígenas, surgidas por el charrasqueo emitido por los españoles, se respondían a través de señas que expresaban “golpes” o “choques”; la comunicación que se estableció inicialmente era de forma gestual, las diferencias lingüísticas impedían el intercambio verbal de forma fluida. Esta forma de tocar, charrasqueada, fue el punto de partida para el actual joropo, que en el oriente del país se ejecutó con la bandola y más tarde con la bandolina o bandolín, siendo el cuatro, la marímbola, el tambor cuadrado y las maracas, los instrumentos acompañantes.

Con el auge de la explotación de café y cacao, comenta Decena, llegan los italianos al golfo de Cariaco –familiarizados con el cultivo de estos productos– e introducen el acordeón o cuereta, que sustituye a la bandola en esa región. Con su ejecución de la tarantela italiana, pieza alegre en 6/8, producen alteraciones en el golpe existente, convirtiéndolo en un joropo más vertiginoso; el canto busca seguir los fraseos del acordeón a través de una pronunciación rápida: “el cotorreo”, y los músicos sobre una base armónica fija pero en 6/8 demuestran sus

habilidades, surge el estribillo. De esta región es también el tambor cuadrado o cajeta, proveniente del “adufe portugués” y traído por los negros esclavizados.

Estribillo y golpe de arpa

El joropo se origina como una forma fija que proviene del fandango español, una pieza en 3/4, y otras danzas como mazurcas, gallardas, polvico, zarabandas y más tarde el vals, describe el bandolinista sucrense. Cuenta con formas fijas, o golpe que se refiere a un ciclo armónico que siempre se repite; y formas libres con facetas musicales que tienen muchas partes y ninguna se parece a otra (como en los vals con varias partes).

El estribillo es una forma fija en 6/8 que sirve para la improvisación, éste es el momento preciso para que el cantante y los músicos, el bandolinista o el acordeonista, toquen con mayor libertad. En otras palabras, cuando se finaliza el tema melódico del joropo, arranca el estribillo.

Cuenta el investigador entrevistado, que aproximadamente “hacia el año 1700, se sucede la colonización de los llanos por parte de pocos españoles ya radicados en el país, pero utilizando en su mayoría gitanos expulsados de España. Las embarcaciones ya habían iniciado el traslado de instrumentos de mayor envergadura como el arpa, es así como sobre la base del golpe existente y una gran influencia de la música gitano-andaluza surge el joropo llanero”.

En la actualidad, la influencia del joropo llanero abarca toda Venezuela: se adueña de los llanos occidentales, en el centro se nutre de la música europea de los salones y de instrumentos como el clavecín, en Guayana se funde con el joropo oriental que había llegado desde Cumaná a través del Delta, en Margarita conforma la sabana

Conjunto Hermanos Quinal. San Lorenzo, 2010. Foto: MDC PRODUCCIONES



Domelis González y las joroperas. Cumaná, estado Sucre. 2010 Foto: MDC PRODUCCIONES

blanca y el zumba que zumba oriental, y en Sucre, a pesar de lo enraizado del joropo sucrense, motiva con el bordoneo del arpa otra manera de descarga musical al final del joropo: el golpe de arpa, forma fija en 3/4.

Muy distinto a como se hacía inicialmente, hoy día en las distintas regiones de nuestro país, el joropo tiende a pasar de golpe de arpa a estribillo o viceversa, es decir, se pueden utilizar ambas formas fijas. Por lo general se empieza con golpe de arpa y se finaliza con el estribillo, para que se evidencie el cambio, y por ser éste más rápido, motiva el baile.

La sutil forma de bailar

La sutileza de los pasos, un deslizar sin zapateo, un baile sin movimientos bruscos, son sólo algunas de las características de la danza en el joropo oriental. Con figuras elegantes, donde el caballero, vestido por lo general de pantalón caqui, camisa blanca recogida en las mangas o franelas de rayas y un sombrero de ala corta; se inicia el baile, comienza la fiesta, las parejas forman un círculo que se mueve al contrario de las agujas del reloj.

Un elemento diferenciador de la región, es el papel predominante que tiene la mujer en la manifestación. En oriente, las féminas son protagonistas, ver a dos damas bailando juntas no es motivo de asombro. El valsiao, donde un paso es seguido por el otro de forma continua, el peso del cuerpo se proyecta hacia la punta de los pies y los desplazamientos son laterales, sin tomar las faldas (faldeo) ni realizar zapateos, denota la influencia árabe en el joropo oriental, a diferencia de la danza en el joropo llanero, que tiene su origen en el baile gitano-andaluz, y consta de movimientos enérgicos y el zapateo fuerte donde se ejecuta el escobillao.

La alegría de una flor

Faldas floreadas, o en su defecto unicolor, cubren las piernas de las mujeres que hacen muestra de su coquetería. Camisas de escote amplio, generalmente de color blanco, y bordados de encaje en la parte superior de la

blusa, se lucen alegremente en la celebración, que más que por sobresalir, se logra por el nexo con una historia unificadora. Si bien es cierto que tradicionalmente el modo de vestir se ha caracterizado por ser de determinada manera, el joropo, en su carácter festivo acoge diversos atuendos que son de igual validez.

La música oriental, se podría decir, que se dividía en dos bloques, la que se utilizaba en la navegación y la de tierra firme. La primera, melancólica, triste, en la que se transmitía la añoranza del pueblo dejado –se podrían mencionar los polos, galerones, jotas, mala-gueñas, entre otros–. La segunda, la de tierra firme, representaba la alegría del hombre que se encontraba en abundancia. La felicidad, expresada a través de la música y el baile, también se presenta en el modo de vestir; el colorido del vestuario enuncia la alegría del momento, la cual se complementa con la flor que suele adornar el cabello de las mujeres.

Un cantar agudo

En el pasado no se contaba con los recursos técnicos necesarios para proyectar el sonido, la potencia y los registros agudos del cantante eran los recursos para que los asistentes escuchasen.

El joropo oriental, con letras picarescas de doble sentido, es muestra de una sociedad que a través de las fiestas revive su historia. Una música que surgió de un golpe y un baile que se rige por un cantar rápido, violento, pero con sutileza, representa una de las expresiones del oriente del país.

Para seguir leyendo...

CASTILLO, O. Y GARCÍA. (2002). *Los Hacedores: rostros, Manos y voces, Valle de Cumanacoa*. Caracas.

GARCÍA, C. (2002). El Valle de Cumanacoa es un pozo de música. *Revista Bigott*. n° 61, Caracas, Venezuela.

— (1990). *Folklore y Cultura de la Península de Paria (Sucre)*. Biblioteca de la Academia Nacional de Historia. Caracas, Venezuela.

Faldas floreadas, o en su defecto unicolor, cubren las piernas de las mujeres que hacen muestra de su coquetería. Camisas de escote amplio, generalmente de color blanco, y bordados de encaje en la parte superior de la blusa, se lucen alegremente en la celebración, que más que por sobresalir, se logra por el nexo con una historia unificadora.

ESTEREOTIPOS EN LA PROYECCIÓN DEL JOROPO VENEZOLANO

Omar Orozco

Maestro de danza tradicional venezolana y coreógrafo

Es la diversidad cultural una de las características más importantes en la identidad del venezolano, y está compuesta por el quehacer cotidiano del ser humano, de su forma de ser y pensar, de construir e interpretar su entorno utilizando sus propios saberes, en el buscar soluciones en colectivo y adecuarse a la naturaleza. La danza tradicional conforma un elemento más dentro de esta parte de la sociedad que es la cultura, donde está inmersa e interactúa con todos los otros aspectos que forman la cosmogonía del ser social.

Dentro de la gama de expresiones tradicionales encontramos el Joropo, sobre el cual se han creado una gran cantidad de ideas y estereotipos que con la intención de unificar al país homogenizan características que tienden a estancar la dinámica del proceso cultural y a distorsionar su forma original.

Quiero comenzar señalando aquella frase que dice que “El joropo es baile nacional”, la cual está estrechamente vinculada a otra creencia: “El joropo es uno solo”.

Desde la dictadura de Pérez Jiménez, pasando por la democracia burguesa y aún hasta nuestros tiempos, se ha difundido y propagado por todo nuestro territorio una forma específica de nuestro joropo tomando como cierto que es el “baile nacional” y así dejan de lado la multiplicidad de bailes diseminados en todo el país y las otras variantes de joropo. Una de las razones de esta creencia impuesta tiene que ver con la pieza *Alma llanera* sacada de una zarzuela creada en 1914 por Pedro Elías Gutiérrez y Bolívar Coronado y que utilizó el Estado en esa época como bandera e instrumento de unificación cultural.

El “traje típico” es otro estereotipo que se impone a la hora de representar un joropo llanero, suelen representar de una manera específica al hombre con liquiliqui, alpargatas, sombrero y pantalones arremangados, y a la mujer con blusa, falda y alpargatas, en algunos casos le agregan fuetes. Al oriental lo visten con franela de rayas y sombrero de cogollo y a la dama igual que a la llanera pero con una flor en la cabeza, a veces con cestas con pescado y redes. En gran medida esto se debe al festival de 1948, organizado en el Nuevo Circo de Caracas con motivo de la toma de posesión de Rómulo Gallegos, convirtiéndose esa actividad en una ventana de tradiciones nunca vistas fuera de su contexto y que sirvieron como patrón a los espectadores pasivos que no podían diferenciar entre la realidad y los cambios realizados de vestimenta a los cultores por el maestro Juan Liscano con fines de cumplir (según su criterio) con las exigencias del espectáculo.

Y, por último, lo referente al faldeo y baile sueltos, aquella forma de bailar que vemos con frecuencia en las escuelas, espectáculos y shows de TV, donde la mujer se toma de la punta de la gran falda que mide tres metros de largo y bate como mariposa zapa-teando por todo el escenario lejos de su pareja que por otro lado taconeá en cuarta posición del ballet, sosteniendo un látigo en la mano. Este estilo, al que se le dio por llamar “Danza Nacionalista”, nació en una época donde imperaba la vergüenza étnica, aquella que imponía en las expresiones de la cultura popular códigos extranjeros para, según ellos, estilizárlas o embellecerlas (porque para su concepto la

danza tradicional nuestra es fea y hay que darle un toque estético). Afirman que: “La danza nacionalista no es otra cosa que la forma de adecuar técnica y estéticamente las expresiones artísticas, culturales, tradicionales y folklóricas para la escena”. ¿Para cuál escena? ¿La del Miss Venezuela?, ¿Sábado Sensacional? ¿Portadas? Y ¿De qué técnica hablan? ¿La del ballet? Como si ésta fuera la única y universal, como si nuestra danza tradicional no poseyera su propia técnica.

El sistema de producción ideológica conformado por los medios masivos de difusión como la TV, radio, prensa escrita, cine, centros educativos, museos, teatros, salas de conciertos, etc., ha cumplido un papel, pues es el encargado de crear estereotipos con el fin de fragmentar, descontextualizar, banalizar y distorsionar la realidad.

En la actualidad se está difundiendo con mucha fuerza el joropo llanero más que las otras variantes, pero con una versión de festival, distinta a la del joropo criollo que podemos ver en cualquier fiesta llanera. Se impone esta versión como lo propio siendo un producto de los festivales competitivos que reporta grandes ganancias y prestigio. Formas de bailes que al espectacularizarlas descontextualizan e individualizan su carácter esencial, cuyo producto se confunde entre dos situaciones: la del espectáculo y la real, o como lo diría uno de los integrantes de *La cultura made in Bilderberg*, Hal Becker, hace 30 años atrás, “Conozco el secreto para hacer que el norteamericano medio crea lo que yo quiera. Me basta con controlar la televisión (...) Pones algo en televisión y se convierte en real. Si el mundo de afuera de la tele contradice las imágenes, la gente empieza a intentar cambiar el mundo para que se parezca a lo que ve por la televisión...”.

ALGUNOS MITOS SOBRE NUESTRO JOROPO



1— Los campesinos aprendieron a bailar mirando a los dueños de las haciendas a través de las hendijas, imitándolos o remediándolos. *Con esta afirmación se niega el carácter creativo y espontáneo de esta clase social que supuestamente se debía limitar a recoger las migajas.*

2— Bailar joropo es difícil, hay que inscribirse en una academia. *Éste es el efecto que produce ver a una pareja de virtuosos en un espectáculo.*

3— El joropo es sólo venezolano. *Ésta afirmación obvia que el joropo también se baila en los llanos de Colombia.*

4— El joropo es arpa, cuatro y maracas. *Ésta afirmación niega las otras variantes de joropo que se ejecutan con otros instrumentos.*

5— El joropo es rural y de los campesinos. Las músicas y bailes urbanos son: la salsa, hip hop, rock, merengue y reguetón. *Si bien se refiere a estos géneros "urbanos" porque se producen en las urbes o ciudades, se excluye al joropo que también se origina y realiza en las ciudades como, por ejemplo, Caracas.*

6— El joropo es un baile anacrónico, lo contemporáneo es salsa, hip hop, rock, merengue y reguetón. *El joropo también se realiza en la actualidad y pertenece al momento en el cual vivimos.*

7— El joropo siempre fue así y no ha cambiado. *Por el contrario, este género ha sobrevivido a lo largo del tiempo gracias a su capacidad de adaptación y cambios. No es una expresión estática sino dinámica.*

8— El joropo carece de estilo. *Esto refiere que el joropo carece de belleza; por eso el empeño de algunos eurocentristas en "estilizarlo" y "darle estilo" incluyéndole movimientos o posturas del ballet clásico.*

9— La música criolla sólo es el joropo. *La música criolla es vasta, heterogénea y rica, variando sus matices, instrumentos y elementos estéticos dependiendo de la región, el estado o la comunidad donde se escuche.*

JOROPO ANDINO, NUESTRO JOROPO CARACOLEADO



Edwin Montilva Sulbarán
Investigador y cultor de joropo andino

Fotografías: Edwin Montilva

Las celebraciones de diversión popular se conocen como parrandas y los bailarines se invitan diciendo: “¡vamos a zapatiar!”. La fiesta comienza con el joropo caracoleado, encabezado por los mejores y más rápidos bailarines que danzan alrededor de la sala formando una hilera al son del violín, hasta dibujar una gran figura de caracol en medio del recinto



BAILAR JOROPO CARACOLEADO

Es un baile de diversión popular que se inicia con el pique o reto que hace el mejor o más extrovertido bailarín de la localidad a los otros bailarines presentes, quienes se van incorporando con su respectiva bailarina uno detrás de otro formando una hilera que al son de la música y el peculiar zapateo masculino buscan el centro de la sala para enroscarse y desenroscarse acompañados de un bullicio contagiante de gritos, risas, burlas y respiraciones entrecortadas de todos los participantes, quienes son observados por los otros fiesteros que animan con sus aplausos y gritos para que las parejas no se rindan y todas lleguen al final del baile que culmina en un deseado serpenteo de alegría y cansancio.

Desde nuestros abuelos hasta hoy

Nuestros taitas, andinos de pura cepa que en la ejecución del joropo sustituyeron el arpa y la bandola por el violín, bailaban el joropo con actitud, postura y pasos muy peculiares, propios de la idiosincrasia de la mujer y el hombre de la cordillera andina, quienes zapateando por todo el salón del festejo realizan una figura muy conocida llamada por ellos "el caracol". De ahí que se le llame joropo caracoleado, de alta vigencia y muy popular entre la mitad del siglo XIX y las primeras cinco décadas del XX.

Esta manera de bailar joropo en el estado Mérida es lo que se ha denominado joropo andino. Las comunidades ubicadas en la alta montaña que hasta hace pocos años carecían de luz eléctrica y por ende de radio y televisión, pero para divertirse contaban, afortunadamente, con los músicos locales. Entre estas comunidades nos referimos especialmente a San Rafael del Páramo Merideño, pues en sus parrandas era infaltable el joropo caracoleado.

Durante la época de los años 80, bailadores y bailadoras participaban en la ejecución del joropo caracoleado en las fiestas patronales del 24 de octubre,

evento cargado de gran expectativa y sentimiento por ser una tradición heredada de los abuelos del pueblo, entre quienes se recuerda a don Liborio Moreno y María del Rosario Gil, pareja que encabezaba siempre este baile. También asistían siempre Urbano Moreno y Mariana Paredes de Rangel, Santiago Monsalve y Luisa Gil, don Clodomiro Gil y Genoveva Monsalve, Juan Félix Sánchez y Maximina Gil, Justo Zerpa y Epifanía Gil, Dámaso Arismendi y Ambrosía, entre muchas otras parejas.

Hoy, los pocos que aún viven de la generación de los años 20, 30 y 40, aún zapatean en tiempos modernos, aunque la música tradicional de violín ha perdido sus intérpretes. Sin embargo, el joropo caracoleado es enseñado, conservado y difundido por el Grupo Folclórico San Rafael del Páramo. Este baile consiste en realizar una figura en espiral, de allí que se le asemeje al caracol.

Entonando melodías

Para su ejecución son predilectas las siguientes piezas musicales interpretadas en ritmo de joropo corrido o corrío: *El tropezón* (anónimo), *La Josefina* (de Lorenzo Herrera), *El negro de Nicho* (Isaac Milano y Manuel Torres), *San Benito en Mimurí*, *Bailando en un empedrado* y *Llegando al Tisure* (Grupo Armonía conjunto musical del municipio Rangel), entre otras ejecutadas con instrumentos de cuerda como el violín, cuatro, guitarra, acompañados con las maracas sonoras de táparo, al son y ritmo musical del inigualable e inconfundible joropo andino.

Para seguir leyendo...

MONTILVA, EDWIN. "Coreografía de una tradición de montaña", *Revista Bigott*, n° 47, abril, mayo y junio, 1997. Número dedicado a Mérida.

Testimonios de don Liborio Moreno, Clodomiro Gil, Epifanía Gil, Juan Félix Sánchez, María Bonifacia Gil, Mariana Paredes de Rangel y María del Rosario Gil.



EL GOLPE LARENSE

Manuel Antonio Ortiz Psicólogo y etnomusicólogo / Profesor de la UPEL

EL GOLPE LARENSE ES SÍMBOLO DE LA TRADICIÓN MUSICAL DEL ESTADO LARA. ES UN GÉNERO ALEGRE Y ENTUSIASTA, QUE SE CANTA A DÚO PARA EXALTAR LA NATURALEZA O ATRAPAR ALGUNA QUERENCIA. HOY MÁS QUE NUNCA SE CANTAN GOLPES COMO REAFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL LOCAL

El golpe larense simboliza la manera singular como se expresa la música en el estado Lara. Es un género animado que reúne los elementos rítmicos, vocales, expresivos e instrumentales propios de la tradición local. Tradición en gran parte vinculada a ritos de religiosidad popular expresada en cantos devocionales, de rogativa, en danzas de garrotes, bailes de parejas, pantomimas y coplas.

Es también conocido como golpe tocuyano, seguramente por haber sido El Tocuyo una ciudad madre, la más antigua de la región, de donde partieron los colonizadores para fundar otros poblados y por ello también el lugar desde donde partieron muchas tradiciones culturales.

Un aspecto que vale la pena destacar es que el término golpe no es de uso exclusivo de los larenses. En este sentido afirmaba Lisandro Alvarado, destacado investigador venezolano del siglo XIX, que golpe es “cada uno de los sones de música y canto que se tocan en los bailes populares”. Es decir, era una manera genérica de referirse a las piezas musicales de uso popular. La afirmación de Alvarado no estaba referida a los bailes populares de alguna región en particular ya que el término golpe es usado en la tradición musical de muchas zonas





¿SABÍAS QUÉ...

No hay acuerdos acerca de si el golpe larense es bailable o no. Algunos afirman que en ninguna ocasión se baila, mientras otros opinan que los golpes son para cantar y bailar, aunque no se hacen figuras como en el joropo. Tampoco hay unanimidad en cuanto a que sea propiamente un joropo. Hay quienes rechazan esa proposición.

En el golpe larense, en cuanto a su temática poética, siempre ha imperado el tema del amor, inspirándose en las aves, las flores, el paisaje, los celos, el río o en los ojos de una bella morena; en los nuevos tiempos se han ampliado los temas hacia la protesta y la denuncia.

del país. Por eso se habla de golpes en los toques de tambor propios de la música afrovenezolana, así como de algunos joropos.

Seguramente el término nos llegó con los europeos, quienes en el período renacentista hablaban de “música golpeada”, al referirse a aquella manera de interpretar la música rasgueando las cuerdas, como lo hacemos hoy día con el cuatro acompañante.

Cantar a dúo

El golpe larense se interpreta en cualquier momento del año, sea para animar una fiesta familiar o acompañar alguna celebración popular de tradición local. Si algún rasgo lo caracteriza y lo hace único dentro de la música tradicional venezolana es el canto a dúo. Para su interpretación se juntan pares de cantores, donde uno entona la primera voz y su compañero simultáneamente la voz aguda.

El golpe se inicia con un interludio o introducción instrumental al que le siguen coplas en cuartetos octosílabos, muchas veces improvisadas, que se alternan con un pequeño estribillo o frase musical repetitiva y de cuya letra se extrae usualmente el nombre de la pieza. Para su interpretación el larense dispone de toda una familia de instrumentos de cuerdas como el cuatro, cinco y seis larenses, junto a las maracas y la tambora, que producen una sonoridad particular y única, de amplio registro y volumen orquestal.

Reivindicación de género

En la actualidad también la mujer canta golpes, ganando así un nuevo espacio de expresión. Esta iniciativa tiene como referencia a Adilia Castillo, artista de gran renombre que hacia 1958 internacionalizó el golpe tocuyano. En el pasado, el golpe fue especialmente expresión de hombres de campo que en los convites o después de concluido el velorio se agrupaban

de manera espontánea a cantar, para luego –al concluir la velada– dispersarse libremente, sin obtener otro beneficio que la alegría compartida y el aprecio de los otros.

De esa naturaleza de golperos ocasionales y anónimos se pasó a la conformación de grupos con nombre propio, especialmente en las urbes, con la finalidad expresa de abrirse espacio como intérpretes dentro del medio artístico o cultural o de obtener beneficios económicos. Más de cincuenta agrupaciones formales de golperos nacieron desde el gran éxito discográfico de Adilia Castillo, entre otros: Los Araucanos, Don Pío y su conjunto, Los Golperos de Curarigua, Los Golperos de El Tocuyo y Expresión Morandina, este último conformado exclusivamente por mujeres.

Los creadores

El desarrollo del golpe va aparejado con el surgimiento de creadores. A Juan González, “el de la garganta llena de margarita”, siguieron otros grandes como Chemaría Jiménez, Pío Rafael Alvarado, Tino Carraco, Juna Ramón Barrios, Pompilio Peralta, Adelis Fréitez, hasta llegar a Pablo Rodríguez, cariñosamente apodado “la Ñema”, autor de más de cuarenta composiciones y considerado el “Golpero Mayor” de los últimos tiempos. Sin duda, este género musical goza de buena salud y sigue siendo orgullo de identidad para todos los larenses.

Para seguir leyendo...

ARETZ, ISABEL. *El tamunangue*. Barquisimeto, Universidad Centrooccidental Lisandro Alvarado, 1970.

BUJANDA YEPES, CARLOS. “El golpe tocuyano y el argumento”, *El Impulso*, Barquisimeto, 15-10-1966.

VV.AA. *Diccionario de cultura popular*. Caracas, Fundación Bigott, 1999.

FERNAUD, ÁLVARO. *El golpe larense*. Caracas, Fundación de Etnomusicología y Folklore (Fundef), s.f.

ENTREVISTA AL INVESTIGADOR Y CANTAUTOR
DE JOROPO ORIENTAL HERNÁN MARÍN

Trama, trama, tramador, que si no tramas el golpe es que no sabes cantar

Alejandro Calzadilla

Eran los albores de 2011, uno de esos días de cielos abiertos y brisa amable, en el patio central de la hermosa casona de Fundapatrimonio Sucre, en pleno y bullicioso centro de "la Primogénita", la ciudad costera de Cumaná. Ahí, en su terruño natal, habíamos acordado el encuentro con un ícono de nuestra cultura, el patrimonio viviente que encarna la persona de Hernán Marín, "el Rey del joropo cotorreo", para más señas. Cantor, compositor, bailarín, investigador, en fin, fuente y canal de la herencia ancestral del oriente venezolano, Hernán nació por allá en octubre de 1940 y tiene mucho que decir, más allá de una historia de éxitos, grabaciones y trabajos audiovisuales, andanzas dentro y fuera del país, junto a otros gigantes orientales de lo que somos, como María Rodríguez o Cruz Quinal. Aquí parte de lo que compartiera con nosotros.

Hernán Marín, Casa de Fundapatrimonio Sucre, Cumaná, enero 2010. Foto: MDC PRODUCCIONES (CORTESÍA)



Alejandro Calzadilla: *Son años de valiosísimo quehacer artístico, ¿cómo comienza Hernán Marín en el mundo de la música?*

Hernán Marín: Hernán Marín comienza en la música debido a las comparsas que se presentaban en los barrios y transitaban por toda una calle en Cumaná, la calle Mariño, donde nací. Las comparsas se trasladaban desde un sitio que se llama Puerto Sucre hasta la plaza Bolívar, en el centro de la ciudad. Por allí iban esas comparsas, que también son llamadas “tradiciones”. Ellas venían acompañadas con guitarras, cuatro, maracas, tamboras, y Hernán Marín se fue acercando a esos músicos. Viéndolos aprendí a tocar el cuatro.

En los años 50 y 60, no sólo las comparsas sino la música oriental, en general, se escuchaba en la radio, en las calles, la gente la tocaba. ¿Era, efectivamente, algo significativo? Sí, muy significativo. En aquel tiempo la música era una tradición bien implantada y se oía joropo en cualquier parte. Decían: “Vamos pa’ la joropera de El Salao”. Yo vivía en Altigracia y El Salao quedaba a un kilómetro o kilómetro y medio. Entonces, uno veía la polvareda y decía: “¡Ya se prendió el joropo allá!”. Porque al comienzo se veía el polvo [que desprendía el piso por efecto de los bailarines], pero después ya no, porque el piso quedaba lisito, le echaban agüita y tal. ¡Y a bailar joropo, pues!

Entonces, realmente se hacía mucho joropo. ¿Y había bailadores? Bailadores, bailadoras, joroperas, joroperos, instrumentistas, cantadores... En ese tiempo, cuando yo conocí el joropo, era instrumental: el bandolín, la guitarra, la marimbola (que era la caja con cuatro

flejes) y las maracas; esos eran los instrumentos básicos. Había joroperas [el nombre que reciben, en oriente, tanto las bailadoras como las fiestas donde se toca y baila joropo] en casi toda Cumaná, allá por El Peñón, El Salao, Barrio Sucre, Las Palomas, Barrio Bolívar. Y siempre era la misma gente, pues los mismos que hacían su joropera, después visitaban otras joroperas. Era una fiesta tradicional.

¿Cómo era eso, se cobraba entrada o era una fiesta libre? Era libre, pero después venían por los tickets, daban unos tickets que se compraban. Entonces pa’ bailar con la pareja que uno quería (risas), tú sabes, bueno, tenías que comprar el tickesito. Pero era bastante simpático, eran fiestas muy buenas, inclusive las escuelas formaban parte de esas joroperas, porque en las escuelas se veía mucha música venezolana. Yo te puedo asegurar que el tiempo de Pérez Jiménez fue bueno, quizás porque la gente estaba más recogida por el temor a la dictadura, y era una diversión organizar joroperas, comparsas, fiestas tradicionales... Cumaná era una fiesta todo el año.

¿Y usted cree que esa característica cumanesa festiva, musical y bailadora, sea una herencia andaluza? Sí, definitivamente. Fíjate una cosa importante: la particularidad de este joropo nuestro, del joropo cumanés o joropo sucrense, mejor, es que [al bailar] se movía y todavía se mueve la cintura. De la cintura para abajo hay movimiento, pero de la cintura hacia arriba se mantiene la rectitud del cuerpo. Allí está la picardía.

Fíjate, si nosotros agarramos un vals y lo aceleramos, se convierte

inmediatamente en un joropo, un ritmo de tres por cuatro, ritmo ternario, que llaman. Pero el joropo sucrense tiene la particularidad de que cuando pasa al estribillo se convierte en seis por ocho [duplica el ritmo]. Entonces, yo lo divido en dos partes, el joropo en sí y el estribillo que es instrumental. Cuando se canta en el estribillo, se llama joropo estribillo cotorreo. Y al decir “cotorreo” se está hablando de cantar, de hablar, pues. También se dice: “Ése es un joropo estribillao”. Y eso es correcto, porque tiene su estribillo, que es ese ritmo acelerado, “cepillao”, que también lo ves en el baile. Porque al comienzo del baile [que solía hacerse en patios de tierra] tú veías el tierrero, pero al rato veías ese piso de tierra pulidísimo y, bueno, era que ya estaba cepillado, ya esos pies se habían movido.

El asunto es que el joropo también ha dado mucho de qué hablar respecto a la interpretación. El estribillo es la repetición de una frase o un compás, por ejemplo una guaracha: “Allá va mi negra, allá va / Allá va mi negra, allá va”, y se repite. Pero hay otra dificultad, que es el cotorreo. El cotorreo es un cuarteto octosílabo, donde tú dices normalmente: “Trama, trama, tramador. / Trama si sabes tramar, / que si no tramas el golpe, / es que no sabes cantar”. Ése es un cuarteto normal, pero a eso le agregas, le intercalas, una palabra, y tienes que decirlo en el mismo espacio de tiempo: “Trama, trama, tramador. Si caramba / Trama si sabes tramar. Si caramba / Que si no tramas el golpe. Si caramba / Es que no sabes cantar. Si caramba”. Todavía hoy día mucha gente no le ha agarrado ese pase mágico a nuestro joropo sucrense. Y el ser humano cuando desconoce

algo empieza a inventar, y hemos visto cómo se han hecho cambios. Hay músicos ahorita que pasan de joropo a otros ritmos y han tergiversado un poco nuestra música, nuestra rítmica musical.

Y ahora que lo dice, ¿no todo el mundo cotorrea, cierto?

Bueno, aquí en Cumaná muy poca gente cotorrea de verdad, porque parece que es un poco difícil.

Fíjate, antes había competencias entre cantadores de cotorreo: tú decías el verso y después venía el cotorreo; la gente esperaba a ver si en un descuido el tipo se equivocaba... Actualmente, tenemos varios que cotorrean: está Willytango, un muchacho que cotorrea de una manera diferente a como yo lo hago, pero entra en el cotorreo. Porque el cotorreo, cuando yo investigué por la zona de Cariaco, consiste en el tiempo que dura la persona diciendo la frase sin respirar. Allí está la magia del cotorreo, pero la mayoría lo hace a la mitad. Yo, por ejemplo, tuve que hacer ejercicios respiratorios para ampliar un poco mi capacidad.

Algunas personas dicen por ahí que en materia de cotorreo, Hernán Marín es el Rey. ¿Eso es verdad?

No, no me siento así. Porque hay otras personas que también cotorrean, como yo, pues.

Uno se pregunta si en el joropo oriental no existe algo equivalente al contrapunteo.

¿Qué dice Hernán Marín?

Bueno, antes había contrapunteo, pero eso se fue perdiendo, quizá por lo difícil de conseguir los versos. Porque contrapuntear los versos normales es fácil, pero cuando haces el contrapunteo cotorreo es difícil, ya que mantener

el cuarteto para intercalar una palabra y decirlo en el cotorreo... Mira, eso sí es complicado.

Ahora que lo que actualmente está saliendo por ahí son unos virtuosos que están haciendo el cotorreo estribillao a las mil maravillas: violinistas, bandolinistas, flautistas, cuatristas. Hay unos cuatristas solistas que hacen el cotorreo estribillao muy bueno.

¿No cree que, de alguna manera, esa carencia de contrapunteo y cotorreo la suple el galerón?

No. Para mí el galerón fue primero que el joropo; ésa es una apreciación mía. Mira, el galerón está compuesto por diez versos: primero con cuarto y quinto; segundo con tercero; sexto con noveno y décimo y séptimo con octavo. Entonces, ese galerón era muy fácil, porque no había una dirección musical, tampoco había una rítmica exacta. Hay decimistas muy buenos que te preparan una décima en un instante, pero hay otros a los que les cuesta. Yo, durante un tiempo, canté galerón, pero después me dejé de eso porque el galerón encasilla mucho a la persona. El galeronista es limitado, es mejor cantar todas las manifestaciones, todos los ritmos que hay...

¿De aquellos tiempos de muchacho sólo recuerda el bandolín o también se tocaba la bandola?

La bandola sí la recuerdo. Pero, por cierto, fíjate que aquí le dicen bandola oriental, que no es la bandola llanera con las cuerdas de plata (antes no eran de acero, pero ahora sí). Ésa es la diferencia que hay, ahora, entre la bandola oriental y la bandola llanera.

De los años 70, uno tiene en mente nombres muy importantes asociados a la música oriental, especialmente al joropo, como María Rodríguez, Hernán Marín, etc. Pero antes, hablo de los años 60, 50, incluso los 40, ¿hubo personajes reconocidos, maestros en la música oriental... nos podría dar algunos nombres?

Sí, Daniel Mais fue uno, el tío de María Rodríguez, Cruz Acuña "Chiguao", fue un bandolinista muy bueno, Gerardo Yoque fue otro maestro. Ellos eran los más nombrados, los que se montaban en las joroperas. Eran personas muy serias, muy educadas, que mantenían su tradición. Yo llegué a conocer a esos personajes porque me tocó vivir en ese tiempo. Ellos eran la admiración de Cumaná.

También hay un personaje que casi se ha convertido en un mito de las letras del joropo—no sé si tú seas el responsable—, se llama Juan Jiménez...

¡Ah, Juan Jiménez! Bueno, tuve la suerte de conocerlo cuando estaba ya en el sanatorio, en el año 1976-77, más o menos por ahí... Me lo llevan a conocer porque se hablaba tanto de él. A mí me contaron tantas cosas de Juan Jiménez... En el canto yo lo digo: "No esperes a Juan Jiménez, / que Juan Jiménez no viene. / Juan Jiménez se quedó / con otra mujer que tiene". Bueno y cuando lo encuentro ahí—un hombre de ojos verdes, trigüeñón, bien trigüeñón—, ya estaba mayor y cuando me conoció me dijo: "Está muy bien lo que tú estás haciendo, pero vas muy esmachetao". Jamás me olvidó de esa expresión, me quiso decir que iba muy rápido, pues.

Para finalizar: ¿qué es lo más bonito que le ha regalado la música como ser humano?

Lo más bonito que me ha regalado



es haber conocido a mi Venezuela, haber conocido a tanta gente: he conocido músicos y he visto cómo la gente quiere a este país. El venezolano ama y adora su música, sus costumbres... Señores, tenemos un bello país, tenemos lo más grande del mundo, vamos a protegerlo, vamos a quererlo, vamos a hacer que nuestras cosas las conozca el mundo entero, para que vea que lo nuestro es lo mejor.

Algo que me llama la atención de sus investigaciones es que habla de un "joropo oriental". ¿Eso es porque usted ha constatado que en el resto del oriente venezolano, desde Guayana hasta Barcelona, existe un tipo de joropo que se pueda llamar oriental y que es parecido a éste que se hace en Sucre?

No, no hay. Este joropo es de aquí, del estado Sucre, no existe en otra parte. Esa rítmica, esa formación musical es genuina de aquí. El joropo estribillo es de Cumaná. Aquí se hizo, porque Cumaná es la primogénita del continente americano. Cuando llega la cuereta [acordeón de botones] a Cumaná, alguien

la llevó a otra zona del estado Sucre, a Cariaco, mientras en Cumaná se quedaron otros instrumentos como el bandolín, la guitarra. El joropo sintetiza el alma del cumanés, porque cuando nosotros decimos el joropo llanero, enseguida echamos la vista para allá, para el Llano, pero cuando decimos el joropo de estribillo pensamos en Cumaná.

Ahora, ¿por qué y quiénes lo hicieron? Bueno, por ejemplo, hay un señor que no hemos nombrado: Cruz Quinal. Yo tuve la suerte de conocerlo en San Lorenzo, él tocaba bandolín conmigo. Pedro Andrade fue otro bandolinista muy bueno, con él grabé los primeros discos. Cruz Quinal, imagínate, tocaba su bandolín con cuerdas de tripa hechas por él mismo: las ponía al sol, las guindaba. Él se hizo muy famoso con su bandolín morocho –tú sabes, tiene dos diapasones en un solo cuerpo–, y fíjate, Cruz Quinal no era mejor que unos cuantos tocando bandolín, pero tenía una habilidad increíble para hacer las cosas; poquitas pero bien hechas y cantaba su joropo también y pegaba su grito.

¿Qué es para Hernán Marín el joropo oriental?

Para Hernán Marín el joropo oriental es la máxima expresión del cumanés, del sucrense, porque cuando el hombre se expresa cantando el joropo, algo dentro de él dice: "Tengo que hacerlo bien, porque si no, soy el hazmerreír de la gente".

¿Cómo siente al joropo oriental actualmente? ¿El joropo oriental está vivo, está bien, está mal?

El joropo oriental, nuestro joropo, yo creo que no está bien, porque su difusión ha sido muy pobre, inclusive a nivel educativo, principalmente en las escuelas y en el hogar. Las emisoras de radio no transmiten programación suficiente, no cumplen con el porcentaje que deben cumplir para que esta música se mantenga viva. Yo creo que estamos cojeando, honestamente.

Qué leemos

Ernesto Yevara

Investigador Museo Nacional de las Culturas



¡Y que viva Venezuela!

MAESTROS DEL JOROPO ORIENTAL
Cantantes y ejecutantes virtuosos de cuatro, maraca, guitarra, bandola y mandolín contribuyeron a la grabación de este disco producido por la alianza internacional entre el Smithsonian Folkways Recordings, el Centro de la Diversidad Cultural y la Embajada de la República Bolivariana de Venezuela en Estados Unidos, una muestra de lo mejor del joropo oriental. La producción discográfica está dedicada a la música margariteña y sucrense, y en ella hace gala de su talento el colectivo Maestros del Joropo Oriental, conformado por Alberto "Beto" Valderrama, Luis "Willy Tango" Márquez, Hernán Marín, Remigio "Morocho" Fuentes, Jesús "Chuító" Rangel, Mónico Márquez, Carlos Valderrama, Aquiles Báez, José Martínez, Alfonso Moreno Muñoz y Eddy Marcano.

Este disco se puede escuchar en la página web del Smithsonian Folkways y en el archivo del Centro de la Diversidad Cultural, Caracas.

...Otro Llano (CD)

VIDAL COLMENARES

...*Otro Llano* es uno de los grandes éxitos del destacado Vidal Colmenares, cantante de música llanera, cuatrista y compositor, nacido en Caño del Indio, Guanarito, estado Portuguesa. Este trabajo discográfico destaca por la posibilidad de escuchar sonidos, voces e imágenes del llano venezolano con la sonoridad de los instrumentos urbanos. Su productor, Orlando Montiel, destaca que la idea era acompañar los temas llaneros, la espontaneidad de su canto de arreo, sólo, a capella, con algunos talentos de la ciudad.

Esta producción está a la venta en las principales discotecas del país y el mundo desde el 28 de noviembre de 2006.

Yustardi Laza tuyero (CD)

Se trata de una nueva producción discográfica de la Fundación Bigott dedicada a la promoción de la música venezolana, en este caso particular dirigido al reconocimiento y difusión del trabajo artístico de Yustardi Laza, uno de los músicos centrales más destacados en el toque del arpa tuyera. Yustardi mantiene intactos elementos fundamentales para el joropo central como el llamado empiñonamiento y al mismo tiempo incorpora otros modernos como las disonancias. En este disco también participan Emilio Prin, Francisco Pacheco, Ismael Querales, Kelvin Rojas y José Miguel Arteaga.

Esta producción se puede adquirir en la Fundación Bigott, Casco Colonial de Petare, municipio Sucre, estado Miranda. También se pueden escuchar piezas de Yustardi Laza en www.de-regalo.com



Alberto Arvelo Ramos y J.J. Castro. *La bandola venezolana.*

CARACAS, BANCO CENTRAL DE VENEZUELA, 2001.

Este libro de Alberto Arvelo Ramos es el tercero dedicado a la música popular nacional, con fotografías de J.J. Castro. En sus páginas se exploran las raíces del instrumento desde sus antepasados en otros continentes hasta sus orígenes inmediatos y populares. Se describen cuatro bandolas nacionales: la barinesa, la yabajera de Guaribe, la oriental y la guayanesa, desde su interpretación hasta su construcción, con un último capítulo dedicado a la bandola caraqueña. Además, esta

obra cuenta con una antología de grabaciones de estilos y técnicas de las bandolas regionales, dirigidas por Cheo Hurtado, uno de los más relevantes intérpretes de la bandola guayanesa.

Actualmente se encuentra agotado pero se le puede consultar en las diferentes sedes del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional.

Katrin Lengwinat (coord.). Estudios en torno al joropo central.

CARACAS, MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA-FUNDACIÓN VICENTE EMILIO SOJO, 2010.

Con el objetivo de estudiar y difundir el joropo central, la Sociedad Venezolana del Joropo Central elaboró este pequeño y significativo libro, el cual recoge una serie de presentaciones o ponencias sobre diferentes aspectos musicales y danzarios de esta manifestación expuestos en las I Jornadas del Joropo Central (realizadas entre el 25 y 28 de octubre de 2007). Los textos expuestos cubren desde el desarrollo del baile y las expresiones locales, hasta la existencia del grupo Laki-Laki, el baile de guitarra de Birongo (estado Miranda), la evolución de la revuelta (forma del joropo central) y los aportes del fandango junto con otras danzas españolas como patrones rítmicos y armónicos del joropo.



Argimiro González. El golpe tocuyano.

BARQUISIMETO, CONSEJO AUTÓNOMO DE CULTURA DEL ESTADO LARA, 2005. Este libro está constituido por una interesante y minuciosa recopilación de documentos y referencias al golpe tocuyano, su historia, orígenes, instrumentos, relaciones con otras expresiones musicales del país, intérpretes del siglo XX y letras de muchos golpes. Dentro de este material podemos encontrar referencias a los golpes tocuyanos escritos y entonados por los guerrilleros en los años 60, artículos de prensa, carteles de invitación a fiestas, portadas de antiguos discos y fotografías relacionadas con el medio artístico regional del estado Lara. Para su realización, el investigador Argimiro González contó con la ayuda de un desatado equipo de investigación y colaboradores, además del apoyo de la Gobernación del Estado Lara y del señor Luis Reyes Reyes (gobernador de la entidad para 2005).

Este libro puede descargarse de la página web: <http://golpetocuyano.wordpress.com/2010/04/16/bienvenidos/>

Cruz Alejandro Quinal. El Rey del Bandolín.

DIRECCIÓN: JOHN DICKINSON.

DURACIÓN: 34 MINUTOS. AÑO: 1985.

Este documental de Dickinson es uno de los testimonios más importantes que muestran la vida y obra de Cruz Quinal, autodidacta artesano, músico y compositor de joropo y merenge oriental, quien en su paso por este mundo en los campos agrícolas del estado Sucre (entre 1934-1987), nos dejó más de diez mil cuartos de perfecto sonido, bandolas, violines, escarpandolas y el bandolín morocho, su obra maestra.



Anselmo, la trampa de la uña

DIRECCIÓN: JOHN PETRIZELLI.

DURACIÓN: 42 MINUTOS. AÑO: 2006.

PRODUCTORA: UNELLEZ-INFINITO FILMS.

Este documental nos permite aproximarnos a la obra de Anselmo López, filmado a partir de la entrega que le hizo la Unellez del título de doctor *Honoris Causa*, reconstruye pasajes de su vida a través de múltiples testimonios cargados de profunda humanidad y picardía, siendo el punto central su famosa manera de tocar la bandola, el estilo "anselmero" de pajueliar de abajo hacia arriba, denominado la trampa de la uña.

Arepa: pan nuestro de cada día

Así nos llamó el tirano Aguirre, conquistador español, allá en la isla de Margarita en 1526. Así éramos, somos y seremos los venezolanos: comedores de arepa

Pedro Bereciartu Parra
Investigador

La arepa es el pan que nos legaron nuestros abuelos indios y aquí presentamos su evolución desde que el maíz era molido a mano y en piedras hasta la actual fase de la harina precocida. Es tan milenaria que resulta casi imposible determinar cuándo aparece sobre la faz de la tierra, en lo que posteriormente se llamaría Venezuela. Se estima que su aparición y uso tiene más de cuatro mil años en estas vastas tierras, y su importancia económica y cultural para las sociedades autóctonas se haya hermosamente plasmada en sus mitologías, como el *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas, tan sólo uno de los muchos ejemplos de ello.

Su creación y decantación podemos ubicarla, *grosso modo*, en tres grandes procesos, desde el punto de vista técnico, para la fabricación del más delicioso y antiguo alimento que llega cada mañana al hogar, tanto de venezolanos y venezolanas como de todas aquellas personas que adoptaron esta tierra como suya.

El ancestral maíz

Mi relación con el tema es de vieja data ya que desde pequeño las veía fabricar en la hacienda de mi padre y pensé que se me haría fácil este trabajo porque conocía

el proceso de elaboración de la arepa con la técnica del pilón. Los caribes venezolanos usaron indistintamente dos variedades de esta especie vegetal, el chocori y el maduro. Este último servía para preparar el pan de maíz que hasta la fecha se conserva en el oriente del país. Algunos cronistas los peninsulares se sorprendieron de encontrar pobladas que no se alimentaran con trigo. “Así como en las partes de orbe antiguo, que son Europa, Asia y África, el grano más común a los hombres es el trigo, así en las partes del nuevo orbe ha sido y es el grano de maíz”, nos dice el padre José de Acosta, uno de los primeros cronistas del nuevo mundo en su *Historia natural y moral de las Indias*.

Nuestros antepasados precolombinos, que eran buenos pescadores y agricultores, habían resuelto de diversas maneras la fabricación de su pan. De allí que uno de los pocos platos venezolanos autóctonos que conserva en cierta forma su proceso de fabricación es la arepa. No en vano se dice que los hábitos nutricionales son los más difíciles de cambiar, sobre todo cuando se trata de hábitos que tienen un peso ancestral. La arepa lleva la marca autóctona del indígena que la legó a la tradición de la

familia. En este sentido, es difícil compararla con otro alimento.

El padre Caulín dice que, por extensión, la palabra *erepa*, nombre genérico del maíz maduro en lengua cumanagoto, designaba al pan de maíz y, de un modo más general, la comida. Esta palabra ha pasado al habla venezolana bajo el término *arepa*. La expresión popular que dice “ganarse la arepa” quiere decir “ganarse la comida”.

Erepa: el pan cumanagoto

Cuando los conquistadores llegaron a estas tierras descubrieron una nueva gramínea para el mundo: el maíz, y un nuevo pan: la arepa. Para ellos fue una gran sorpresa porque los españoles no concebían que oleadas de hombres pudieran alimentarse de otro pan que no fuera el trigo, millo o cebada.

Según Mariano Picón Salas, las nobles razas creadoras de la arepa le daban la forma de disco solar a manera de veneración, “era una forma de adorar al Sol y la Luna, que eran los dioses de estas etnias”.

Es allí, pues, donde nace nuestro pan cumanagoto, que luego de ser triturado con todos sus nutrientes era amasado con agua para ser pasado nuevamente sobre la piedra, con el fin de hacer unas especies de “telitas” que se iban

apilando en un plato de peltre (según nuestra reconstitución filmíca) para entonces darle forma y cocinarlas sobre tres topias, con leña, en una plancha circular de barro cocido.

Desde el punto de vista morfológico la arepa es nuestra porque solamente en Venezuela se le da esa forma. Redondez y grosor certifican la procedencia de la arepa y la distinguen de alimentos similares realizados en otros países como, por ejemplo, la tortilla mexicana.

La arepa, el pan venezolano

Posteriormente, aparecen el pilón de madera para decorticar el maíz, el cual no es más que un tronco excavado en su parte central superior en forma de copa; y el budare de metal introducido por los holandeses en el siglo XVI, lo que de cierta manera cambiaría la técnica de elaboración de nuestro pan indígena. En esta segunda etapa evolutiva, la producción de la arepa llegará a conformar veintiún operaciones, comenzando por su fase de preparación cuando nuestras mujeres comienzan el deshoje de las mazorcas, desgrane y limpieza, pilado y venteado del maíz para sacar el pico y el nepe (un subproducto que se le da a los animales). Posteriormente se lava, se hierve, se muele, se amasa, se elaboran las arepas y se cocinan en el budare hasta dorarlas al rescoldo.

El uso de la piedra de moler y del pilón comenzó a ser sustituido entonces por la mecanización que ya existía —en lo que atañe al maíz desde 1837—, cuando se ofrecían



Arepas peladas de Berta Cova, Campoma, estado Sucre, 2011. Foto: IVÁN CALZADILLA

en nuestra capital máquinas para desgranar y moler, según nos da cuenta José Rafael Lovera en su *Historia de la alimentación venezolana*, y por el uso doméstico del célebre molino “corona”.

La elaboración de la arepa era hasta entonces casera, sin fines de lucro, pues se preparaban para el consumo familiar. Con la aprobación de los molinos industriales aumenta la producción y la arepa deja de ser hogareña para comenzar a venderse en los barrios. Posteriormente, a comienzos del año 1950 se establecen algunos locales para la venta de arepas rellenas bajo el nombre de “areperas”, abriéndose la primera en el Guarataro, en la época del general Marcos Pérez Jiménez, con un inmenso éxito. Pero no es sino hasta la década de los años sesenta cuando hace su aparición en el mercado industrial venezolano la harina de maíz precocida; un aporte tecnológico del profesor

Luis Caballero Mejías, lo cual vino a simplificar, en gran medida, la elaboración de nuestro pan cumanagero tendiente a desaparecer por la influencia foránea de inmigrantes quienes, como era normal, traían sus costumbres.

Con este avance científico y tecnológico en el área de la alimentación y de la transformación de alimentos, se simplifica el proceso de fabricación de nuestro pan cotidiano. Al suprimirse varias de las operaciones prehispánicas en esta actividad culinaria, se acelera su fabricación, se incorpora al hombre a la práctica de su elaboración y se coloca en el plano internacional por la facilidad de transportar la materia prima procesada, lista para su reciclaje. Pues tal y como dijera el tirano Aguirre hace más de cinco siglos, sí, comedores de arepa fuimos, somos y seremos los venezolanos.

La ruta de la tradición

Cuando estamos en otro país, se nos identifica por el joropo, y para que usted no pase pena al decir, “sí soy venezolano/a pero no sé bailar joropo”, que es casi como decir, “no me bailaron chiquito”, le vamos a dar algunas indicaciones para que disfrute de esas fiestas y no quede como espectador de dominó: “de palo”

A r i a n n e V e l i s

Investigadora Museo Nacional de las Culturas

La ruta del joropo

En Venezuela cuando se habla de joropo se hace referencia al baile y la música nacional. Esto no quiere decir que todos bailamos e interpretamos los joropos ni tampoco es una manera de negar la diversidad de nuestras culturas. Se le llama el baile nacional por su dispersión geográfica, pues lo encontramos en los estados Apure, Barinas, Cojedes, Portuguesa y parte de Guárico, Anzoátegui y Monagas, como joropo llanero. En Distrito Capital, Aragua, Carabobo, Miranda y parte de Vargas y de Guárico como joropo central, tuyero o mirandino. En Anzoátegui, Monagas, Sucre y Nueva Esparta como joropo oriental, golpe, estribillo o joropo con estribillo. En Bolívar, joropo guayanés. Estamos hablando que se baila joropo en 15 entidades federales de las 24 que conforman la República Bolivariana de Venezuela, es decir, 62,5 por ciento del territorio nacional.

Para aprender o simplemente para disfrutar del joropo en nuestro país sólo tiene que querer porque hay muchos sitios donde participar. Basta con que se inserte en la red de información de esta festividad.

Aquí le damos algunas indicaciones acerca de dónde puede ir a aprender a bailar, o a tocar, o cantar la diversidad del género.

FIESTA DE JOROPO CENTRAL

Le recomendamos escuchar el programa del Gabán Tacateño, *El Cañonazo Tuyero*, en Radio Fe y Alegría, dial AM 1390, los viernes de 10 de la mañana a 12 del mediodía. Allí anuncia los joropos del fin de semana. Si no lo escuchó, los sábados a las 10 de la mañana la emisora Criollísima, 94.9 AM, retransmite este programa y anuncia los joropos que se celebrarán en los Valles del Tuy. También Radio Tuy, de lunes a viernes, transmite el programa *Acuarela Musical* a las 4:00 pm.

En Caracas, nos comenta el Gabán Tacateño, que puede asistir a la tasca El Peaje, ubicada en la entrada de El Cementerio, avenida Nueva Granada, frente al centro comercial Victoria Plaza, todos los domingos a las 7:00 pm. Igualmente puede acercarse a El Rancho de Nelson, calle Cajigal de El Valle. A veces hay joropos en el Club de la Policía Metropolitana, en el sector El Pinar de El Paraíso, y en la parroquia

Antímano, en la Casa de Guzmán Blanco. Para enterarse de estos jolgorios debe estar atento/a a los programas de radio mencionados.

En Miranda se celebra el joropo central en casi todo el estado: Valles del Tuy, Altos Mirandinos, Guarenas, Guatire, Barlovento y Distrito Metropolitano. En Charallave, los sábados hay joropos en el Club Los Peñones, a cuatro cuadras de la Plaza Bolívar y los domingos en el Club Gallístico, nos informa el bailaror Néstor Cordero. Los sábados en el restaurante La Villa de San Pedro, en San Pedro de Los Altos, puede disfrutar de un joropo mirandino, también en el restaurant La Enea en Paracotos.

Nos informa la bailadora Elia Díaz que en Guarenas y Guatire hay joropos todos los fines de semana. En Guarenas, en el Sindicato de Trabajadores (Sutraten), y en los clubes Alegría, De Rito, La Palomera, De Care, Gavilanes o en casa de Benigna Villalta. En Guatire, en la Casa Sindical se celebra el 24 o 25 de diciembre el Último Joropo del Año y El Primer Joropo el 1° de enero; además del Joropo de Carnaval y el 3 de mayo, El

Joropo de La Cruz. En Araira se festeja en los clubes Araira, De Chito, Capayita y en los caseríos Salmerón, El Bautismo, Fila de Viento, Santa Rosalía, Chuspita de Lima y El Desvío, entre otros.

En el estado Aragua, nos informa la profesora María Conchita Romero, que los fines de semana se celebran joropos en Villa de Cura, La Victoria, Zuata, Las Tejerías, San Mateo, Cagua, El Consejo, Pao de Zarate, San Francisco de Asís, Turmero, Choróní, Rosario de Paya. En el estado Carabobo: Güigüe, Belén, Manaure, Campo de Carabobo (que se interpreta con violín).

Para informarnos de las fiestas de joropo en Aragua o simplemente escuchar a buenos intérpretes, nos refiere el maestro Pedro Sanabria, que se transmiten los siguientes programas: en Radio Maracay, *Venezuela Tierra Mía* (lunes a viernes de 4:00 a 6:00 am); en Radio Aragua, *Así es Nuestro Joropo Central* (lunes a viernes de 2:00 a 4:00 pm) y *Cantares de Venezuela* (domingos de 2:00 a 4:00 pm); Radio Apolo transmite *Aragua al Ritmo de su Música* (lunes a viernes de 11:00 a 12:00 del mediodía) y Radio Universal, *Voces de mi Tierra* (domingos de 7:00 a 8:00 pm).

En el municipio Zamora se baila joropo en los clubes La Guacharaca, Los Mamones, Valle de Tucutunemo, Los Caciques, Hispano y Mi Refugio. En el municipio José Félix Ribas están los clubes Los Viejitos, Hípico y Guacamaya. En el municipio Santos Michelena: Siciliano y Bodega Boca Cagua. Y en el municipio Sucre el club Los Compadres y el Club de los Amigos.

¿Dónde aprender joropo central?

Guatire, municipio Zamora

- Escuela de Danzas Tradicionales Vidanza. Jueves, Club Fátima de Guatire. Dirigida por la investigadora y maestra de danza Elia Díaz.
- Casa de Benigna Villalta, directora del grupo Joroperos y Joroperas de Zamora. En el Barrio Moscú funciona la escuela infantil de joropo.
- Centro de Educación Artística Andrés Eloy Blanco (CEA). Talleres de joropo dictados por la profesora Norelys Bustamante.

Distrito Metropolitano, municipio Sucre

- Fundación Bigott. Talleres de Cultura Popular. Casco colonial de Petare.
- Cadafe. Talleres de Cultura Popular Otilio Galíndez. Urbanización El Márqués.

JOROPO ORIENTAL

El último domingo del mes de mayo, nos informa la investigadora Omaira Gutiérrez, que en el sector Las Taparitas de Cariaco, en la casa de la señora Guillermina Ramírez —ya fallecida—, Carmen y Rosa Figuera Ramírez, sus hijas, siguen manteniendo viva esta tradición. También celebran un joropo el 16 de octubre, día de Santa Eduvigis, como pago de promesa por favores recibidos.

En los Valles de Cumanacoa se realizan fiestas de joropo con motivo de la celebración de la Virgen de El Valle, y además es común que una fiesta por motivo de cumpleaños, bautizo, comunión o matrimonio termine con un buen joropo, como los cumpleaños del popular cultor José Julián Villafranca, el 7 de abril. En Cariaco, el 15 de enero, seguro encontrará un joropo con motivo del onomástico de la cultora Dominga Salazar.

En Anzoátegui, municipio Sotillo, parroquia Puerto La Cruz, está la población de Putucual Arriba y Putucual Abajo donde, nos informa la bailadora Clara Lunar, que se realizan fiestas de joropo oriental los fines de semana y sobre todo se prende la bailanta en el mes de mayo durante las fiestas de La Cruz. En Guanta, cerca de la playa, también se disfruta de estas fiestas los fines de semana.

En el estado Monagas, la cultora Simona Rojas indica que en el municipio Punceres, el 21 de enero cuando festejan a Santa Inés, se celebra un joropo en el caserío La Bruja, o el día de San José, el 19 de marzo, cuando se realizan las fiestas patronales del caserío de Sabana Larga.



Foto: GUSTAVO MARCANO



Foto: MDC PRODUCCIONES

¿Dónde aprender joropo oriental?

Estado Anzoátegui, Puerto La Cruz

- Con la cultora Flor Córsega se aprende a bailar el joropo con estribillo. Dirige un grupo llamado Los Grillitos de Putucual. Teléfono: 0424-811-08-20.
- Escuela de Promotores Culturales Rafael Almeida. Promocionan el joropo oriental, allí puede contactar a la profesora Clara Lunar, teléfono: 0424-824-95-66.

Estado Sucre, Cumaná

- Complejo Cultural Luis Manuel Peñalver (antiguo Corporiente), final de la calle Vela de Coro. Teléfonos: 0293-433-23-18/416-53-27. Programa de Formación Cultural orientado a las Tradiciones Populares de Oriente. Allí tendrá la oportunidad de compartir con los cultores Hernán Marín, Damelys González y María Rodríguez.

Cariaco

- Taller de Cuereta. Sábados, Casa de la Cultura de Cariaco. Cultor Aristides Ramírez. Puede contactar a Omaira Gutiérrez por el 0426-580-46-53.

JOROPO LLANERO

La cultora Carmen Rojas nos informa que en el estado Barinas, viernes, sábado y domingo se toca y baila joropo llanero en el restaurante Goyo Castillo, en el barrio El Milagro, y en el 23 de Enero en La Casa del Llano. En estos lugares por lo general se baila el joropo criollo, usan el término “criollo” para diferenciarlo del joropo festivalero (debemos señalar

que el primero se caracteriza por bailarse en las fiestas populares y el segundo se utiliza más, como su nombre lo indica, en los festivales).

En el Festival de Elorza, estado Apure, se realizan joropos durante varios días del mes de marzo, especialmente el 19, día de San José; se reúnen joroperos y joroperas de todos los estados llaneros y realizan el “Joropódromo” que es un concurso entre las parejas que representan a sus respectivos estados, se compite en las dos modalidades, joropo criollo y joropo festivalero.

En Guárico, Silene Valero, cultora, promotora cultural y amante de sus tradiciones, nos informa que podemos disfrutar del joropo llanero y guaribeño en Altigracia de Orituco todos los fines de semana en El Pollo Poncho y en la urbanización Paural en el Club Botolón.

¿Dónde aprender joropo llanero criollo?

Estado Barinas

Existen más de catorce escuelas de joropo criollo, entre ellas: la Escuela Germinación Llanera, dirigida por la cultora Carmen Rojas, ubicada en calle Plaza n° 15-48, cerca del estadión Las Carolinas, teléfono 0414-572-04-24. Escuela Eudimar

de la cultora y docente María Rebolledo, ubicada en La Cinqueña II, vereda 39, n° 6, teléfono 0414-158-07-06. Fundación Escuela de Joropo Ritmo de Folklore, dirigida por Ruth Reyes, ubicada en la urbanización Dominga Ortiz, sector 1, calle 1, n° 43, teléfono 0414-159-26-44.

Estado Guárico

En todas las casas de cultura del estado, se encuentran una por municipio, se enseña música y baile de joropo llanero. En el municipio San José de Guaribe se imparten clases de joropo guaribeño.

Fuentes de información

Joropo central: Enemecio Sánchez, el Gabán Tacateño; investigadora, licenciada Elia Díaz; Néstor Cordero, bailador de joropo; profesora María Conchita Romero; profesor y maestro del joropo Pedro Sanabria; cantante de joropo central Carlos Vera y el cultor Asunción Villanueva.

Joropo oriental: antropóloga Omaira Gutiérrez, socióloga Elizabeth Hernández, promotora Clara Lunar, antropóloga Simona Rojas y la cultora Berta Cova.

Joropo llanero: cultora y maestra de joropo Carmen Rojas, cultora Silene Valero.



Foto: IVÁN CALZADILLA



DAGOBERTO SOLÓRZANO ejecutante de la bandola central. San José de Guaribe, estado Guárico.
Foto: MIGUEL GARCÍA MOYA



Gobierno **Bolivariano**
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la **Cultura**





LA CASA HISTÓRICA E INGENIO DE SAN MATEO ubicada en el estado Aragua, remonta sus orígenes a una encomienda de indios Quiriquires en 1593. Más tarde, perteneció a la familia Bolívar, siendo confiada a Simón Bolívar, “el Mozo”, hijo del primer miembro que llegó a la Capitanía General de Venezuela. Esta sede tendrá como temática central la vida rural del siglo XIX en Venezuela, así como las estrategias militares que se tejieron en la Guerra de Independencia.

La Red de Museos Bolivarianos acoge cuatro monumentos nacionales, ellos son: la Casa Natal del Libertador Simón Bolívar, la Cuadra de Bolívar, la Casa Histórica de San Mateo e Ingenio de Bolívar y el Museo Bolivariano. La institución responsable de estos museos es el Centro Nacional de Historia.

LA CASA HISTÓRICA E INGENIO DE SAN MATEO SE UBICA EN LA Carretera Panamericana. La Victoria, San Mateo, estado Aragua.

