





colección de musicología latinoamericana  
francisco curt lange

f

1

Panorama  
de tradiciones  
musicales  
venezolanas

C

Manifestaciones profanas



Panorama  
de tradiciones  
musicales  
venezolanas  
Manifestaciones profanas

**KATRIN LENGWINAT**

Con la colaboración de Sofía Barreto

Universidad Nacional Experimental de las Artes

Fundación Celarg  
Colección de Musicología Latinoamericana  
Francisco Curt Lange

**FUNDACIÓN CELARG**  
Roberto Hernández Montoya  
**Presidente**  
María C. Stelling  
**Directora Ejecutiva**  
Chelina Sepúlveda  
**Coordinación de gestión estratégica**  
Alejandro Bruzual  
**Director de la Colección**  
María Riera  
**Coordinación de Publicaciones**  
**Comité asesor de la colección**  
Rubén López Cano  
Juan Francisco Sans  
Pablo Sotuyo Blanco  
Aurelio Tello  
**Responsable de la edición**  
**Concepto, coordinación y supervisión**  
**del material fotográfico y auditivo**  
Katrin Lengwinat  
**Cuidado de la edición**  
Mercedes Otero

© Katrin Lengwinat, Sofía Barreto 2016  
© Fundación Centro de Estudios  
Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2016  
© Universidad Nacional  
Experimental de las Artes, 2016  
Hecho el depósito de ley 1f45320157003637  
ISBN 978-980-7244-08-4

**Imagen de portada**  
Yonna wayuu, Salvador Montiel  
Foto de Nelson Garrido  
cortesía Fundación Bigott  
  
Réplica de Discografía anexa  
(Dep. legal FD4482011254, FD4482011255)  
Centro Nacional del Disco  
Masterización de sonido: Jorge Salazar Díaz  
y Pedro Pérez

Casa de Rómulo Gallegos  
Av. Luis Roche, cruce con Tercera Transversal  
Altamira. Caracas 1062/ Venezuela  
Teléfonos: (0212) 285-2990/ 285-2644  
Fax: (0212) 286-9940  
Página web:  
<http://www.celarg.gob.ve>  
Correo electrónico:  
[publicaciones@celarg.gob.ve](mailto:publicaciones@celarg.gob.ve)

Impreso en Venezuela  
Universidad Nacional  
Experimental de las Artes  
Av. México con calle Tito Salas, Edificio Santa  
María, Dirección General Editorial  
Mezzanina, Caracas, Venezuela.  
RIF: G-20008463-4  
Teléfono: (0212)578.1685  
Página web: [www.unearte.edu.ve](http://www.unearte.edu.ve)  
Correo electrónico:  
[rectorado@unearte.edu.ve](mailto:rectorado@unearte.edu.ve)

**UNIVERSIDAD NACIONAL**  
**EXPERIMENTAL DE LAS ARTES**  
**CONSEJO SUPERIOR**  
Freddy Náñez  
**Ministro del Poder Popular para la Cultura**  
Jorge Arreaza M.  
**Ministro del Poder Popular**  
**para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología**

**CONSEJO DIRECTIVO**  
Nestor Vilorio  
**Rector**  
Efrén Suárez  
**Vicerrector Académico**  
Mariela Rodríguez  
**Vicerrectora de Desarrollo Territorial**  
Ximena Benitez  
**Vicerrectora del Poder Popular**  
Williams Ramírez  
**Secretario General**  
Jonathan Montilla  
**Representante Ministro del Poder Popular**  
**para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología**  
Alfredo Caldera  
**Representante del Ministro del Poder Popular**  
**para la Cultura**

**Dirección General Editorial**  
Jonathan Montilla  
**Diagramación y Diseño de portada**  
María Gabriela Lostte

Se autoriza la reproducción total o parcial de imágenes  
y textos citando la fuente según normas internacionales de  
citación. Para permisos de reproducción con fines comerciales  
dirigirse a UNEARTE Av. México con calle Tito Salas,  
Edificio Santa María, DIRECCIÓN GENERAL EDITORIAL,  
Mezzanina, Caracas, Venezuela. Los precios de venta están  
sujetos a cambios sin previo aviso.  
Para el catálogo de UNEARTE EDICIONES, favor solicitarlo al  
correo: [direcciongeneraleditorial@unearte.edu.ve](mailto:direcciongeneraleditorial@unearte.edu.ve)



Gobierno Bolivariano  
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular  
para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología

Ministerio del Poder Popular  
para la Cultura



Presentación

f

C

1







## Prólogo



Fue para mí motivo de gran satisfacción conocer la existencia de este ambicioso proyecto. Mucho más aún lo fue recibir de la Doctora Katrin Lengwinat la invitación a escribir un prólogo para el mismo. A ella mi profundo agradecimiento por permitirme participar de algún modo aquí; por haber considerado valiosa mi experiencia vivencial e investigativa como cultor y músico venezolano. Espero que estas líneas resulten una referencia útil para especialistas, usuarios y especialmente para estudiantes.

El esfuerzo de esta edición, con un resultado representativo de las culturas musicales tradicionales y con un enfoque novedoso de integrar armónicamente las manifestaciones indígenas y criollas, trae muchos recuerdos de infancia a mi mente. Representa imágenes y sonidos que escuché desde muy niño y que sembraron los primeros cimientos de un largo recorrido hacia la investigación, defensa y difusión de la cultura popular. Por ello, no puedo más que intentar narrar algunos episodios que quizás permitan a través de una historia personal transmitir y contagiar la fascinación hacia las formas de expresión artística de nuestro pueblo, que merecen ser conocidas, defendidas, compartidas y trascendidas a través de estudiantes y músicos venezolanos.

Mi primer recuerdo musical se inicia desde que tengo memoria. Ese vínculo lo sembró mi padre, el viejo Teo Capriles. Así lo hizo con

mis hermanos, transmitiéndonos el valor de las formas musicales desde las más tradicionales hasta las más “académicas”.

Éramos aún muy pequeños cuando nos llevaba de viaje a conocer algunas manifestaciones tradicionales como Los Pastores, los Giros de San Benito, los Vasallos de La Candelaria, las Parrandas de San Pedro en el pueblo de Guatire... Siento que tuvimos la suerte de haber tenido un padre que nos sensibilizara hacia lo venezolano, lo auténtico, el valor del pueblo, su cultura y tradiciones, la arquitectura, la gastronomía criolla, ya que eso dejó en nosotros un sólido sentido de identidad y pertenencia.

Tuvo grandes amigos, artistas, cultores, músicos, intelectuales, en cuyo entorno pudimos tener la oportunidad de presenciar intensas tertulias musicales, viajar a lo largo de la geografía nacional acumulando grandes vivencias durante nuestra infancia y adolescencia, que conformaron un proceso de aprendizaje muy particular, orientando nuestra inclinación musical y criterios culturales hacia las manifestaciones autóctonas de cada región. Su amistad con el Maestro Vicente Emilio Sojo le permitió aprender muchas cosas, ya que este San Pedreño de Guatire, de origen humilde, llegó a formarse por sus propios medios como investigador y músico. Juntos viajaron durante cincuenta años, recopilando mi padre fotografías de la vivienda colonial y tradicional, mientras Sojo recopilaba la música tradicional, llevando a guitarra y piano arreglos de esos hallazgos. Recuerdo en la voz del maestro Sojo canciones de cuna que había recopilado. Luego las cantaron mi padre y mi madre. Más tarde las cantó Zorena, la madre de mis hijas Marisela y Amanda, quienes hoy las cantan a sus hijos.

Conocimos a Daría Hernández, entonces directora del Museo Nacional del Folklore. Dependía de Fundef, dirigida en aquel momento por Isabel Áretz y su esposo Luis Felipe Ramón y Rivera, quienes nos permitieron acceso a algunas recopilaciones de música realizadas por ellos durante su investigación. Fue así como escuchamos y conocimos luego personalmente a cultores como María Rodríguez, Anselmo López, Juan Esteban García, Fulgencio Aquino, Cruz Quinal, Eleodoro Coronado con los Carrizos de Cumanacoa, Don Pío Alvarado, y muchos otros. Posteriormente decidimos conformar una agrupación de investigación y reinterpretación de la música tradicional hasta entonces

recopilada. Iniciamos nuestros propios viajes, donde aprendíamos con esos cultores, mientras convivíamos con ellos, sembrando amistades que aún podemos conservar.

En Caracas empezamos a hacer nuestras propias tertulias y a sentir la música latinoamericana. Cuando cantábamos en las casas nos decían *Los Hermanitos Querales*. En 1972 conformamos primero el grupo con el nombre de “Latinoamérica es Un Solo Pueblo”, integrado por Jesús y Florentino Querales, Robin Bello, Zorena Valdivieso, Malena Cornejo. Así tuvimos algunas presentaciones en el Aula Magna de la UCV, Colegios, etc. Al principio nadie creía en nosotros. Cuando tocábamos música latinoamericana en el Aula Magna, la gente gritaba de euforia. Sin embargo, cuando presentamos la agrupación “Un Solo Pueblo”, ofreciendo un repertorio exclusivamente venezolano, el público nos pitó. La riqueza de la música venezolana no se conocía, era completamente ajena a nuestra generación. Entonces se decía que la música venezolana *no llegaba a los medios*. Posteriormente, con la canción “La cultura popular tiene amigos a montón”, recibimos la ovación en el Aula Magna: “Esto sí es cultura, cultura popular”... Dábamos discursos de contenido social, político e ideológico, siendo Zorena en esto la principal vocera. Nos costó muchísimo darnos a conocer. Poco a poco, con los discos que grabamos, muchos jóvenes empezaron a reconocer nuestra música, y así se alcanzó el éxito de la agrupación, la alegría de nuestro proyecto.

Gracias al esfuerzo durante largos años de muchos músicos y cultores de nuestro país, hoy podemos recibir el reconocimiento. Siento además, que hemos retribuido a esos cultores un poco de lo que nos brindaron. Nosotros aprendimos de ellos las manifestaciones en su contexto y estado original. Pudimos llevar a miles de personas su música, y por ello han recibido regalías por ventas de discos, mejores condiciones socioeconómicas, así como el reconocimiento del pueblo a nivel nacional. Hoy, por ejemplo, Don Pío Alvarado representa un icono de la música larense, María Rodríguez es Patrimonio Cultural Viviente del estado Sucre, la Gobernación del estado Aragua reconoció la Cofradía Sanjuanera de esa región como Patrimonio Cultural del Estado, propiciando desde hace más de quince años los Encuentros de San Juan.

La lucha por el sentido de pertenencia, la identidad, toma de conciencia, el orgullo de sentir lo nuestro, de conocer la riqueza y variedad de la música venezolana, recibe ahora el apoyo y soporte que necesitamos para consolidarnos como pueblo. Por ello debemos agradecer el respaldo que nunca antes dio gobierno alguno a los valores culturales nacionales. Hoy nos respalda una Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, que determina una medida justa para el espacio que debe darse a nuestra música.

Queda un largo camino por recorrer. Sólo hemos escuchado una parte de la música venezolana, y lo constatamos cada vez que viajamos, investigamos y redescubrimos nuevas formas musicales tradicionales. Por ello queda una ardua tarea para la continuación de la historia de la reinterpretación, la difusión y el desarrollo musical venezolano. Sin embargo, la vivencia es esencial en este proceso de reconocimiento, porque de nada vale observar desde un microscopio una expresión artística popular. No son fenómenos externos, ajenos. Nosotros aprendimos los sonidos y ritmos del pueblo en estos cultores y maestros que han sido recopilados en esta colección de manifestaciones venezolanas profanas y religiosas. Cuántos más quedarán por conocer, por enseñar a nuestras próximas generaciones la riqueza de lo autóctono y el colorido musical venezolano.

Ismael Querales

## Introducción



La música tradicional o folclórica se define aquí a través de un conjunto de criterios vinculantes para su análisis y su selección. Es una música que pertenece a las clases sociales no dominantes. Se caracteriza por una intencionalidad grupal, en la cual el individuo no intenta destacarse como tal sino que en el entorno de su comunidad expresa el alma colectiva. Esta identidad que une a los miembros de una comunidad y diluye las individualidades genera con el paso del tiempo la pérdida de las autorías. Generalmente tiene una vigencia regional que se basa en el contexto histórico-cultural de la zona y su valor de uso no tiene prácticamente función de intercambio comercial, como en el caso de la música popular.

La música tradicional se transmite básicamente por vía de la memoria, sin embargo puede incluir elementos verbales, visuales, táctiles, auditivos y a veces también escritos. Ese tipo de transmisión que se basa en la adquisición y el almacenamiento de conocimientos en aprendizajes y experiencias pasadas permite permanentes cambios en las manifestaciones, sin que se pierdan los patrones comunes y vinculantes. Las transformaciones continuas generan variabilidad y un sinnúmero de variantes representativas – fenómeno común en toda música tradicional en el mundo. El conjunto de estas características distingue la música tradicional de la música popular y de la música académica.

La música del folclore venezolano, tan diversa y viva en todo el territorio nacional, se puede sistematizar según distintos criterios. Podría ser organizada según un principio territorial, en el cual se analizan las identidades regionales, o se podría partir de un criterio étnico que enfoca la manifestación como afro-, indo- o hispano-venezolana. Otro enfoque de sistematización es el que ofrece el calendario, donde se distingue entre el ciclo vital (acontecimientos individuales y casuales) y el ciclo anual (celebraciones con fecha relativamente fija y común a todas las personas).

En el presente trabajo nos regimos por el contenido y el entorno en los que se inserta la música tradicional. Por lo tanto, se trataron por un lado las manifestaciones musicales profanas y por el otro las manifestaciones religiosas (ed. 2013). Cada uno de estos grupos fue subdividido a su vez manteniendo criterios contextuales y funcionales. En la tercera subdivisión se incluyeron otros rasgos diferenciadores como el espacio, el tiempo o los géneros musicales. En los casos complejos, en los que se combinan dos o tres funciones, el criterio para incluirlos en uno u otro grupo fue su función predominante. De esta manera esperamos enfocar la comprensión de cada tradición musical venezolana no sólo desde el punto de vista musical, sino también desde su funcionalidad, su razón ideológica y su significado cultural.

El presente concepto fue elaborado en el año 2006 y mantenido hasta la presente edición, mostrando gran pertinencia en el contexto formativo práctico. La mayoría de los textos sobre las manifestaciones ha sido ampliada durante estos años, a pesar de que algunos quizás ya superen la intención inicial de suministrar el conocimiento básico acerca de la música tradicional venezolana profana en el ámbito universitario. Sería magnífico si se pudiera generar próximamente una profundización generalizada, que abarque con la misma amplitud el resto de la enorme diversidad de las manifestaciones seculares.

Katrin Lengwinat  
2006 / 2015

# Manifestaciones musicales profanas

Katrin Lengwinat

Las tradiciones musicales que se vinculan en primera instancia con algún motivo secular, dirigidas “a lo humano”, se entienden como manifestaciones profanas, en contraposición a las manifestaciones religiosas que incluyen por su parte un fuerte aspecto devocional y se dirigen “a lo divino”. En ese sentido, el criterio vinculante para pertenecer a uno u otro grupo es contextual.

Sin embargo, esta división a veces parece ser ambigua y permite la duda, ya que algunos géneros se usan en ambos contextos. En estos casos la decisión de incluir un género determinado en una de las dos clasificaciones fue tomada según la frecuencia y su carácter predominante en la actualidad de uno u otro uso.

Los joropos son a priori ejemplos de géneros profanos, pero pueden ser dedicados a un santo y servir para cumplir una promesa. En el caso de una actividad profundamente religiosa como la Cruz de Mayo, en muchas regiones se baila joropo al final de los velorios. No obstante, en ese último caso el baile marca el fin del ciclo religioso y el comienzo de la parte diversional en la celebración.

La polca es otro ejemplo ambivalente, ya que se encuentra mayoritariamente en un contexto de baile, al tiempo que se usa en manifestaciones sujetas al calendario eclesiástico, como en el caso de la Muñeca de la Calenda en Trujillo, la cual se celebra dentro del ciclo navideño.

En el contexto profano se pueden distinguir fundamentalmente dos grandes grupos funcionales: por un lado las manifestaciones utilitarias y por el otro las placenteras. Las manifestaciones utilitarias tienen un objetivo extra-musical específico que puede ser acompañado de un componente diversional o no. Las manifestaciones placenteras en cambio son primordialmente diversionales.

Entre las manifestaciones utilitarias se consideran tres tipos: las expresiones dirigidas al trabajo que apoyan algún proceso específico de producción, los cantos de cuna cuyo propósito es calmar a un

niño, y las músicas que se utilizan para reforzar y controlar ciertas normas sociales, aliviar tensiones y advertir sobre el comportamiento correcto dentro de la comunidad respectiva. Como estas músicas pueden presentar también aspectos que no son profanos, se incluyen en aquella sección sólo cuando su función primordial es profana; en otras palabras, cuando lo religioso queda en un plano secundario.

La categoría de música placentera se subdivide en expresiones bailadas y no bailadas, categorías que en muy pocas ocasiones generan conflicto.

Finalmente hay que considerar, como advierte Danilo Orozco<sup>1</sup>, que en los fenómenos musicales, es decir los géneros, se debe relacionar la funcionalidad y la interacción genérica, ya que éstas se influyen también con procesos históricos y rasgos de la identidad social. De allí resultan redes complejas de interrelación que difícilmente son captables en un escrito como éste, en el cual no necesariamente habría que avanzar de capítulo en capítulo, a pesar de que haya una clara línea y relación teórica entre ellos. Los vínculos y complejidades se pueden plasmar sólo y en el mejor de los casos en un soporte multimedia. Por lo tanto, se advierte que en la práctica muchas veces se desdibujan las fronteras, erigidas aquí para su sistematización y comprensión.

---

<sup>1</sup> Según González 2001, p.51.

## Música utilitaria

### Música para coordinar el trabajo<sup>2</sup> 🎧1, pista 1

La música de trabajo la conforman las piezas funcionales que tienen un contenido y una aplicación específica ligados a una actividad productiva.

En la era moderna hay múltiples formas de uso de música durante el trabajo con la misma función de hacerlo más agradable, menos monótono o fatigoso, como en el caso del taxista o gandlerero que disponen de una colección personal de discos, o el caso del pintor que se acompaña con la radio. A pesar de que esa música cumple una función muy parecida a la que se trata en este párrafo, ésta no es específica sino que sirve igualmente en otras circunstancias.

La música de trabajo a la cual se hace referencia aquí, generalmente no tiene otro contexto sino que es creada para un fin específico. Y si ese fin por alguna razón desaparece, por ejemplo por desaparecer el tipo de labor debido a avances tecnológicos, la pieza o el género se pierden también por falta de su razón de ser. Por otro lado la música de trabajo puede tener un fuerte tinte personal. Un vendedor de frutas no pregona necesariamente igual que otro, y si fallece se desvanecerá también su pregón sin dejar de existir el trabajo o el producto en sí.

La música específica de trabajo es generalmente vocal, debido a que las manos están ocupadas con el trabajo. Durante el pastoreo, que tiene características laborales distintas, se usan a menudo instrumentos musicales sencillos y a veces hasta perecederos que se adquieren en el ambiente inmediato. La mayor parte de la música de trabajo es monofónica. Sin embargo, hay procesos de trabajo en grupo donde se desarrollan texturas polifónicas, como en el caso de las lavanderas o en los cantos encadenados del arreo de ganado.

Los textos suelen ser versificados en cuartetas o en ocasiones en sextillas, muchas veces improvisados y adaptados al momento. La melodía refleja la tarea correspondiente. Los acentos melódicos se encuentran en el momento clave de la labor. Así el pregonero cantará una nota aguda y alargada sobre el nombre del producto a ofrecer y la piladora de maíz combinará el acento rítmico con el golpe propio

2 Para la realización de este apartado se parte de Ramón y Rivera 1976a y de Domínguez 1999.

de la mano del pilón. En un canto de ordeño se hallará un llamado suave para amansar la vaca, mientras que los cantos de arreo tendrán una expresión de estímulo diferente emitiendo sonidos fuertes y largos para proyectar mejor la voz.

## Música para calmar a un niño 🎧1, pista 2

Katrin Lengwinat

En la fase de la niñez los seres humanos dependen en gran medida del cuidado de su familia y su desarrollo intelectual requiere de una atención y expresión específica. Tanto cuando el enunciado musical es inventado o emitido por los mismos infantes, como cuando son los adultos quienes les cantan, las características se ajustan al destinatario.

Los arrullos son cantos de cuna dirigidos a los más pequeños. Su función primordial es calmar o dormir al niño (véase foto No. 1, p. 95). Sin embargo, también sirven de pretexto para abarcar temas de añoranzas amorosas, lamentos o cuentos históricos, e inclusive pueden tener una función auto terapéutica<sup>3</sup>. Es un género cantado muy similar al de otras partes del mundo y es típico de los estratos populares, ya que los grupos más pudientes contratan a niñeras de la clase humilde que con su propio repertorio duermen a los infantes.

La letra no es solamente para dormir al niño, debido a que éste generalmente no la entiende. Se puede diferenciar dos tipos básicos de textos para cantos de arrullo: o describen el sueño o describen la vida del que canta. En las letras se encuentran expresiones de ternura, de recompensa, de amenaza, de enseñanza, de lamento, de contenido épico y de referencia al niño Jesús. La música se ajusta al lenguaje infantil. Generalmente el arrullo es cantado en un registro agudo y repitiendo frases. La función de calmar se logra mediante melodías descendentes sin sonidos abruptos, un timbre que lleva una dinámica tranquila, narrativa y suave y una velocidad relativamente lenta, ajustada al latido del corazón.

No todos los cantos de cuna han surgido con el fin de dormir al pequeño. A veces se usan canciones populares cuya intención original

---

3 Jähnichen 2003.

era otra, como Palomita blanca o Mambrú. También pueden ser conocidos por un contexto ‘mediático’, como en el caso de Mamá, la negrita cantada por el cantante cubano Bola de Nieve o Arrullo para un negrito por la agrupación Serenata Guayanesa. Entre los cantos específicos encontramos los tradicionales, los personales y los improvisados.

**Arrullo yekuana:** *Shichuke enukë*<sup>4</sup> 🎧1, pista 3

También hay arrullos indígenas que comparten características musicales parecidas al cancionero criollo. Los indígenas yekuana utilizan una canción específica para tranquilizar a un niño (véase foto No. 2, p. 95).

Los yekuana, de la familia lingüística caribe, viven en territorio amazónico, la gran mayoría<sup>5</sup> en la parte venezolana y un pequeño grupo en el norte de Brasil. Se dedican especialmente a la horticultura y la caza. Las mujeres se ocupan ante todo del conuco, de la comida y del cuidado de los niños. Tanto la mamá como una hermana, una abuela o una tía, sencillamente la mujer que esté al cuidado del pequeño, son las que cantan esa canción de cuna. La melodía sirve para dormir, apaciguar, tranquilizar o mantener distraído al niño en su chinchorrito. La música y la letra son de formas repetitivas y dice: ‘*Duérmete sin llorar niñoito, duérmete niñoito sin llorar*’. Parece ser una de las pocas canciones de cuna, si no la única, que se conoce y se practica con frecuencia entre los yekuana.

## Música para reforzar normas sociales

**Velorios de angelito**<sup>6</sup> 🎧1, pista 4

Katrin Lengwinat

Los cantos en los velorios de niños no son dirigidos a ellos sino más bien a sus familiares. La costumbre de acompañar la muerte de un niño con música y cantos era frecuente en los campos hasta la primera mitad del siglo XX. Aunque aún puede conseguirse, por ejemplo en la región andina, esta costumbre tiende a desaparecer. Los cantos, dirigidos

4 La información para este párrafo ha sido suministrada y supervisada gentilmente por la musicóloga Nina Hurtado.

5 4800 miembros para el año 2000 según <http://indian-cultures.com/Cultures/yekuana.html>

6 Apoyado en ideas de Ramón y Rivera 1990, p.201-202.

a los padres, pretenden transformar el dolor en consuelo, porque el niño, según la creencia popular, “es un angelito que va al cielo a rogar por sus padres y demás familiares”. La música no es específica, ya que se trata de cantos comunes de cada región. En los Andes se prefieren décimas a lo divino y salves; en el estado Falcón salves, romances y estribillos religiosos, y en los Llanos tonos de velorio. En ciertas zonas se toca música instrumental, preferiblemente vals. Al parecer, antiguamente hasta se bailaba en los velorios.

*El Mampulorio* es un caso de composición específica para velorios. En Barlovento se cantaba y bailaba con un ritmo entre golpe de tambor y guasa, acompañado por cuatro, tambora y maracas.

## Música de bienvenida

Katrin Lengwinat

**Toque de kawadi ye'jo**<sup>7</sup> ❶1, pista 5. La etnia yekuana que habita en el Amazonas es un grupo muy tranquilo, sobrio y amigable. Los miembros de una comunidad viven juntos en una gran churuata circular que puede tener capacidad hasta para 60 personas<sup>8</sup>. Hay espacios para la preparación conjunta de comidas, para la recepción de invitados y fiestas y para el grupo familiar. Además de vivir de la horticultura y de la caza, son excelentes fabricantes de canoas.

Con cierta frecuencia las comunidades visitan otras, para celebrar alguna fiesta en conjunto. El grupo visitante suele avisar de su llegada desde las embarcaciones tocando una flauta de hueso llamada *kawadi ye'jo*. A pesar de que su sonido no es tan fuerte, trasciende fácilmente el silencio de la selva. Al escuchar este toque, la comunidad anfitriona se entera de la llegada y se prepara para ofrecer bebida y comida a los visitantes al momento de recibirlos cerca del río. A su vez, hombres de la misma comunidad tocan la flauta de hueso para avisar a su gente de la proximidad de una visita y que deben prepararse para la celebración. Así que ese toque de *kawadi ye'jo* como llamado a la bienvenida tiene

<sup>7</sup> La información para este apartado ha sido suministrada y supervisada gentilmente por la musicóloga Nina Hurtado.

<sup>8</sup> <http://indian-cultures.com/Cultures/yekuana.html>.

tanto función de señal de aviso como de recordar las responsabilidades que se asumirán en ese contexto.

Los toques son instrumentales y ejecutados por hombres que poseen flauta. Las mujeres no suelen tocar instrumentos musicales. Ocasionalmente utilizan para la misma función una trompeta elaborada con la corteza de un árbol.

La flauta de hueso *kawadi ye'jo* está hecha de una tibia de venado (véase foto No. 3, p. 96). Mide aproximadamente 20 cm y se ejecuta en forma longitudinal. Posee tres orificios delanteros con los cuales se pueden producir seis tonos distintos<sup>9</sup>. Por ambos extremos la flauta está abierta y para facilitar el soplo se canaliza el aire a través de la cera de abeja untada en la embocadura. *Kawadi ye'jo* es además un instrumento diversional que se usa para la recreación y el descanso.

**Toque de yapuruto**<sup>10</sup> 🌐1, pista 6. Otro ejemplo parecido que se inscribe en la transmisión de normas sociales, como la hospitalidad hacia los visitantes en los encuentros comunitarios, es el toque de las flautas *yapuruto* de la etnia amazónica warekena<sup>11</sup>. Los warekena pertenecen al tronco lingüístico arawak. La información sobre la población total warekena varía entre 3500<sup>12</sup> y 700 miembros entre Venezuela, Colombia y Brasil, de los cuales menos de 400 viven en territorio venezolano<sup>13</sup>.

Las flautas *yapuruto* se ejecutan en distintas ocasiones, tales como la fiesta del *dabukurí* y del *yapururo*, en actos de agradecimiento y rituales de iniciación. En este caso se trata de un toque instrumental de bienvenida y despedida a visitantes de otras comunidades.

Los *yapuruto* se elaboran de la palma *mabe* que se encuentra en sitios específicos del Amazonas. Se tocan siempre en conjunto de dos, siendo una el macho y la otra la hembra (véase foto No. 4, p. 96). Sus largos tubos están abiertos por ambos lados. El macho mide

9 Aretz 1991, p.64.

10 La información correspondiente a este párrafo ha sido suministrada y supervisada gentilmente por la musicóloga Nina Hurtado.

11 Se conocen también bajo el nombre curripaco.

12 Toro 1990, p.32.

13 [http://www.ethnologue.com/show\\_language.asp?code=gae](http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=gae).

aproximadamente 1,40 m y tiene un diámetro de 2 cm, mientras que la hembra tiene unos 15 cm menos de longitud y un diámetro de 1,7 cm<sup>14</sup>. La ejecución de este par de flautas se da en forma alterna. Los *yapuruto* carecen de orificios de digitación, sin embargo se logran distintos sonidos de la serie de los armónicos naturales, cambiando la posición y la intensidad del soplo. Con cera de abeja o *peramán* introducido en la parte superior del tubo se canaliza la entrada de aire que se dirige hacia una ranura limitada por dos hojas amarradas con hilo de fibra natural. El material del *mabe* requiere de constante remojo para no abrirse, por lo tanto se acostumbra resguardar las flautas sumergiéndolas totalmente en agua en un recodo del río que solamente conocen los miembros mayores de la comunidad<sup>15</sup>.

### Cantos para bendecir la comida<sup>16</sup> 🎧1, pista 7

Katrin Lengwinat

Los cantos que se realizan para preparar o bendecir los alimentos existen en varias etnias indígenas<sup>17</sup> y son ejecutados exclusivamente por los shamanes.

Entre el grupo amazónico *piaroa*<sup>18</sup>, el shamán o *meñerúa* tiene una larga y especial preparación para adquirir la potestad de curar, bendecir, predecir y también para realizar una actividad educativa a través de la cual transmite los conocimientos de las tradiciones<sup>19</sup>.

Los cantos para la bendición de la comida se realizan en diferentes contextos, como por ejemplo para la primera comida de un recién nacido. Se trata de una oración cantada que debe proteger al niño y así evitar que le caiga mal un determinado alimento. De igual forma se ejecuta en la primera comida después del ayuno de iniciación de un hombre o una mujer. Por un lado el *meñerúa* se dirige a los espíritus para proteger al colectivo presente de alguna enfermedad, y

14 Hurtado 2006, descripción organológica.

15 Toro 1990, p.35.

16 La información para este apartado ha sido suministrada y supervisada gentilmente por la musicóloga Nina Hurtado.

17 Por ejemplo entre los *yekuana* y los *piaroa*.

18 Aprox. 14.500 habitantes según el Censo indígena 2001,

<http://www.ucab.edu.ve/eventos/IIencuentropoblacion/ponencias/Allais.pdf>.

19 Aretz 1991, p.314..

por otro lado da consejos sobre los alimentos que se deben ingerir y los que se deben evitar.

Mientras el shamán canta, lo que puede durar más de media hora, la comunidad está sentada a poca distancia y en silencio respetuoso. El canto interpretado exclusivamente por este shamán consiste musicalmente en frases relativamente breves que se repiten durante largo tiempo con algunas variaciones. Sin embargo, se constata cierto crecimiento de énfasis durante la ejecución, el cual se logra por ejemplo por un leve aumento de velocidad, volumen y altura del canto. La melodía y su característico timbre nasal son muy similares entre las distintas comunidades piaroa. En las letras hay diferencias, ya que éstas son improvisadas y se relacionan directamente con la situación concreta. La comunidad no comprende la totalidad del rezo cantado, pues se trata de un idioma ancestral que en gran parte es resguardado y manejado sólo por los shamanes.

### **Diversiones orientales**<sup>20</sup> 🌐1, pista 8

Katrin Lengwinat

Las diversiones son un tipo de teatro de calle que se encuentran especialmente en los estados Sucre, Nueva Esparta, Monagas y Anzoátegui del oriente del país. También hay algunas evidencias en el estado Bolívar, adonde puede haber llegado desde el norte. A pesar de llamarlas también “diversiones pascuales” no se limitan a un tema o una fecha específica, así que pueden ser representadas en cualquier circunstancia. Todas giran alrededor de un hecho o personaje cotidiano llevado a un nivel festivo a través del espectáculo musicalizado y dramatizado.

Se pueden distinguir dos tipos de Diversiones según su función y contenido: por un lado las que se relacionan con las normas sociales a respetar, por el otro las que transmiten conocimientos específicos y son tratados dentro del apartado de Música placentera bailada.

Muchas diversiones emiten mensajes de ética y moral y advierten sobre el comportamiento correcto dentro de la comunidad. Algunas se

---

20 Información extendida en el apartado “Música placentera bailada” en este volumen.

dirigen especialmente contra la innecesaria matanza de aves, como el *Pájaro guarandol* o *La Torcuchita*. Igualmente hay las que se refieren a la amenaza de extinción de una especie como el morrocoy. En ellas se insiste en que las personas no deben matar los animales que también tienen derecho a vivir.

Las dramatizaciones de este grupo de diversiones incluyen en general tres tipos de personajes: el animal, el cazador y la persona que descubre y alecciona al cazador. Los dos últimos se representan con apariencias cotidianas, mientras que el animal es habitualmente representado con apariencia fantástica, en grandes dimensiones, hecho de papel, alambre y tela. Esa creación en algunas partes se llama genéricamente "símbolo". Dentro de la fantasía tratan de ser muy fieles a la naturaleza de la figura y respetar sus proporciones y colores. La exageración consiste generalmente en el tamaño. Frecuentemente se incluye además a un brujo o curandero que salva o revive el animal.

Otras diversiones se dirigen contra el engaño de personas inocentes y contra la especulación; así por ejemplo en el *Peje Loro* o la *Langosta*, donde hay vendedores, compradores y eventualmente un grupo de pescadores, el cual forma el parlamento moral.

En la presentación actúa siempre el coro de las guarichas, mujeres o muchachas que cantan al unísono; habitualmente interpretan el parlamento o juicio sobre el drama. Aparte de los coros se acostumbra monólogos y diálogos hablados o cantados, acompañados por los instrumentos típicos de la región: mandolina, cuatro, furruco y maracas. La música suele basarse en el ritmo de diversión que por algunos es llamado amerengado y comparado con el aguinaldo. Sin embargo, en algunas ocasiones se usa un ritmo diferente.

Varias partes de la diversión incluyen danzas y bailes (véase foto No. 5, p. 97). El portador del símbolo principal baila de manera individual, reconstruyendo los movimientos característicos de éste. Los que cargan otras construcciones como peces o lanchas igualmente imitan su movimiento en condiciones naturales, como por ejemplo la lancha meciéndose en las olas. Las guarichas no solamente se encuentran en permanente movimiento sincronizado y al ritmo de la música, sino que algunas veces ejecutan pequeñas coreografías, cuando asumen por momentos el papel principal en la diversión.

Los autores de diversiones escriben sus letras con base en algún hecho actual que les llama la atención, y por lo tanto los mensajes pueden ir cambiando de vigencia con el tiempo.

A continuación<sup>21</sup> algunos ejemplos de las muchas diversiones que tratan sobre el control de las normas del grupo.

---

21 Fuentes: Domínguez/Salazar 2004, Video: Diversiones orientales (s.f.), CD: Francisco Mata (s.f.), Ortiz 1999.

## Diversiones orientales con moralejas

Nombre de la diversión	Lugar	Argumento y moraleja	Género musical y estructuras	Instrumentos	Personajes
El Pájaro Guarandol	Estado Anzoátegui	Caza del guarandol, petición de dejarlo vivir y reanimación; Protección animal	Diversión. Estrofas y estribillo	Mandolina, cuatro, furruco, maracas	Pájaro guarandol, cazador, brujo
El Peje Loro	Píritu. Estado Anzoátegui; Cumaná. Estado Sucre	Pescador trae su pesca para venderla a un precio de otro superior; Contra la especulación	Diversión. Estrofas y estribillo, diálogos hablados	Mandolina, cuatro, guitarra, tambora, marímbola, maracas	Pez loro, pescador El Negro Sucre en su bote, comprador, turista
La Torcuchita	Tacarigua. Margarita Estado Nueva Esparta	Cazador (casi) mata al colibrí, curandero lo rescata; Protección animal	Coros y diálogos hablados	Mandolina, cuatro, guitarra, tambora, maracas	Colibrí, cazador, viejita, curandero
La Langosta	Arapito. Estado Sucre	Pesca de langosta grande, no la quieren vender por kilo; Contra la especulación	Diversión. Solista y coros	Mandolina, cuatro, guitarra, tambora, marímbola, maracas	Langosta, pescador con barco, comprador, compradora musia
El Morrocoy	Coche. Estado Nueva Esparta	No matar al morrocoy que quiere vivir; Protección animal y contra la extinción	Diversión. 1 solo movimiento, sólo coro	Mandolina, cuatro, furruco, maracas, tambora, charrasca metálica	Morrocoy, guarichas de parlamento
La Paloma	Caripe. Estado Monagas	Niño mata a paloma con honda, reanimada por espíritu protector de los animales; Protección animal	Joropo – corrío llanero.	Cuatro, maraca, tambora	Paloma, niño con honda, espíritu protector
La Guaraguara	San Antonio de Maturín. Estado Monagas	Aborígenes capayas preparan sancocho guaraguara al misionero; Mostrar cordialidad hacia el visitante	Bambuco. Canto coral	Cuatro, maraca, tambora, cacho de res	Guaraguara, 4 indígenas, fray Gerónimo, pescador, arponero, sancochero, 12 muchachas campesinas bailadoras

## Canciones infantiles

Sofía Barreto

Una de las funciones más conocidas del juego es el aprendizaje. A través de música, textos y gestualidad, los niños desarrollan habilidades físicas como coordinación, fuerza y motricidad, e intelectuales como memoria, improvisación, vocabulario e información histórica, geográfica, religiosa, entre otras. Además de estas funciones obvias, el juego puede tener la función de reforzar el aprendizaje de reglas o modelos de comportamiento social, en particular de interrelación con sus semejantes o con los adultos.

Ejemplo clásico de estos modelos sociales es el transmitido a las niñas en textos de canciones como *Arroz con leche*, en el cual la “viudita” casamentera debe saber coser, bordar y “poner la mesa en su santo lugar”. Otro ejemplo, también extraído de un viejo romance español convertido en juego de ronda, es el de *Doña Catalina*, en el cual el modelo presentado para las niñas es el de la casada que se mantiene fiel aún después de la (supuesta) muerte del marido, y para los niños el del hombre valiente-soldado. La “niña bonita” de la canción *Al pasar la barca* también tiene una conducta modelo: no aceptar piropos ni aprovecharse de su belleza.

Otros temas de regulación social como lo bueno y lo malo, la transgresión y el castigo, las relaciones familiares, así como las instituciones sociales como la autoridad paterna o del adulto en general, el matrimonio o las relaciones de pareja, los ideales sociales de cooperación y trabajo en equipo son abordados en estos textos. Un ejemplo es el texto de la canción *La pulga y el piojo* que modela de manera divertida la colaboración-participación de toda una comunidad (los animales) en la boda de los personajes principales, y la canción-rima *Icotea Concha*, que ridiculiza la no-colaboración de la tortuga Icotea:

Icotea Concha, vení a coser  
 No tengo manos no tengo pies  
 Icotea Concha vení a barrer  
 No tengo manos, no tengo pies  
 Icotea Concha vení a tender

No tengo manos, no tengo pies  
Icotea Concha vení a comer  
¡Aquí están las manos y aquí están los pies!

El refuerzo de normas puede, pues, ser efectuado por el procedimiento negativo, es decir, la burla o la transgresión al relatar comportamientos o conductas inapropiadas. Además de *Icotea Concha*, los “musiúes”<sup>22</sup> de la canción de enumeración *El araguato* son un ejemplo de ello:

El araguato Musiú Vicente  
chupa tabaco, bebe aguardiente.  
El araguato Musiú Domingo  
tira la bola y péguale al mingo.  
El araguato Musiú Francisco  
mira la luna y se queda bizco.  
El araguato Musiú Jacinto  
come gusanos con vino tinto<sup>23</sup>.

---

22 “Musiú” es la fonetización aproximada de la palabra francesa “monsieur” que se utilizó en Venezuela para designar a personas extranjeras o de cierta relevancia.

23 Revista *Tricolor* n° 76 (1955), p.23.

## Música placentera

### Música bailada

#### Juegos infantiles 🎮1, pista 9

Sofía Barreto

El juego, definido como “rito colectivo de naturaleza lúdica”<sup>24</sup>, tiene carácter múltiple, ya que implica lenguaje, música y gestualidad. Muchos juegos infantiles grupales utilizan aspectos musicales, bien sean melódicos o rítmicos, para coordinar los gestos colectivos que pueden ser de alta complejidad.

La música que acompaña y estructura estos juegos, generalmente cantos y palmas, pertenece al folclore musical infantil, el cual se construye a partir de elementos existentes que provienen de fuentes adultas o adolescentes, a veces muy antiguas.

Hay una parte de invención y otra de conservación en este repertorio. En él se encuentran presentes temas y estructuras heredadas del pasado y adaptaciones de éstos a su contexto actual. En cuanto a los temas y estructuras el niño es bastante conservador, lo que explica la supervivencia en la tradición oral infantil de elementos antiguos, como es el caso de los romances utilizados para juegos de ronda como *Arroz con leche*, *Doñana* o *La Catalina*. Las adaptaciones, en cambio, permiten una cierta innovación al insertar referencias inmediatas (elementos de la actualidad, de la región geográfica, personajes, etc.) a estructuras de juego preexistentes. De esta manera cada repertorio se diferencia, marcado por signos de pertenencia local, regional o nacional. Cantos con textos tipo letanía, también llamados de enumeración, como *Con real y medio*, *La pulga y el piojo*, *El araguato* y otros, pueden incluir este tipo de signos de pertenencia local y/o temporal.

La mayor cantidad de innovación individual en este repertorio se observa a nivel de la realización de los juegos (el *performance*) y no en sus temas ni en sus adaptaciones. Sin embargo esto se da sobre todo en los géneros narrativos hablados (historias para dar miedo,

24 Arleo y Despringre 1997, p.17.

historias cómicas...) en los que el niño puede improvisar y escaparse a su manera a un mundo de fantasía, ya que los juegos colectivos con sus restricciones formales métricas, rítmicas o melódicas, permiten menos libertad. En los planos musical y gestual, observamos poca verdadera creación o improvisación individual: cada uno ejecuta más o menos la misma "partitura", aunque las realizaciones pueden variar ligeramente según los intérpretes.

Los juegos y sus músicas están generalmente diferenciados según el grupo sexual o de edad que los practica. La creación de nuevos juegos y sus canciones es relativamente rara pero existe, en particular entre los niños mayores, aunque la creatividad en el folclore infantil y en el folclore en general ha sido poco estudiada. El repertorio musical de juegos infantiles suele alimentarse de nuevas tendencias musicales y coreográficas. Los gestos de los raperos y las rimas y estilos de declamación del reggaeton pueden conseguirse de forma abundante en los juegos y cantos de entretenimiento de los niños en edad preadolescente en la Venezuela actual, en particular en las ciudades.

Entre este tipo de juegos "modernos", uno de los más expandidos es el que consiste en imitar las coreografías o los video-clips de estrellas pop del momento. Canciones y bailes de cierta complejidad son de esta manera aprendidos y reproducidos por niños y en especial niñas desde muy temprana edad.

Los juegos netamente infantiles tienen temas muy variados y engloban los animales, los números, los colores, la comida, las relaciones entre niños y adultos, los celos entre hermanos, la transgresión, el castigo, la religión, entre otros.

La estructura y el ritmo están íntimamente relacionados con el tipo de juego que se está realizando y con su texto. Es el caso de los juegos con palmadas, repertorio generalmente femenino, en el cual la parte vocal no es exactamente cantada sino recitada rítmicamente. Los juegos con palmadas pueden incluirse entre los juegos de ronda ya que ésta es la forma en que se organiza el grupo de niños para jugar.

Además de la ronda, otra disposición espacial de juego que incluye canto es la fila que pasa por debajo de un "puente" formado por los brazos de dos de los niños que participan, como en el caso de *A la víbora de la mar*. El repertorio de este tipo de juegos puede

incluir textos muy antiguos, como es el caso de *Alelimón*, o de corte muy tradicional, como el caso de *Los Chimichimitos*.

En los cantos de eliminación o de selección encontramos también una estrecha relación entre texto, gestos y música. Se trata de los cantos que se efectúan como preludio a un juego más importante como “La ere”, “El escondite”, “Policía y ladrón” y otros, para distribuir los roles en el juego que vendrá: quién será la ere, quién contará primero en el escondite, etc. Se trata frecuentemente de textos sin sentido semántico, como en el siguiente ejemplo:

Tin-marín de dos piringué  
Cúcara mácara títiri fué  
Saliste tú y quedaste tú.

Esos textos podrían tener como fuente canciones en otro idioma, repetidas con una fonética aproximada, como es en el caso siguiente:

Ponte poronte pontepi tape tape tuya  
Ponte poronte pontepi tape tape tú

el cual se basa seguramente en el original francés:

*Pomme reinette pomme d’apis, tapis tapis rouge*  
*Pomme reinette pomme d’apis, tapis tapis gris*

Tanto el texto español como su posible original francés carecen de significación semántica coherente, lo cual parece ser una característica de este tipo de cantos, en los que las acentuaciones y la métrica tienen mayor importancia que el texto en sí.

Los niños parecen aprender estos juegos preferentemente en el contexto escolar, de manera espontánea a través del contacto con otros niños, o de manera controlada a través de la enseñanza de los maestros quienes juegan un rol muy importante en la conservación de cantos y juegos que encuentran en ellos una vía de transmisión eficaz.

**Baile yonna** 🎵1, pista 10

Katrin Lengwinat

La etnia wayuu o guajira habita mayoritariamente en la península de la Guajira. Abarca aproximadamente a 293.000 personas<sup>25</sup>. Viven sobre todo como pastores, comerciantes y a veces como granjeros. Lingüísticamente pertenecen a la familia arawak<sup>26</sup> y su idioma se llama wayuunaiki. A pesar de su temprano contacto con las culturas europeas, pudieron mantener una autonomía relativamente grande hasta el día de hoy. Así cuentan también con costumbres, música e instrumentos musicales propios.

El baile llamado “yonna”, que significa baile, otras veces citado como ayonaha o chicha maya, es un baile de placer que se realiza por distintos motivos como la celebración de la cosecha o al culminar la iniciación de shamanes. La mayoría de los shamanes wayuu son mujeres y se dedican tanto a salvaguardar las creencias míticas como a la curación de enfermedades graves, asumiendo así una función social destacada. El yonna se baila además cuando se termina la reclusión de las muchachas iniciadas en los deberes de la mujer, métodos anticonceptivos y tejería, lo que les permitirá cierta independencia económica en su vida. Al final de la iniciación las jóvenes son consideradas aptas para casarse<sup>27</sup>.

Las celebraciones por estos y otros motivos más sencillos se hacen a través de una fiesta con yonna. Para la fiesta las mujeres wayuu se pintan con fines estéticos asociados a la danza<sup>28</sup> y se adornan los pies con unas sonajas que suenan durante el baile. La mujer se viste con su manta ancha y el hombre con su tradicional guayuco, aunque este atuendo se encuentra cada vez menos. Ambos bailan con los pies descalzos sobre la tierra. Los participantes forman una rueda, a cuyo centro entra una pareja. El baile en sí consiste en la persecución del hombre por la mujer y requiere de gran destreza. La mujer se mueve hacia adelante con su manta abierta y trata de alcanzar al hombre

25 Según el censo indígena 2001, en: <http://www.ucab.edu.ve/eventos/IIencuentropoblacion/ponencias/Allais.pdf>.

26 Saler 1988, p.35.

27 Saler 1988, p.93.

28 Ibid, p.52.

quien baila hacia atrás hasta ser alcanzado y caerse. Después entra otra pareja para seguir el mismo juego. Es un baile muy divertido para todos los participantes y genera alegres gritos de animación y satisfacción. Hay una amplia variedad de ejecuciones que no siempre terminan con la caída del varón. Se relacionan con el medio ambiente, especialmente la fauna, y se imitan esos entornos a través de pasos y posturas específicos.

El instrumento que guía el yonna es un tambor llamado kasha, que por su aspecto debe ser un instrumento aculturado y posiblemente haya reemplazado algún tambor precolombino (véase foto No. 6, p. 98). El kasha posee dos membranas de chivo o res prensadas por aros que se sujetan uno al otro con cuerdas en zigzag. El parche inferior se atraviesa con una cuerda que funciona como chirriador. El cuerpo cilíndrico es de madera. El kasha, colgado de un hombro, se toca con dos baquetas de madera sobre el parche superior. Se distinguen cuatro toques: para la salida de la pareja, para el baile, para la caída del bailarín y para concluir<sup>29</sup>. Después de un comienzo que ha sido interpretado como ternario<sup>30</sup>, el desarrollo es netamente binario y explora distintas fórmulas rítmicas. Los diferentes pasos (véase foto No. 7 y 8, p. 98), que indicamos a continuación, tienen que ver con la imitación de sus entornos.

1. SAMUTKUYA: Paso del gallinazo
2. MUSHALEKUAYA: Paso del caricia
3. JAYUMULERKUAYA: Paso de la mosca
4. KARAYKUAYA: Paso del alcarabán (sic)
5. CHOCOKUAYA: Paso del trompo
6. JEYUKUAYA: Paso de la hormiga, para su ejecución se necesita que el parejo sea un muchacho pequeño para que cuando se caiga lo levanten y carguen así como la hormiga que carga un terrón.
7. PETKUAYA: Paso de la perdiz
8. ANUWANAKUAYA: Paso del rey del gallinazo
9. WAINPIRUAIKUAYA: Paso del paraulata
10. WAWACHIKUAYA: Paso de la tórtola<sup>31</sup>

29 Aretz 1991, p.193.

30 Idem.

31 [http://www.colombia.com/turismo/ferias\\_fiestas/2003/mayo/cultura.asp](http://www.colombia.com/turismo/ferias_fiestas/2003/mayo/cultura.asp).

La duración del toque depende de las destrezas de cada pareja para el baile. La fiesta yonna puede durar todo un día<sup>32</sup> alegrando encuentros familiares, de amigos y del grupo en sí.

## Mare-mare y Carrizos

Katrin Lengwinat

Mare-mare<sup>33</sup> es una denominación muy discutida y utilizada en contextos bastante diversos. El término mare en caribe<sup>34</sup> significa alegre. Sin embargo, su uso para fenómenos musicales no es endógeno<sup>35</sup>. Se aplica en la bibliografía a dos etnias distintas y a por lo menos cuatro casos diferentes. En la etnia warao del Delta Amacuro se denomina mare-mare una canción acompañada por el violín seke-seke. Y entre los kariña se refiere tanto a una canción como a un baile, y además a las flautas de carrizo.

**Mare warao** 🎧1, pista 11. Los warao que habitan en el extremo este de Venezuela, en el Delta Amacuro, representan actualmente el segundo grupo indígena más numeroso, con 36.000 miembros según el censo indígena de 2001. El trabajo misionero propició que se arraigara el violín entre los warao, quienes lo incluyen expresamente en una música diversional que llaman *hohomare* y se ejecuta en el contexto de las canciones de baile *dakotu*<sup>36</sup>. Sin embargo, la información sobre ese género es ambigua: por un lado se define como una danza con canto acompañado por el *seke-seke*<sup>37</sup> y por otro que se trata de unas melodías sin texto que se tocan en el *seke-seke*<sup>38</sup>. Hemos observado con ese nombre y en ese instrumento melodías solas completamente criollas<sup>39</sup>, así como cantos en idioma warao con melodías propias dobladas en el *seke-seke*<sup>40</sup>.

32 Aretz 1991, p.188.

33 mare-mare es el plural de mare.

34 LP: Civrieux (s.f.).

35 Aretz 1991, p.149.

37 Aretz 1991, p.151.

38 Ibid, p.162.

39 Por ejemplo pasodobles.

40 Encuentro de shamanes, Jardín Botánico, Caracas 21 de mayo de 2006.

Entre las funciones de esa música han sido descritas la de acompañar el baile mare-mare, la de recibir al misionero en el pueblo, así como la de realzar *las fiestas*<sup>41</sup>. No obstante, según últimas investigaciones, con el tiempo<sup>42</sup> se ha perdido el baile. Otrora se describía como una danza en círculo alrededor del *seke-seke*, donde después de un tiempo los bailarines trataban de salirse del círculo hasta lograrlo y volvían a empezar el baile desde el comienzo<sup>43</sup>.

El *seke-seke* es un violín documentado desde el siglo XIX<sup>44</sup> y asimilado por los warao, quienes lo fabrican de cedro (véase foto No. 9, p. 99). Las cuerdas del instrumento y del arco se extraían de la fibra de piña silvestre; hoy día acostumbran reemplazarlas por nylon. La posición del instrumento en el violinista es muy parecida a la clásica, sin embargo mantiene el instrumento más vertical que horizontal.

**Mare kariña** 🌀1, pistas 12, 13. El grupo de los kariña es relativamente grande. Según el censo indígena de 2001 se contabilizaron aproximadamente 16.700 miembros. Sin embargo, ese grupo se ha integrado bastante a la vida criolla venezolana, así que las diferencias van desapareciendo cada vez más y quizás muchos de ellos ya no son censados como kariña. Su área natural de dispersión se encuentra en el estado Anzoátegui, donde se concentran sobre todo en la Mesa de Guanipa y Cantaura. De igual forma se pueden encontrar asentamientos en los estados Sucre, Bolívar y Guárico. Su idioma pertenece al grupo lingüístico caribe. Los kariña se dedican tradicionalmente al cultivo del conuco<sup>45</sup>, la recolección, la caza y la pesca<sup>46</sup>. Son conocidos por sus chinchorros de moriche, la producción de casabe y el procesamiento de algodón.

Según varios investigadores el mare-mare kariña ha ido cambiando. Antes pertenecía a un rito funerario de carácter sagrado<sup>47</sup>. Hoy día

41 Información del Mons. Fray Angel Turrado Moreno según Aretz 1958, p.59.

42 Olsen 1996, p.117.

43 Información de Miguel Cardona según Aretz 1958, p.59.

44 Olsen 1996, p.104.

45 Pequeña parcela de tierra destinada al cultivo, generalmente de yuca, maíz, frijoles y otros.

46 [http://www.gobiernoenlinea.gob.ve/venezuela/perfil\\_historia6\\_d.html](http://www.gobiernoenlinea.gob.ve/venezuela/perfil_historia6_d.html).

47 Consulta a la musicóloga Nina Hurtado, Caracas 11 de febrero de 2007.

es una manifestación netamente profana. Parece que el mare-mare instrumental y el mare-mare cantado eran totalmente independientes<sup>48</sup>.

Hoy, especialmente en la Mesa de Guanipa, se llama mare-mare a una música con canto, flautas de carrizo, cuatro y maracas. Según Civrieux se tocaba hasta 1920 sólo con flautas de carrizo y la integración de las maracas fue un hecho vehemente de profanización, ya que antes ese instrumento era usado exclusivamente por los shamanes<sup>49</sup>. Ahora, la maraca ejecutada en pares y la inclusión del cuatro indican claramente un proceso de criollización.

Algunos análisis realizados<sup>50</sup> concluyen que las melodías cantadas muestran muchos giros pertenecientes al antiguo cancionero europeo. Sin embargo, no nos parece que fuera el caso en todas las melodías ni en todos los toques de carrizos. El ejemplo musical aquí incluido con canto, pito y tambora no tiene rasgos europeos. El pito es una flauta longitudinal de caña que mide aproximadamente medio metro y termina con un nudo. No trae embocadura. Dispone de seis orificios de digitación delanteros y uno trasero para el pulgar. Los kariña señalan que el pito y la tambora eran los instrumentos de fiesta anteriormente y hoy han sido reemplazados generalmente por flautas de pan<sup>51</sup>.

La danza mare-mare es uni o bicircular y se baila en hileras alrededor de los músicos (véase foto No. 10, p. 99), lo que demuestra supuestamente el deseo de preservarse de los malos espíritus<sup>52</sup>. Sin embargo, y como fue indicado arriba, hoy es un baile netamente profano que sirve para cualquier fiesta y especialmente para aumentar la alegría después de la ceremonia de desenlutarse<sup>53</sup>, llamada *akaatempo*.

Finalmente son denominadas mare-mare las flautas de pan entre los kariña, en este caso un nombre también impuesto. Los kariña de la Mesa de Guanipa las llaman más bien *verekushi*<sup>54</sup>. Se componen de varios tubos de caña de diferente longitud y cortados en su nudo. Se

48 Aretz 1991, p.151.

49 LP: Civrieux (s.f.).

50 Aretz 1991, p.158.

51 Video: El gentilicio kariña (1998).

52 Aretz 1958, p.96.

53 Véase volumen Manifestaciones religiosas (Lengwinat y Suniaga 2013) "Akaatempo", p. 82-89.

54 Video: El gentilicio kariña (1998).

manejan en grupo de tres instrumentos, cada uno con una función distinta, pero finalmente tejiendo en conjunto las melodías. Los kariña en Anzoátegui acostumbran usar un mare macho de seis tubos, un mare hembra de cinco tubos y un mare prima de tres tubitos. El mare hembra lleva el canto, mientras que los otros dos lo acompañan con figuras melódico-rítmicas fijas. Después de una introducción libre los motivos musicales se repiten periódicamente y el patrón rítmico puede variar levemente<sup>55</sup>. En Cumanacoa, donde hay una población kariña significativa, las flautas de pan o carrizos se ejecutan en muchas ocasiones y se interpretan diferentes toques, pero solamente uno específico lleva el nombre de mare-mare, por lo cual fue incluido en la selección auditiva.

***Carrizos de San José de Guaribe*** 🎧1, pista 14. A pesar de que no se maneja en Guaribe el término mare-mare de manera endógena ni exógena, creemos oportuno mencionar al final de esta sección los carrizos y su música que se conocen en San José de Guaribe, estado Guárico. Varios estudiosos han confirmado que hacia esa zona se puede haber extendido también el grupo étnico kariña. El fenotipo que se encuentra en esa zona es muy parecido al de los kariña, además de la cultura del casabe y otras costumbres como los carrizos<sup>56</sup>. Debido a que en esa zona se ha dado un mestizaje mucho más pronunciado que en Anzoátegui, la mayoría de los que tocan los carrizos son afrodescendientes. Estas flautas de pan se ejecutan en cualquier momento del año y siempre están vinculadas a fiestas profanas, aunque antes solían tocarse en la época decembrina<sup>57</sup>. Igual que en Anzoátegui y Sucre (Cumanacoa), los carrizos son un conjunto de tres flautas llamadas “hembra” o mano menor, “macho” o mano mayor y prima (véase foto No. 11, p. 100). La diferencia con las otras regiones es que todas disponen de un tubito menos, es decir el macho y la hembra tienen cinco tubos y la prima dos. La hembra lleva también la melodía y puede improvisar. El macho es el más grande

55 Aretz 1991, p.157.

56 Consulta a la musicóloga Ruth Suniaga 28 de enero de 2007; Aretz 1991, p.164 incluye las flautas de Guaribe también entre los kariña.

57 Información del cultor Juan Esteban García, Taller de carrizos, Fundación Bigott, Caracas 10 de mayo de 1994.

y ejecuta el contracanto, y la prima marca el compás en un solo tubo. El segundo tubo de la prima se utiliza solamente para marcar el final de la pieza (véase foto No. 12, p. 100). Los carrizos son acompañados de un cuatro, maracas y una tambora de un solo parche que se toca con una mano y una baqueta. El cuatro y las maracas occidentalizan significativamente la pieza. Para destacar más el aporte indígena se eligió para nuestra selección musical una grabación sin cuatro, sin tambora ni maracas.

Otro elemento que distingue los carrizos guariberos de los de Anzoátegui es un sonido gutural que incluye periódicamente el carricero de la prima durante su toque y el cual tiene una fuerte connotación indígena.

En los carrizos de Guaribe se distinguen varios toques, entre ellos están: *La viuda triste*, *La oreja de perro*, *La danza*, *La pava*, *El guarapo* y *Manzanare*. Según los guariberos, antes se cantaba con los carrizos y también se bailaba, pero tanto el canto como el baile se perdieron<sup>58</sup>.

## Joropo

Katrin Lengwinat

El joropo como fiesta, baile y música está presente en la mayor parte del país y por lo tanto tiene variantes regionales que se adaptan a las características históricas, culturales, naturales e idiosincrásicas de cada zona. Un baile de joropo se puede realizar con un motivo específico o simplemente en forma espontánea. En zonas de mucho arraigo, se organiza para celebrar grandes fiestas del ciclo de vida como bautizos, bodas y cumpleaños, o del ciclo anual como la recolección de la cosecha, el carnaval, el "rabo"<sup>59</sup> de Cruz de Mayo, Semana Santa, Navidad, así como las fiestas patronales y la cayapa<sup>60</sup>. Hay también los bailes de joropo de fin de semana en algunos clubes, los cuales poco se diferencian de los anteriormente mencionados, a no ser por el importante componente de la

58 Idem.

59 Festejo después de la parte religiosa.

60 Trabajo colectivo y comunitario no remunerado.

improvisación de letras que sí guardan relación con las ocasiones o celebraciones concretas.

En la tarde o temprano en la noche los joroperos se reúnen cerca de la pista de baile, porque la gente viene a bailar. Pocos son espectadores o acompañantes. Con los primeros sonidos arranca el baile que representa una bienvenida ruptura con la vida cotidiana. Los bailarores conocen bien los códigos rítmicos y melódicos de la música que les indican los pasos básicos, las vueltas, las figuras y los zapateos. En la música de joropo se aprecia un toque recio en el instrumento melódico. Es un “toque bueno, duro”, que corta los remates en seco con emoción y sabiduría, que usa los llamados trancados también en la melodía y acostumbra frecuentes variaciones en el bordón. Estos elementos estimulan tanto al cantor como a los otros músicos y por supuesto, al bailaror. Mientras mejor tocan los músicos, mejores son los bailarores, los cuales retan al mismo tiempo a variar al máximo los toques y el canto, animándose así recíprocamente por un joropo cada vez más recio.

Muchos estudios concluyen que la principal fuente del joropo ha sido el fandango como fiesta con su baile, sus instrumentos y estructuras rítmicas. Las investigaciones sobre los orígenes del joropo coinciden en que el fandango es uno de los géneros de ida y vuelta<sup>61</sup> entre América y España. Cómo ha sucedido ese intercambio no se sabe con exactitud. Salazar (1999, p. 246) habla de un baile sacromágico africano que llegó con los esclavos de Guinea occidental o ecuatorial al Caribe, donde en el siglo XVI se difundió entre Cuba y la República Dominicana. Según Ortiz (1998, p. 576) y Salazar (1992, p. 17) ya cronistas y viajeros emplearon el término fandango desde el siglo XVI en América, sin poner citas o documentos a la mano. Así que esa danza afroamericana, que parte hacia España en el siglo XVII, puede haber salido de América con ese nombre (Salazar 2003<sup>a</sup>, p. 45). Incluso García de León afirma que en el siglo XVII existía una fiesta llamada “fandango” en Latinoamérica, producto de los mestizajes, y que a finales de ese siglo “y con ese nombre transitó de regreso a España como un baile de pareja por modo menor” (2002, p. 103). Una fuente muy citada es el *Diccionario de Autoridades* que data

---

61 Otros que se adscriben a esa categoría son la chacona y la zarabanda.

de 1742, donde consta la definición de fandango como un “baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido mui alegre y festivo” (III-719) y se agrega además su carácter colectivo: “Por ampliación se toma por qualquiera función de banqueté, festéjo u holgúra à que concurren muchas personas” (idem).

Llegando a España el fandango se encontró con muy buena receptividad y tomó cuerpo propio en cada una de las regiones, extendiéndose hasta Portugal y mezclándose con las tradiciones de cada zona, las cuales ya habían vivido muchas transculturaciones, entre otros con los árabes, judíos, europeos y hasta con África negra. Así que el fandango se transformó en danza andaluza durante el siglo XVII que se bailaba en pareja en los estratos populares<sup>62</sup> y desarrolló diferentes formas según su lugar de dispersión: malagueña, rondeña, fandango gaditano... Estos géneros tenían distintos rasgos en común: instrumentos de cuerda pulsada, percusión variada, baile en pareja y zapateado, ritmos ternarios, series de especies musicales, entre otros (García de León 2002, p. 103).

Cuando el fandango en sus distintas formas españolas y también portuguesas regresa a América en la primera mitad del siglo XVIII, va a ser recibido nuevamente con entusiasmo y se extiende como fiesta bailada con cierto tipo de música por todo el subcontinente, generando nuevos géneros musicales: el son jarocho, el jarabe y el huapango en México, la zamacueca/marinera en el Perú, la zamba en Argentina, el joropo en Venezuela y Colombia entre otros.

En el siglo XVIII Venezuela estaba directamente conectada con España o indirectamente a través del puerto de Veracruz, Cuba, La Española y Puerto Rico. La amplia difusión del fandango en Venezuela, que posteriormente se transforma en joropo, debe haberse producido por las vías comerciales y de poblamiento rutinarias en el interior del país. En cada región toma características musicales festivas y coreográficas propias y se ejecuta con conjuntos instrumentales distintos.

Sin embargo, los joropos tradicionales manifiestan muchos rasgos en común. Todos tienen su raíz histórica en el fandango, representan una identidad regional y están socialmente vinculados con la vida

---

62 Salazar 1992 y otros.

rural y de peón. Un joropo se celebra tanto por motivos de diversión como por religiosidad popular<sup>63</sup>, pero en su exclusiva función de baile. Sus textos abarcan temas literarios cotidianos e históricos, algunas veces ficticios como las leyendas que son parte de la vida cotidiana. Las estructuras comunicacionales son completamente retroactivas, lo que significa que cada componente influye en los demás.

Se distinguen dos formas musicales principales dentro del joropo: el pasaje y el golpe. El pasaje tiene un carácter lírico y contemplativo, además de un desarrollo melódico continuo, mientras que el golpe es más prosaico y directo, con frases melódicas cortas. Las piezas pueden ser cerradas o abiertas desde el punto de vista de la forma. La duración de las piezas abiertas depende del ánimo del ambiente y de la capacidad de los músicos para desarrollar el tema. Muy característico en la realización de las piezas es la función del instrumento melódico como guía musical, al cual todos los otros elementos se subordinan en cierta manera. El instrumento melódico indica las partes que vienen a continuación y muchas veces las características expresivas de la pieza, como el transcurso tranquilo que corresponde en el baile al valseo. El ingenio de esa guiatura repercute en los instrumentos acompañantes que realizan su fórmula básica o algún repique emocional. Ellos se vinculan también con el zapateo en el baile y el floreo de los otros instrumentos y la voz. La función rítmica es asumida en gran parte por un instrumento de percusión y el componente armónico se realiza con el instrumento melódico y/o un cordófono rasgueado.

Como género el joropo se caracteriza según Lengwinat (2006, p.51) musicalmente a través de:

- a).- una estructura armónica cíclica o libre, presentando esquemas repetidos.
- b).- un esquema métrico básico ternario que se maneja a menudo de manera polimétrica explorando simultáneamente los metros 3/4, 6/8, 3/2.
- c).- una estructura formal fija con módulos básicos de cuatro compases. El constructo completo puede constar de una a cuatro partes. La forma está vinculada estrechamente con el ciclo armónico<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Como promesa a un santo.

<sup>64</sup> El yaguazo del joropo central y el requisito del cordillerano son más libres. Sin embargo, sus diferentes segmentos constitutivos tienen esquemas armónicos preestablecidos y sólo su combinación es libre.

d).- melodías o motivos melódico-rítmicos que identifican las diferentes piezas y que son un tipo de exposición temática.

e).- formas literarias que no son libres. Todos los versos son de cuatro o de 10 líneas con un esquema de rima tanto asonante como consonante. Entre los de cuatro líneas básicas se encuentran variantes de copla, de cuarteta, de redondilla y de romance con una estructura silábica de ocho, seis y once. Los versos de 10 líneas pertenecen al arte menor de la décima, es decir a los octosílabos.

f).- una velocidad constante de aproximadamente negra=210MM<sup>65</sup>.

### Los joropos regionales

Región	Estados	Instrumentos (IM-instrumento melódico, IA-instrumento acompañante P- percusión C-cantores)	Formas
Oriental	Sucre, Anzoátegui, Monagas, Nueva Esparta	IM – cuereta, bandola (4 cuerdas dobles de nylon en Tierra firme, de metal en Margarita), bandolín IA – cuatro, marimbola P – maracas “ordeñadas”, tambora C – uno, dos en Media diana, varios a veces en estribillo	Golpe  e.o. joropo o golpe con estribillo, Sabana blanca, Media diana, Golpe de arpa, corrió etc.
Cordillerano	Noreste Guárico, este Miranda, oeste Anzoátegui	IM – bandola (4 cuerdas dobles de metal) IA – cuatro, marimbola P – maracas, charasca C - uno	Golpe y pasaje  golpe yabajero: pasaje con requisito (o yaguazo, o guabina, o corrió) por ejemplo: pasaje - llamada de guabina - encierro de guabina - salida de guabina
Llanero	Guárico, Cojedes, Portuguesa, Barinas, Apure, sur Anzoátegui, suroeste Monagas, noroeste Bolívar	IM – bandola (4 cuerdas de nylon), arpa (32 cuerdas de nylon) IA – cuatro, bajo P – maracas C – uno, en contrapunteo dos IM – bandolín, violín(es) IA - cuatro, guitarra, tiple P – maracas Generalmente	Golpe y pasaje  Golpes: Carnaval, Periquera, Kirpa, Guacharaca, Seis, Pajarillo etc.

65 No obstante hay algunas expresiones tradicionales un poco más lentas como el pasaje llanero (negra=195-205 MM)

Andino	Trujillo, Mérida, Táchira	Instrumental, en Táchira canto solista	Golpe y pasaje  El tropezón, La Josefina, La perrabaya, El sancocho, Macallao etc.
Centro occidental	Lara, Falcón, Yaracuy	IA – cuatro, cinco, mediocinco, requinto P – tambora, maracas C – dúos a dos voces, estribillos corales	Golpe
Central	Caracas, Miranda, Aragua, Vargas, norte Guárico, sur Carabobo, Carabobo,	IM – arpa (13 cuerdas de metal, 21 de nylon), cuatro punteado, guitarra, bandola (4 cuerdas dobles de metal), acordeón P – maracas C – uno	Golpe y pasaje  Revuelta (pasaje-yaguazo-guabina-marisela- llamada del mono) Seis: Las flores
Carabobeño y cojedeño	norte Cojedes	IM – violín IA – cuatro, guitarra P – maracas C – uno Puede ser instrumental	Golpe  Joropo cerrero (Carabobo) Joropo horconeao (Cojedes), Fandanguillo, La Bomba
Guayanés	Guayana	IM – bandola (4 cuerdas dobles de metal), bandolín IA – cuatro, bajo P – maracas C – uno Puede ser instrumental	Golpe  El mocho Hernández, Josa, Patricio, seis etc.

**Joropo oriental**<sup>66</sup> 🎻1, pista 15. El área de dispersión del joropo oriental se encuentra entre los estados nororientales Sucre, Nueva Esparta, Anzoátegui y Monagas. El número de ejecutantes oscila entre cinco y ocho.

El instrumento melódico y guía puede ser el bandolín<sup>67</sup>, la bandola o la cuereta. El bandolín consta de cuatro cuerdas metálicas dobles y se toca con un plectro. La bandola es más grande y dispone también de cuatro cuerdas dobles, pero de nylon. La bandola puede tener diferentes afinaciones, la más común que se encuentra tanto en la bandola margariteña, central y llanera es la misma del bandolín: G+g – d+d' – a+a – e'+e'<sup>68</sup>. Sin embargo se diferencia de ellas la bandola oriental de tierra firme que se afina también por quintas, pero más bajo: C+c – G+g – d – a. Tanto el bandolín como la bandola se tañen con una pajuela. El sonido de la bandola es más fuerte y más recio que el del bandolín debido a la forma particular de atacar la cuerda y el modo de tocar bordones y tiples simultáneamente. La cuereta (véase foto No. 13, p. 101), un tipo de acordeón pequeño, no posee teclas sino que se acciona a través de botones en ambos lados. Parece haber llegado en el siglo XIX con los inmigrantes italianos y corsos que se asentaron entre Carúpano y Cumaná, zona de arraigo de la cuereta hasta hoy.

Entre los instrumentos acompañantes se encuentran el cuatro y en algunos lugares aun la marímbola o el bajo. El cuatro suministra la base armónica, apoyada por el bajo o la marímbola. Este último instrumento, en Oriente pronunciado como marimbola, es un lamelófono de tres a cinco lengüetas metálicas sobre un cajón de madera que se hacen vibrar utilizando un pedazo de cuero duro, el pulgar o varios dedos. Algunas veces se incluye también la guitarra que es rasgueada, pero emite efectos de bajo. En ausencia de un bajo o una marimbola, en algunas poblaciones han desarrollado un 'tobobajo' en el cual se tañe una cuerda prensada entre un tobo al revés y la punta de un palo de escoba que atraviesa el fondo del tobo para permitir halar con una mano la cuerda y con la otra recortarla.

66 Informaciones de Ignacio Hernández (2006) y Andrés Cartaya (2012) que han apoyado este apartado.

67 Nombre propio de la región para denominar la mandolina.

68 Según el sistema de notación musical de Helmholtz.

Al grupo de percusión se suman las maracas que, por la forma de tocarlas, se conocen como “maraca ordeñada”. Además se incluye una caja o tambora que es un membranófono rectangular de dos parches y percutido con dos baquetas de madera sobre el cuero y el marco de madera. Este instrumento ha recibido algunas veces en la literatura el nombre de tambor cuadrado.

Finalmente se une el canto al conjunto. Puede tratarse de un solo cantor o a veces, en el estribillo, de varios seguidos. Allí, en el estribillo, pueden intervenir en el canto también los instrumentistas. Un caso especial es la forma de Media diana, donde dos o hasta más cantores hacen un pequeño coro. El canto refleja las características del habla oriental que generalmente es representado por un registro agudo y una velocidad acelerada como en el cotorreo<sup>69</sup>. En la actualidad sólo la Media diana y la guacharaca son siempre cantadas, mientras que las otras formas pueden ser instrumentales o cantadas.

Los orientales distinguen dos tipos de joropo que clasificamos musicalmente como golpes. Entre ellos hay composiciones únicas con letra determinada, mientras que otros golpes<sup>70</sup> se comportan de manera genérica. La estructura formal, el esquema armónico cíclico y los motivos melódicos de estos últimos establecen un fundamento, el cual permite ser ejecutado con variaciones de letra y melodía. Algunos tipos de golpe pueden ser combinados con la forma de estribillo. El “golpe o joropo con estribillo” es difundido específicamente en los campos y playas sucrenses y es muy común dentro de la variante oriental del joropo. Se compone de dos partes: el golpe o joropo, con un tema propio en un compás de 3/4 o 6/8, y el estribillo, que siempre se realiza en un compás de 6/8. En el estribillo, en tonalidad menor o mayor según la pieza que le antecede, el instrumento melódico desarrolla una improvisación virtuosa sobre un patrón armónico fijo de S-T-D-T. Algunas veces, dependiendo de las facultades y el ánimo de los músicos, el estribillo termina en un ‘estribillo cotorreo’. En esa parte el canto multiplica su velocidad al doble y opera con versos tramados efectuando juegos de trabalengua.

69 Asociación directa con el habla excesiva que caracteriza al ave conocida como cotorra criolla.

70 Por ejemplo golpe de arpa, sabana blanca, media diana, corrío...

A la mujer le gusta vestirse tradicionalmente con una falda más abajo de la rodilla y una blusa con un “faralao” bastante ancho, además de adornarse el cabello con una flor de cayena y llevar llamativos collares. Los hombres con franela o camisa blanca y el característico sombrero de cogollo oriental de paja. Ambos bailan en alpargatas (véase foto No. 14, p. 101). El baile se celebra generalmente en los patios de las casas o también en las calles en frente a una enramada<sup>71</sup>. Hasta los años 1960 se bailaba aún en tierra y aproximadamente cada tres piezas había que humedecerla para aplacar el polvo<sup>72</sup>. El baile en sí goza de elegancia, siguiendo generalmente la melodía, formando figuras sin alzar los pies y girando casi constantemente. Se realizan medias vueltas o vueltas enteras, pero a diferencia de otras regiones, no se hacen varias vueltas seguidas. Espontáneamente se forma una rueda entre las parejas, figura que se puede encontrar también en el joropo cojedeño u horconeao. Sin embargo, esa rueda tiende a perderse durante el estribillo que inspira a los bailadores a realizar variadas figuras. El hombre es menos dominante en la danza que en otras regiones, interactúa más con la mujer para lograr la armonía. Se distinguen tres estilos de baile: el cumanés por su porte sereno, el del golfo de Cariaco que es más alborotado y bastante brincado, y el de Cumanacoa, que se parece considerablemente al de Cariaco y mantiene el carácter alebrestado, con vueltas más rápidas.

**Joropo cordillerano** 🎵1, pista 16. El nombre cordillerano se refiere a la región montañera del interior de la cordillera de la costa o Fila Maestra que forma la frontera de tres estados<sup>73</sup>. En esa región se ejecuta el joropo con la bandola cordillerana o montañera. Esa bandola llegó desde Margarita apenas a principios del siglo XX, pero cambió sus cuatro cuerdas dobles de nylon a metal, timbre que se ajustaba a la sonoridad característica de la zona, influenciada por el joropo mirandino ejecutado con un arpa cuyas cuerdas agudas son metálicas. Al parecer, esta bandola vino desde Margarita y llegó primero a la montaña y se difunde desde Cúpira y el Cerro El Bachiller

71 Entrevista a Francisco Cortesía “Chico Mono”, músico de joropo oriental, Cumaná 17 de agosto de 2013.

72 Entrevista a Juancito Silva, músico y bailador de joropo oriental, Cumaná 16 de agosto de 2013.

73 Noreste del estado Guárico, este del estado Miranda, extremo oeste del estado Anzoátegui.

hacia Sabana Grande, El Guapo y San José de Guaribe<sup>74</sup>. Debido a su origen lleva el nombre de cordillerana. La bandola es acompañada por cuatro, maracas y cantador. En la zona de El Guapo suelen tocar además una marímbola con cuatro lengüetas metálicas y el güiro<sup>75</sup> (véase foto No. 15, p. 102). El cantador puede tocar las maracas o el cuatro. En El Guapo es muchas veces el mismo bandolista quien se dedica al canto.

La forma musical del joropo cordillerano se llama “golpe yabajero”<sup>76</sup>. El golpe yabajero comienza siempre con un pasaje o un golpe como tema. El tema tiene de tres a cuatro vueltas. Le sigue el requisito que puede tener forma de guabina, yaguazo o corrío. Guabina y yaguazo se componen de la llamada o entrada, el encierro y la salida. Esa estructura se parece bastante a la del joropo mirandino.

El baile también se parece al mirandino, pero la mujer baila con calzado plano. Además hay diferencias sutiles que se relacionan con los acentos musicales, los cuales son distintos en ambas regiones. En los bailes sociales de la región la ejecución de joropos se mezcla con merengues, vales, pasodobles, boleros, cumbias o guarachas.

**Joropo llanero** 🌀1, pistas 17, 18. El conjunto de cuatro o cinco personas que ejecutan el arpa o la bandola, el cuatro, las maracas y el canto, así como actualmente el bajo, se encuentra en toda la extensa llanura de Venezuela<sup>77</sup> y Colombia.

El arpa llanera actual dispone de 32 cuerdas de nylon que están afinadas diatónicamente. Ella asume la función de guía musical dentro del conjunto, anunciando la secuencia de las partes, sobre todo a través de temas melódicos en forma de llamadas o terminaciones, pero indicando también las expresiones emotivas que se reflejan en una determinada ejecución de los bordones.

El cantador entiende, asume y desarrolla las propuestas del arpa, apoyando las particularidades llaneras de la conformación

<sup>74</sup> Según investigaciones de Tibaire Rojas

<sup>75</sup> Charrasca metálica

<sup>76</sup> yabajero o llabajero = de allá abajo

<sup>77</sup> Estados Guárico, Cojedes, Portuguesa, Barinas, Apure, sur de Anzoátegui, suroeste de Monagas, noroeste de Bolívar.

tímbica, melódica y expresiva. El típico canto llanero, en un registro exclusivo de tenor, se acerca al habla llanera: nasal, rápido, jocoso.

El cuatro suministra la base armónico-rítmica y es relativamente pasivo. Sin embargo, tiene la posibilidad de repicar en partes emotivas, especialmente las instrumentales y en las cadencias finales. Usa técnicas de rasgueo abierto y de rasgueo trancado. Este último, que apaga las cuerdas rápidamente, aporta acentos rítmicos a la complejidad del joropo.

El maraquero apoya y enriquece la diversidad rítmica. Una de las maracas asume el pulso básico mientras la otra repica sobre ella. Realiza toques fundamentales como el básico y el escobillao<sup>78</sup> y también floreos y repiques para adornar la ejecución del instrumento melódico. Distintas figuras imitan sonidos cotidianos como el galope de un caballo. La variación de la ejecución aumenta de manera extraordinaria en las partes instrumentales.

El arpa es reemplazada a veces por otros instrumentos melódicos como la bandola que es de origen mozárabe y de características sonoras arábicas, entre otras por el tipo de ataque de la cuerda. Consta de cuatro cuerdas simples de nylon con una afinación ascendente continua. Tiene mayor difusión en el estado Barinas, pero se encuentra también en Portuguesa, Apure y Guárico<sup>79</sup>.

Desde comienzos de los años 80 del siglo XX se acostumbra incluir en el conjunto un bajo, primero en forma de contrabajo y hoy ya imprescindible como bajo eléctrico. Su función es asentar la base armónica y en cierta medida también la rítmica.

En la música del joropo llanero una leve diferencia de tempo puede distinguir golpes de pasajes. El pasaje es más lírico y lleva letras y melodías únicas. El golpe es genérico, obedece a un ciclo armónico fijo con características melódico-rítmicas propias y generalmente se basa en coplas que también pueden ser improvisadas. El reto mayor para un cantador reside en los frecuentes contrapunteos, los cuales se realizan en formas de carnaval, periquera, kirpa, guacharaca entre otras, y son improvisados por completo. Se conocen más de 35 golpes diferentes.

<sup>78</sup> La ejecución básica es uniforme en cuanto a las duraciones, mientras que el escobillao duplica el impulso cada tercer tiempo.

<sup>79</sup> Vera, Saúl. <http://www.saulvera.arts.ve>

Todo joropo llanero en su contexto natural de baile es cantado. Pero toda pieza lleva obligatoriamente una introducción instrumental que corresponde a la segunda parte cantada y un interludio más extendido que corresponde a una vuelta cantada completa. El interludio es llamado por el llanero “puente”, y es ahí donde el músico puede mostrar sus habilidades.

Los bailadores que acuden de varios lugares a la fiesta se visten de gala: las mujeres tradicionalmente con camión o faldas a la rodilla, y los hombres con una franela cruda o camisa y pantalones preferiblemente kaki, a veces arremangados al estilo típico campesino, así como el inconfundible sombrero de cogollo (véase foto No. 16, p. 102). Se suele bailar con zapatos bajos o alpargatas. Los hombres se lucen con zapateos fuertes y variados en las partes recias de la música, generalmente en los interludios instrumentales, mientras que las mujeres se subordinan a la inspiración del hombre. La pareja enlazada jamás se suelta durante el baile. La mujer en posición erguida y el hombre inclinado levemente hacia adelante suelen bailar girando en contra de las manecillas del reloj con pasos básicos del valseo y del escobillao. La mayoría de las figuras breves e intercaladas en el baile está inspirada en la cotidianidad de la vida en el llano, tanto en el trabajo del campo como en la fauna. De allí se derivan representaciones como el toriao, la punta de sogá, el enyugado, el cabalgamiento, el paso de la garza o la zambulla del güire. En los concursos actuales distinguen 31 figuras diferentes.

**Joropo andino** 🌐1, pista 19. El joropo andino se encuentra en los tres estados de la cordillera andina<sup>80</sup> y se ejecuta con los instrumentos típicos de la región. De instrumento melódico y guía sirve tanto el bandolín<sup>81</sup> como el violín. Para el acompañamiento se usan el cuatro (véase foto No. 17, p. 103), la guitarra, el tiple<sup>82</sup> y las maracas, hoy en día además el bajo.

En ocasiones festivas, que en los Andes incluyen reuniones familiares, fiestas patronales o celebraciones de “arrancadura” de

80 Estados Trujillo, Mérida, Táchira.

81 Mandolina.

82 Cordófono más grande que el cuatro, de 12 cuerdas de metal en cuatro órdenes triples y varias afinaciones discontinuas.

papa y trigo, se organizan veladas con diferentes músicas, donde el joropo tiene un lugar preferido al lado de merengues, valeses, bambucos, pasodobles o guarachas.

En las zonas altas como los páramos merideños, según el investigador Edwin Montilva<sup>83</sup>, entre 1850 y 1950 las damas solían acudir en falda larga hasta los pies y una blusa manga larga encima de la falda, un pañuelo ancho alrededor de los hombros o encima del sombrero. El galán usaba el traje dominguero: una camisa blanca con bolsillos en el pecho, pantalón algo arremangado para no ensuciarlo, una “marusa” o bolso para la merienda y el miche<sup>84</sup>. Encima de su traje cargaba una cobija o ruana y en la cabeza un sombrero. Ambos vestían alpargatas.

Esa pareja bailaba de manera valseada y enlazada en posición de medio lado, donde la dama volteaba la cabeza completamente hacia atrás, porque no era “decente” verse la cara<sup>85</sup>. Una figura del baile muy popular en esa época era el caracol, donde las parejas iban formando una hilera “que al son de la música y el peculiar zapateo masculino buscan el centro de la sala para enroscarse y desenroscarse”<sup>86</sup>.

Se cree que el joropo entró en los Andes desde el Llano y por lo tanto ambos comparten varias características y hasta piezas. En el estado Táchira encontramos, por ejemplo, una forma muy popular llamada “Macallao” que es la transformación del golpe llanero El Nuevo Callao. En la misma zona se registra asimismo el golpe El Sancocho. La Perrabaya es un joropo andino que sirve también para el contrapunteo. Mientras que en el Táchira el joropo suele ser cantado, en Mérida hoy es mayormente instrumental. En las zonas altas del estado Mérida se hicieron populares joropos corridos como El tropezón o La Josefina. La creación de nuevos joropos quizás no es abundante, pero permanente, lo que se puede constatar en las numerosas producciones discográficas bajo el nombre “Violines de los Andes” que siempre incluyen ese género.

83 Montilva, Edwin. Conferencia en PDVSA La Estancia: El joropo caracoleado, Caracas 20 de abril de 2011.

84 Bebida espirituosa en base a caña.

85 Montilva, Edwin. Conferencia en PDVSA La Estancia: El joropo caracoleado, Caracas 20 de abril de 2011.

86 <http://tradicionesmerida.blogspot.com/2009/05/el-joropo-caracoleado-es-nuestro-joropo.html>.

**Joropo centro-occidental**<sup>87</sup> 🌐1, pista 20. En los estados Lara y Falcón, así como en las zonas limítrofes yaracuyanas, la música de joropo recibe muchas veces el nombre de golpe, a veces combinándolo con su distintivo geográfico: golpe larense, golpe tocuyano, golpe curarigüeño... De hecho, en esta región no se practica la forma de pasaje. El golpe se realiza con el conjunto instrumental típico de cada región, cuya conformación básica y antigua consiste en cuatro, cinco, tambora y voces.

En el contexto larense se incluyen hoy de manera fija el cuatro, el cinco, el medicinco, el requinto, las maracas y la tambora, además de varios 'coros' de canto. En este conjunto el guía musical es el cinco. Un cinco es como una guitarra más pequeña y menos curvada, tipo vihuela (véase foto No. 18, p. 103). Las cuerdas se agrupan en cinco órdenes, de las cuales el cuarto orden es doble y afinado en octava: e – a+A – d' – f# – b. El medicinco es un cinco más pequeño con la misma disposición de cuerdas, pero afinado una cuarta más alta. El requinto repica en el golpe e improvisa rítmicamente. Cuenta con cuatro órdenes de cuerdas con el cuarto orden doble y en octavas. La afinación es la misma del cuatro: A – d – f# – B. El diapason del requinto es más largo, su caja más pequeña y por lo tanto su sonido es más agudo que el del cuatro. La tambora se toca con dos baquetas o con una mano sobre el parche y una baqueta sobre la madera del instrumento. En algunas localidades se conserva aún la marimbola y el violín para la ejecución del golpe. El violín, ese único instrumento melódico que se integra a veces, sigue la voz principal del cantor que lleva la voz de tenor. También se sabe de la antigua inclusión de una bandola de ocho cuerdas y del furro de mano, que es un tambor de marco circular, de un solo parche, que se toca frotando con el dedo medio sobre la membrana. El golpe larense suele ser cantado, pero hay varias agrupaciones instrumentales que lo incluyen en su repertorioailable, usando entonces dos violines en vez de voces humanas.

En el estado Falcón, específicamente en la Sierra de Falcón, donde se tocan golpes en los eventos sociales con frecuencia, los instrumentos varían. Allí el cinco, el cuatro, la tambora y las maracas

---

87 Este apartado ha sido gentilmente supervisado por la musicóloga María Teresa Hernández

también son primordiales, pero puede incluirse dos cordófonos más: el cuatro y medio y el cinco y medio, instrumentos que disponen de una media cuerda que llega desde el puente hasta comienzos del mango solamente, por lo cual no se puede pisar y así cumple una función de bordón continuo. Igualmente se puede añadir al conjunto el furro de mano (véase las imágenes 72-75 en el volumen *Manifestaciones religiosas*, Lengwinat y Suniaga 2013).

El canto de los golpes centro occidentales se caracteriza por la alternancia de dúos o coros a dos voces. La voz básica es llamada “tenor” o “primo” y ‘va adelante’, es decir comienza el canto. Le sigue inmediatamente su tercera o dúo a una distancia generalizable de tercetas para completar la armonía. Debido a que las melodías no son tan fijas, cantar de tercera requiere de un amplio entrenamiento, porque quien lo haga debe reaccionar en el instante.

No se conocen patrones armónicos preestablecidos en los golpes, sino cada uno desarrolla su esquema propio. Formalmente el golpe se compone de dos partes. En la primera el tenor y su tercera cantan una cuarteta octosílaba, a la cual sigue un pequeño estribillo del cual deriva el nombre de la pieza. Los golpes larenses conocen también interludios instrumentales, donde sobre todo el requinto y las maracas varían su transcurso habitual y se genera un toque más animado, acompañado de exclamaciones de alegría. El galerón, sexto son del tamunangue<sup>88</sup>, también es considerado joropo o golpe. A pesar de ser más lento, comparte figuras armónicas y dancísticas con los patrones básicos del joropo.

El baile del golpe larense se distingue de otros joropos por un mayor movimiento de caderas. Es principalmente valseado y en él no se practica el zapateo. Se baila en los patios de las casas aunque sean de tierra, en ocasiones de amenizar fiestas familiares o reuniones bailables. En el marco de celebraciones religiosas el golpe tiene un lugar fijo en la parte festiva, por ejemplo el día de los Santos Inocentes durante la Zaragoza, como “rabo” de un velorio de cruz o de cualquier otro velorio de santo.

---

88 Véase volumen *Manifestaciones religiosas* (Lengwinat y Suniaga 2013) “Fiesta a San Antonio: sonos de negros”, p. 317-324

**Joropo central** ♪1, pistas 21, 22. Ejecutado por dos personas, el arpista<sup>89</sup> y el cantador, bajo el nombre de ‘arpa, maracas y buche<sup>90</sup>’, el joropo central es una manifestación musical propia de la región centro-norte de Venezuela<sup>91</sup>.

El arpa central cuenta actualmente con 34 cuerdas que están afinadas diatónicamente. En las características cuerdas metálicas del tiple (registro agudo) se elaboran melodías adornadas encima de un bordón de nylon y antiguamente de tripa, que marca el ritmo básico, bien transparente y audible, porque guía la propia melodía, al cantador y los pasos del baile. El cantador retoma la estructura fundamental de la melodía del arpa, la cual puede desarrollar y variar. Se acompaña con los capachos<sup>92</sup> que apoyan el ritmo y resaltan cadencias. En las improvisaciones comenta acontecimientos de los últimos días, los sucesos en la pista de baile o el toque de arpa.

El arpa puede ser reemplazada por otros instrumentos melódicos como era en sus inicios el cuatro punteado, posteriormente la guitarra punteada y ya en el siglo XX la bandola de cuatro cuerdas metálicas dobles, e incluso por el acordeón que se toca en los lugares de antigua influencia alemana<sup>93</sup>.

La música del joropo central diferencia dos formas: el pasaje y el golpe. Hasta mediados del siglo XX en Aragua se tocaban más pasajes que golpes y en Miranda viceversa. Además, el estilo de ejecución se diferenciaba entre ambos estados, pero el estilo y el golpe tuyero<sup>94</sup> del estado Miranda han tenido tanto éxito que se han asumido en la actualidad en toda la región del joropo central.

El pasaje central se compone de dos o tres partes musicales de ocho o más compases cada una, mientras que la letra es corrida y no lleva estribillo. Muchas veces la letra se basa en décimas octosílabas cuyos versos se reparten independientemente de la estructura musical. Al pasaje casi siempre se añade una parte llamada “yaguazo”, en la cual el cantador puede estar terminando la décima

89 Denominación antigua que aún está en uso

90 Voz

91 Estados Miranda, Aragua, Vargas, norte de Guárico, sur de Carabobo y Caracas

92 Maracas

93 La Colonia Tovar – estado Aragua, El Jarillo – estado Miranda

94 Joropo de la cuenca del río Tuy en los Valles del Tuy

para entrar seguidamente en pura improvisación, respetando ciertas normas formales, de rima y de acompañamiento. Después de una más o menos extensa entrada al yaguazo sigue una llamada, un corto giro armónico fijo que lleva al desarrollo propio del yaguazo con su característico bordoneo de golpe trancado. A partir del yaguazo se puede crear una forma más grande, llamada “revuelta”, a la cual se añaden la guabina y la marisela. La guabina es una canción con un desarrollo armónico y melódico fijo. La marisela es la única ejecución instrumental en el joropo central, donde el arpa desarrolla unas figuras preestablecidas aprovechando abordar el registro de todas sus cuerdas. La Llamada del mono o Llamada del coco es un giro breve que concluye la revuelta con una sola copla cantada de carácter casi siempre humorístico. Ejecutar en un baile una revuelta completa es una costumbre cada vez menos frecuente. En la actualidad prefieren reducir la revuelta a pasaje con yaguazo, que dura en un baile entre 7 y 15 minutos. Hasta la primera mitad del siglo XX una revuelta podía durar hasta una hora.

El golpe suele tener dos partes básicas: la estrofa y un refrán, componiéndose la estrofa generalmente de dos temas musicales. Suele usar la forma poética de la copla. El característico bordoneo corta la vibración de la cuerda inmediatamente después de hacerla sonar, lo que produce un sonido golpeado y seco. En los bailes se acostumbra juntar el golpe con un yaguazo.

Las mujeres, que prefieren bailar en faldas medianas y angostas así como en tacones para poder destacar mejor la elegancia de los pasos, se tienen que subordinar completamente a la inspiración del hombre. Los caballeros usan calzado de suela para lucir los zapateos. La alegría por la música y el encuentro con su propia gente convierten a más de un bailarín en un verdadero artista, cuya inspiración conoce pero no límites (véase foto No. 19, p. 104).

**Joropo carabobeño y cojedeño** 🎵1, pista 23. En los pequeños poblados alrededor del Campo de Carabobo destaca un joropo propio que se ejecuta con violín, cuatro y maracas. A esa variante llaman “joropo de violín” porque el violín es el único instrumento imprescindible y el guía del conjunto. La base armónica la suministra el cuatro. El maraquero puede ser también el que canta. Además se

pueden integrar la guitarra con función de bajo, la mandolina y el bajo como tal.

El mismo formato instrumental y formal se encuentra al norte del estado Cojedes<sup>95</sup>, donde lo llaman “joropo horconeao” porque se bailaba alrededor del horcón que sostenía el techo de las casas.

El joropo de violín se manifiesta en forma de golpe, tanto cantado como instrumental y es conocido como joropo cerrero, rápido y ‘barajustá’<sup>96</sup>. En el caso de una promesa le dan también el nombre de galerón. En los bailes sociales aún se pueden incluir valeses, merengues, pasodobles o joropos de otras zonas<sup>97</sup>.

El baile tiene mucha fuerza. En Carabobo, en las partes donde arrecia el violín, los dos miembros de la pareja comienzan a zapatear. Después de la ligereza con la cual las mujeres siguen los pasos del hombre, surge de ellas un interesante contraste al zapatear con mucha intensidad, a veces superando la de los hombres. El zapateo es generalmente brincado y por eso tiene mayor energía y se convierte en un instrumento potente del conjunto. Y como es un elemento tan importante de ese joropo, los bailarores prefieren zapatos de suela para que resuenen con vigor.

En Cojedes el zapateo también es fuerte, pero realizado solamente por los hombres. Durante todo el tiempo se baila brincado, es decir todos los primeros tiempos del compás se atacan con un brinco. Así es un baile fuerte y más agotador que otros estilos. Algunas veces los bailarores forman una rueda perfecta alrededor del horcón, pero cada pareja sigue manteniendo su propia secuencia de pasos. Al mismo tiempo se manejan unas cuantas figuras coreográficas que muestran no sólo el vínculo con la vida cotidiana, sino también la cercanía cultural con el joropo llanero, cuando se baila el toreao, el enyugado o el repique de garza. Otras figuras como La vuelta al horcón o Cambio de pareja, donde se intercambia la pareja varias veces, parecen ser más propias de la zona, incluyendo una modalidad de competencia o juego llamado “huevo en la cuchara”, cuando todas las parejas bailan normal, pero todos sostienen en la boca una

95 Vallecito, Tinaquillo

96 Término regional que significa recio

97 Zobeida Matute 1996

cuchara con un huevo crudo que no debe caerse. La música suena hasta que haya un ganador único.

El ejemplo musical ofrece una pieza de la zona que se llama "Bomba". Se baila con los mismos pasos del joropo girando por la pista. "Tirar la bomba" se refiere al momento cuando el caballero improvisa un verso en forma de cuarteta y con contenido de amorío o desafío, el cual en la siguiente ronda es respondido por la dama. Para lanzar la bomba se detiene la música. La señal para hacerlo la emite un músico cuando el bailaror de turno pasa por delante del conjunto, entonces dice su verso y sigue la música. La Bomba es la expresión local del fandanguillo, conocido y practicado aún en los estados Lara y Yaracuy, pero también en otros estados y otros contextos, incluso en toda Latinoamérica, generalmente conocido como Bamba.

**Joropo guayanés** 🎻1, pista 24. En la zona de Guayana se ha formado un tipo de joropo propio, influenciado, por un lado, por el joropo oriental, y por el otro, por el llanero. Se ejecuta con bandola o bandolín<sup>98</sup>, cuatro, maracas, voz y actualmente bajo.

La bandola guayanesa de cuatro cuerdas dobles se parece mucho a la oriental y se supone que proviene de allí. Sin embargo, hay algunas diferencias en la construcción, en el timbre y en la técnica de ejecución. La bandola guayanesa tiene una caja de resonancia más grande y profunda que la oriental y sus cuerdas son de metal (véase foto No. 20, p. 104). Hasta el último tercio del siglo XX se usaba el furruco en el joropo y en otros géneros guayaneses. El furruco se frota con una mano mientras la otra golpea sobre la madera. En la actualidad se tocan mucho los joropos instrumentales, lo que no siempre debe haber sido así.

Las formas musicales se parecen mucho a las llaneras. Se toca seis por derecho, pajarillo, zumba que zumba, San Rafael. Sin embargo tienen figuras de realización que son particulares de la región. Algunas formas llevan nombres propios como "El mocho Hernández" que se asemeja a la periquera llanera, la Josa que equivale al corrío llanero, o

---

98 Mandolina

el golpe Patricio que se parece al gabán<sup>99</sup>. El joropo guayanés no tiene una salida a estribillo como el oriental sino a seis por derecho.

El baile tiene sus particularidades. El hombre baila más brincado y la mujer con mayor fuerza que en otros joropos. Además pueden zapatear ambos en las partes recias. Se conocen relatos de los años 20 del siglo XX, según los cuales se enterraba en la sala un cajón de 2m x 2m a una profundidad de 20cm para que los zapateos sonaran más fuerte<sup>100</sup>.

## **Bambuco** 🎵1, pista 25

Katrin Lengwinat

El bambuco está arraigado sobre todo en la región andina del país. Es interpretado con características parecidas en los estados Lara, Zulia, Bolívar y Distrito Capital. Existen varias hipótesis sobre su procedencia<sup>101</sup>. La mayoría de los estudiosos venezolanos coincide en que deriva de las canciones tipo habanera a mediados del siglo XIX<sup>102</sup>. Sin embargo, Ocampo López (2000) destaca que “en las primeras décadas del siglo XIX ya se menciona el ‘bambuco’ como un aire criollo de especial autenticidad nacional” (p.98), además de que constituyó un canto de los trovadores serenateros<sup>103</sup>.

En Venezuela el bambuco ha asumido una clara estructura de 6/8, algunas veces alternando y combinando compases de 3/4 y 6/8, además de desarrollar tres partes o temas melódicos que combinan tonalidades menores y mayores<sup>104</sup>. En caso de ser cantado, el solista interpreta una poesía lírica en cuartetos octosílabos, donde se repiten los dos primeros versos. Pero muchas veces el bambuco es instrumental y ejecutado por la mandolina, el tiple y la guitarra. El instrumento melódico puede ser también el violín.

99 Salazar, Rafael 1992.

100 Video: *El joropo guayanés*, 1988.

101 Ocampo López 2000, p.97.

102 Ortiz 1998b, p.154; Ramón y Rivera 1990, p.195.

103 Portaccio 1995, p.79.

104 Ortiz 1998b, p.154; Ramón y Rivera 1990, p.195.

El baile es de pareja suelta con algunas figuras sencillas y sin una secuencia de pasos preestablecida, pero con ciertos gestos apuntando la atracción de la pareja. Así podemos encontrar unas ocho representaciones coreográficas insinuantes como La invitación, Los ocho, Los codos, Los coqueteos, La perseguida, El pañuelo y La arrodillada<sup>105</sup>.

El bambuco entró a finales del siglo XIX también en los salones, donde se interpretaba preferiblemente en el piano.

### Merengues y Guasa 🎵1, pistas 26, 27

Katrin Lengwinat

El merengue es música para bailar en pareja. En el ambiente urbano tiene su mayor éxito en los años 20 del siglo pasado. Se había difundido rápidamente gracias a su alegre expresión mestiza. Algunos estudiosos sostienen que nace en los mabiles<sup>106</sup> de Caracas y Puerto Cabello como música instrumental, donde se bailaba el merengue 'rucaneao', es decir, con un movimiento de cadera acentuado<sup>107</sup>.

Otra teoría, bien documentada por Sans (1999), refiere un contexto de salón que evidenciaba influencia negroide en la complejización de los ritmos. Así sucede en la *danza* del siglo XIX que se componía de dos partes: la primera de corte clásico, tipo marcha, y la segunda de corte festivo y rumboso, evidentemente en formato de merengue<sup>108</sup>. Esa segunda parte de la danza adquiere tanta popularidad que será incluida en las fiestas familiares, en el repertorio de las grandes orquestas de baile y también por los estratos populares de muchas regiones del país. Las letras son bien elaboradas o improvisadas y hacen referencia a la vida cotidiana en la ciudad, abarcando asuntos personales o familiares, públicos y políticos.

Las orquestas de baile interpretaban el merengue venezolano con instrumentos solistas como trompeta, trombón, saxofón y clarinete y

105 Ocampo López 2002, p.107, 108.

106 Lugar de baile y diversión de las clases populares que tenía mala fama.

107 Salazar 2003a, p.51.

108 Sans 1999, p.52.

los acompañaban con cuatro, bajo, redoblante, rallo y maracas. En las fiestas caseras se acostumbraban conjuntos denominados 'cañoneros', que utilizaban el cuatro, la guitarra y el rallo para el acompañamiento y la mandolina, la flauta, el violín o el clarinete como solistas<sup>109</sup>. En Oriente se prefiere además la bandola como solista y la tambora dentro del grupo de los instrumentos acompañantes.

Musicalmente un merengue se compone de dos partes, de las cuales una funciona algunas veces como coro o tiene breves participaciones corales. Las armonías se mueven dentro de la cadencia tradicional y además puede observarse una característica melódica que se compone frecuentemente de terceras y cuartas. La mayor riqueza reside en la compleja estructura rítmica que opera con un patrón de cinco tiempos por compás y que según la región se interpretan de manera distinta. En la región caraqueña y mirandina oscila entre un 2/4 y un 5/8, mientras que en Lara y Sucre tiende más a ser interpretado como un 6/8. En todos los casos encontramos una relación de 3:2 en la realización del compás, ya sea por cuestiones melódicas o de acompañamiento. No se puede hablar de acentos musicales definidos, sino que éstos dependen de la época, de la región, del tipo de conjunto y hasta del contexto social. En el cuatro se encuentran rasgueos trancados en el primer y cuarto tiempo, por ejemplo; algunas veces también el bombo caraqueño le da mayor énfasis en el quinto tiempo, o se adelanta la armonía en el cuatro y el bajo acompaña frecuentemente con acentuaciones en el tercer y quinto tiempo<sup>110</sup>.

A pesar de ser un género principalmente urbano, es interpretado también en los bailes de los pueblos, junto a polcas, pasodobles y joropos. Esta amplia aceptación puede deberse a la estrecha cercanía musical con la guasa, la cual, según Ramón y Rivera (1976b, p. 110), antecedió el merengue.

La guasa se toca sobre todo en los estados Miranda, Vargas y en menor proporción en la capital del país. Su principal difusión se encuentra en Barlovento y de ahí trae características típicas de la región y parecidas a la fulía. Sus ritmos combinan pies binarios de

109 Soto 1993, p.39

110 Entrevista al músico y arreglista Orlando Cardozo, Caracas 1 de diciembre de 2012

corcheas con el acompañamiento de 5/8. Ambos géneros comparten la alternancia de guía y coro. Por lo tanto parecen ser prácticamente idénticos<sup>111</sup>. La guasa puede ser considerada un merengue del centro del país, que se diferencia principalmente por llevar siempre un estribillo y por sus letras de carácter jocoso.

El baile es el contexto fundamental tanto en zonas rurales como urbanas. En las últimas sobre todo en la primera mitad del siglo XX. Se ejecuta por parejas enlazadas que marcan los pasos acompañados de un movimiento de cadera bien pronunciado. La estructura del paso básico se repite después de cada dos compases, por lo cual la discusión sobre la medida del compás a veces se extiende a comprenderlo como un 4/4, 10/8 ó 12/8<sup>112</sup>.

El merengue tiene varias aplicaciones, no sólo en un baile social de carácter familiar o público, sino es usado también frecuentemente en las diversiones orientales, a pesar de que allí reciba el nombre de “diversión”. Fuera de esa manifestación los merengues en oriente se ejecutan de una manera bastante particular. La pareja baila separada y el hombre, con movimientos de mucha flexibilidad sobre todo en las rodillas y los brazos, rodea la mujer permanentemente por toda la pista. Algunas expresiones corporales, como saltos repentinos o sacudiendo una pierna, parecen incluso un asunto de burla. En otras ocasiones el merengue oriental sirve además de entretenimiento cantado. En occidente, tanto en Lara y Falcón como en los Andes, pertenece al repertorio fijo de las agrupaciones llamados *Violines de...*, las cuales mantienen un formato principalmente instrumental.

Finalmente se usa como género también en contextos de carácter religioso, así lo encontramos en la *Contradanza* y en *la Sapa* de los Vasallos de la Candelaria, o también en la Gaita perijanera dedicada a la veneración de San Benito. En Los Andes, en los Giros de San Benito, el Baile de Pares tiene un ritmo de merengue inconfundible, y la canción principal de la Zaragoza el día de los Santos Inocentes en Lara es clasificado por algunos como merengue. Es aprovechado incluso entre las formas musicales que se usan en rituales evangélicos.

---

111 Ramón y Rivera 1976b, p.106, 109

112 Mendoza 2008

Mientras que en el centro del país tanto el merengue como la guasa se interpretan cada vez menos, parece que tanto en oriente como en occidente, incluyendo los Andes, ese género goza de buena fortaleza.

## Bailes de salón folclorizados

Katrin Lengwinat

En cuanto a los bailes de salón se conocen los heredados del siglo XIX. Estos bailes se han mantenido en las costumbres del pueblo, sin que se les asocie con ascenso o descenso social. Aparentemente se trata en varios casos de procesos entretejidos e incluso cambiantes en distintas ocasiones. El vals, la polka y la mazurca vienen de los estratos populares europeos y se extienden en su nueva vestidura a los salones de la clase media e incluso aristocrática. Con esa función llegan y permanecen en Latinoamérica. Sin embargo, algunos de esos bailes serán asimilados por la gente humilde y así folclorizado ampliamente. Otros bailes como la contradanza y la cuadrilla vienen de la cultura europea cortesana y no se criollizan tanto, aunque serán imitados a veces en otros estratos sociales (véase foto No. 21, p. 105). La criollización o adaptación por parte del pueblo sucede, según algunos investigadores, a través de los peones que acompañaban a las señoras al baile, observando y después imitándolo<sup>113</sup>.

**Vals** ♪2, pista 1. El vals se desarrolla a mediados del siglo XVIII en terreno austríaco-alemán, a partir de distintos bailes tradicionales como el *Ländler*, *Deutscher*, *Dreher* y *Schleifer*<sup>114</sup>. Ese género ternario que se baila en parejas enlazadas independientes, se difunde en los sitios de baile burgueses en toda Europa, donde forma variantes regionales.

A partir de 1830 entra rápidamente en Venezuela, en primera instancia en las fiestas de la nueva élite criolla “como gusto musical de moda francesa en tiempos post-independentistas”<sup>115</sup>. El vals goza de tan buena acogida que pronto se populariza en distintas esferas

113 Ortiz 1998b, p. 154

114 Flotzinger 1998, p. 1876

115 Salazar 2003a, p. 54

sociales y se criolliza, lo que se expresa en su particular “síncopa criolla”<sup>116</sup> del acompañamiento, en el segundo tiempo del compás. Ha tenido mayor difusión entre los sectores populares en la región de Los Andes y en el centro occidente del país, conservando la instrumentación característica de cada zona. Sin embargo, está presente en todo el territorio nacional y por lo general como género instrumental sin canto. El vals popular mantiene el metro de 3/4 y un tempo moderado, además se caracteriza también por la mencionada síncopa, y suele tener dos o tres partes y temas melódicos. Esa estructura cuenta con repeticiones internas, formando constructos típicos como este: AABB. Cuando la primera parte está en tonalidad menor, la segunda suele ser en tonalidad mayor. Pocas veces a la inversa. Una práctica muy difundida tanto en el estado Lara como en Los Andes es la ejecución de las melodías en terceras paralelas, generalmente a través de dos violines. Además se usan algunos adornos para las melodías, especialmente glissandos y apoyaturas.

Vemos la usanza de combinaciones de diferentes bailes, aún en el siglo XX, costumbre que se hereda de los bailes de salón. Cuenta Don Sixto Sarmiento, violinista de la población de Tintorero en el estado Lara:

En el turno, la contradanza era la primera pieza, segunda era el valse y al final era la polca en lo que se llamaba cola, donde el primero hacía una figura y toditos tenían que irla repitiendo. Tocábamos con violín, cuatro y tambor (Díaz 1986, p. 121).

En el baile la pareja se mantiene enlazada y se traslada girando por el espacio sin desarrollar figuras diversas o secuencias de pasos variadas. La postura de la pareja es particular, debido a que bailan más pegados que en otros bailes sociales surgidos en el siglo XIX. La propuesta coreográfica del vals dejó huellas en distintos bailes como en el joropo, La Llorá, el Tamunangue y otros.

**Polca** ♪2, pista 2. La polka fue un baile de moda a partir de los años 30 del siglo XIX en toda Europa. Su difusión fue tan amplia y

---

116 Idem

veloz que pronto se podía constatar una verdadera polkamanía en las cortes, los salones burgueses y en los pueblos<sup>117</sup>. Proveniente de un baile tradicional bohemio<sup>118</sup>, se bailaba en parejas enlazadas independientes, con ritmo binario, y así fue asumido en los ambientes de salón en Latinoamérica.

En el estrato popular la polca ha sido cultivada en muchas partes de Venezuela, sin embargo se ha arraigado más en la zona centro occidental y en los Andes, generalmente en forma instrumental. En Lara y Yaracuy aún se ejecuta con violín, cuatro, guitarra y tambora y una particular expresión de baile. En esa región las polcas se alternan con jorops, valeses o merengues<sup>119</sup>.

En los Andes la polca sigue persistiendo en el estado Táchira con el baile de Pato Bombeo y en el estado Trujillo con el Baile de Santo Domingo y la danza de Los Enanos y la Muñeca de la Calenda (véase foto No. 22, p. 105), ejecutada con violín, mandolina, pandero, maracas, cuatro y tamboras<sup>120</sup>.

**Pasodoble** ♩2, pista 3. De origen y carácter muy español, el pasodoble se deriva de las marchas militares, que por supuesto fueron binarias. Rompiendo su rigidez tuvo entrada en los bailes de salón realizado por parejas independientes. A comienzos del siglo XX llega a las ciudades venezolanas y forma parte del repertorio de bandas, retretas, orquestas de baile y conjuntos cañoneros<sup>121</sup>. Se arraiga ante todo en la región central y occidental. Sin embargo, ni siquiera con su entrada en las zonas rurales se criollizó, sólo tomó de éstas la instrumentación típica de cada zona, por lo general mandolina, cuatro y guitarra. Según Salazar el pasodoble se usa en manifestaciones tradicionales de carácter colectivo como el baile de cintas o de carnaval<sup>122</sup>.

117 Información de Marianne Bröcker, musicóloga, correo electrónico 30 de marzo de 2004

118 Región de Chequia

119 Información de María Teresa Hernández, musicóloga, correo electrónico 10 de junio de 2006

120 Ortiz 2005

121 Salazar 2003a, p. 53

122 Idem

## Música y tradiciones de Carnaval

Sofía Barreto

El Carnaval es una fiesta derivada de las festividades europeas de la pre-Cuaresma que remontan a la Edad Media. Aunque esta celebración seguramente tiene antecedentes paganos, sus actividades están confinadas a períodos coincidentes con las grandes fiestas cristianas como Navidad, Año Nuevo, Mardi Gras (Martes de Carnaval), Pascua o días de Santos.

En Venezuela, país caribeño, la celebración del Carnaval tiene una larga tradición en pueblos como El Callao, Puerto Cabello, Güiría y otros lugares del oriente y occidente del país, muchas veces enriquecidos por migraciones o influencias provenientes de las vecinas islas de Trinidad, Curazao y otras.

Los elementos que conforman esta tradición son constantes en casi todas sus versiones a lo largo del planeta, e incluyen los conceptos de alteración del orden, sustitución o anulación temporal de las autoridades y las leyes, y la consecuente permisividad y atrevimiento, e incluso la protesta que puede ser muy seria a pesar de (o gracias a) su contexto lúdico. Para llevar esto a cabo se utilizan ciertos elementos característicos del Carnaval, como la máscara y el disfraz, un repertorio de canciones que incluyen textos de crítica social, política y moral, la elección de “reyes” y “reinas” temporales y los juegos atrevidos con agua, harina, huevos y hasta pintura.

Otros elementos están presentes en el Carnaval, pero no son exclusivos del mismo, sino propios de toda festividad. Estos son la alteración de los horarios cotidianos, la bebida y comida en exceso, el baile, etc., que están allí para permitir a las sociedades el desahogo y la catarsis necesaria para su funcionamiento. En muchos lugares la fiesta es un vehículo para reforzar la identidad, lo cual puede ser particularmente importante en pueblos fundados por inmigrantes, como El Callao. Esta y las otras razones mencionadas hacen que en ciertos pueblos el Carnaval sea el evento más importante de todo el año, en pro del cual se realizan grandes inversiones de tiempo, esfuerzo y dinero.

**Calipso de El Callao**<sup>123</sup> ♪2, pista 4. En El Callao se llama *calypso* a la música de las fiestas carnestolendas que comienzan con el año nuevo y tienen su apogeo los días domingo, lunes y martes anteriores al Miércoles de Ceniza. Además hoy en día, y a pesar de que las viejas generaciones se oponen a ello, el *calypso* ha trascendido su rol de música carnestolenda y se ha convertido en música para otras celebraciones, como las del Día de la Virgen del Carmen, patrona del pueblo.

Durante el Carnaval las comparsas de disfrazados, músicos y público ocupan las calles cantando, tocando y bailando *calypso*. Esta música está estrechamente ligada al movimiento, bien sea al baile o al desplazamiento. Aunque existen diversas maneras de bailar *calypso*, la más tradicional es la que realizan las *madamas*<sup>124</sup> (véase foto No. 23, p. 106), la cual se concentra en el movimiento amplio de las caderas, manteniendo la parte superior del cuerpo estable y los brazos semialzados.

Los toques se realizan desde una tarima y por las calles, lo que genera dos tipos de estilo de *performance*: el del *calypso* de tarima y el del calipso comparsero.

La instrumentación tradicional del calipso incluye cuatro, rallos, campanas y cencerros y tambores cilíndricos de un solo parche, generalmente agrupados en baterías de tres<sup>125</sup>, llamados “tambores de *calypso*” (véase foto No. 24, p. 106)<sup>126</sup>. En las últimas décadas esta tradición ha recibido la incorporación de instrumentos eléctricos como el bajo y el teclado, cuya “modernidad” ha permitido al *calypso* perpetuar su vigencia y popularidad. El uso de instrumentos eléctricos obliga durante los desfiles a desplazar impresionantes carrozas con grandes amplificadores y gran número de cornetas de alta potencia sonora, que impactan por su tamaño y por la inversión monetaria que implican, reflejo de la importancia que estas fiestas y su música tiene sobre todo entre la gente joven.

123 Basado en Barreto 1994.

124 Mujeres descendientes de inmigrantes caribeños, que en Carnaval se visten con los trajes típicos de estas islas. Su presencia es emblemática en los Carnavales de El Callao.

125 El tambor de calipso en El Callao es un membranófono, y no debe confundirse con los idiófonos del *steelband* originario de Trinidad que se utiliza en otras celebraciones carnestolendas de Venezuela, como la de Güiría.

126 El nombre *bumbac* que se utiliza a veces para referirse a este tambor proviene del que se le daba a un tambor de caja corta ejecutado unas generaciones antes por exponentes como Carlos Small.

Los arreglos y composiciones de la *Comparsa de Isidora*<sup>127</sup>, emblema de los Carnavales callaoenses, pertenecen al repertorio tradicional de estas fiestas. Existían repertorios “de Navidad” y “de Madrugada”, pero han perdido vigencia y, con la excepción de *In the morning*, existen sólo en la memoria de los viejos cultores.

Forman parte importante de este repertorio arreglos de viejos *calypsos* trinitarios como *Congo Bara*, *Jane*, *El Callao tonight* y *All Day Today*. Estos arreglos de *calypsos* trinitarios y el modo de interpretarlos (performance) distan mucho de las versiones originales. De éstas sobreviven melodías y estructuras armónicas, así como textos (en especial los estribillos), aunque generalmente muy transformados por el desconocimiento del inglés o del *patois*<sup>128</sup>. Los arreglos le dan a estos *calypsos* una identidad nueva, los “venezolanizan”. Una de las principales evidencias de esta venezolanización es la desaparición del *calypsonian*, “show-man” tan asociado al *calypso* trinitario, para dar paso a un espectáculo grupal. La manera de utilizar el cuatro también venezolanizó el calipso, ya que este instrumento pasó del papel simple y casi anónimo que tiene en las agrupaciones caribeñas de este tipo a ser parte vital del ensamble, con intervenciones solísticas y pasajes de virtuosismo.

El *tempo* es una referencia estilística importante: cuando se quiere tocar en “estilo tradicional”, o componer un calipso “a la manera tradicional”, los grupos bajan considerablemente el tempo.

Una música para ser bailada por las calles tiene obligatoriamente que ser capaz de proyectarse en espacios abiertos y cubrir un gran número de personas, de ahí la presencia en el ensamble de calipso comparsero de numerosos tambores e idiófonos. La integración de micrófonos y amplificadores permite que el cuatro y la voz puedan escucharse tanto como los tambores.

Los *calypso* están generalmente en modo mayor y compás binario, con una base rítmica característica que combina una métrica binaria y una ternaria. Su armonización es de tipo cadencial, ya que consiste en ciclos, generalmente de dos o cuatro compases, en los cuales se hacen diferentes cadencias que concluyen en la tónica o en

127 Como por ejemplo los calipsos *Guayana es e Isidora*, ambos de Lourdes Basanta.

128 *Patois*: francés creolizado de las islas del Caribe.

la dominante. Se acostumbra utilizar la forma alternada solista/coro, con dos variantes: la forma “letanía” (cuando las partes alternadas son breves) y la forma estrófica. A veces la intervención del coro se limita a frases breves, palabras o gritos de animación (“ajá!” o “Uayay!”) o repeticiones de la última palabra dicha por el solista.

Existen diferencias estructurales entre los calipsos de comparsa y los *calypsos* de tarima. En comparsa, los necesarios descansos de los cantantes producen interludios en los cuales los instrumentos continúan su toque sin reemplazar a la voz solista. En tarima, en cambio, los interludios son asumidos como solos instrumentales de carácter improvisatorio y a veces virtuosístico. El instrumento protagonista puede ser entonces el cuatro con sus solos de virtuosidad armónica y/o rítmico-tímbrica, los tambores con sus “cortes” o interrupciones en un ritmo muy sincopado y/o repiques prolongados, o el teclado tocando la melodía del coro o alguna otra, sin improvisar ni melódica ni armónicamente.

Una forma característica de final en tarima consiste en utilizar “fórmulas de corte”, las cuales radican en un gran unísono rítmico en el que todos los instrumentos tocan células rítmicas específicas, que no son exclusivas de un *calypso* en particular, sino que pertenecen al lenguaje musical del *calypso* callaoense en general.

## ***Steelband***

Katrin Lengwinat

Algunas poblaciones, tanto pequeñas como grandes que se ubican sobre todo en las costas venezolanas, han tenido influencias importantes desde las islas caribeñas. En las costas orientales, y allí especialmente en la parte sur-oriental de la península de Paria con centros como Macuro, Güiria y Yoco, se registra desde 1800 la llegada de los primeros habitantes antillanos junto a sus amos franceses y españoles<sup>129</sup>, momento en el cual Trinidad pasa a manos de los ingleses. Esa y otras olas inmigratorias le imponen las características

<sup>129</sup> Pollak-Eltz 1991, p.85

culturales a la región, primordialmente determinadas por la cercanía de la isla de Trinidad y su historia de ir y venir entre africanos, franceses, hindúes, españoles e ingleses.

En toda Venezuela ha habido una constante integración de agrupaciones de las Antillas durante el siglo XX, especialmente en las fiestas carnestolendas que las hacían así más esplendorosas y atractivas, siendo declarados “Carnavales turísticos”. De ahí se han propagado músicas y conjuntos instrumentales foráneos que han tenido una excelente acogida, y con el tiempo se han venezolanizado.

La expresión musical antillana más exitosa en Venezuela son los llamados *steelband*, generalmente nutridos grupos que aquí hacen música instrumental y algunas veces cantada sobre unos tambores de acero de diferentes tamaños.

El *steelband* es un invento del siglo XX que reemplaza un conjunto llamado *tamboor bamboo*. Éste servía de comunicación entre los esclavos de procedencia de África occidental en Trinidad. Se compone de varas de bambú de aproximadamente metro y medio de largo, que se golpean tanto en el piso como también se entrechocan con una vara de madera de aproximadamente 40 cm. Estos instrumentos fueron usados desde finales del siglo XIX también para la música carnestolenda de las clases más desposeídas. Por cierto, ese conjunto lo podemos encontrar aun hoy tanto alrededor de Güiría en el estado Sucre como alrededor de Tucupita en el Delta Amacuro.

Es a finales de los años 30 del siglo XX que el conjunto *tamboor bamboo* será reemplazado por los primeros *steel-drum*<sup>130</sup> (tambores de acero) que eran capaces de producir varias notas y que desde sus comienzos forman conjuntos instrumentales de Carnaval, e integran en su repertorio calypsos, merengues, rumbas y valsos. El instrumento individual, *steel-pan* (lata de acero, de ahí los orientales le dicen también *pana*), es un idiófono con alturas definidas (véase foto No. 25, p. 107). Inicialmente hecho de latas de galletas y también de barriles de petróleo, hoy se hace también industrialmente. Su elaboración requiere de varios pasos. Primero se corta el recipiente a la longitud requerida. Después debe dársele forma cóncava al fondo del barril, y posteriormente se marcan encima del tope círculos de

---

130 Leymarie 1998, p.88

diferentes tamaños para cada nota y se afinan con golpes de martillo. Las alturas, cuyo número es variable en los *pana*, no son consecutivas sino que suelen agruparse en cuartas y quintas para formar escalas diatónicas o cromáticas. Se tocan con mazos duros. Los *steel-pan* se agrupan por su función y altura: tambores *tenor pan*, *rhythm pans* (*second pan*, *guitar*, *cello*) y bajos. Los *tenor pan* son los más agudos y solistas. Disponen de hasta 28 sonidos en tres octavas y ejecutan la melodía. Los medianos cumplen una función primordialmente rítmica y disponen de 14 y 9 alturas distintas, mientras que los bajos con 2 alturas cumplen una función armónico-acompañante. Generalmente son acompañados por algunos instrumentos más, donde se integran campanas, raspadores, congas, bongós, triángulos y actualmente en Venezuela también guitarra, bajo eléctrico y batería. En algunos pueblos, bien al oriente del país, así como en las ciudades de la región como Puerto la Cruz, y también en Puerto Cabello y otras localidades, los *steelband* están presentes en las comparsas carnestolendas: tanto montados en ganchos con grandes orquestas como en camiones con grupos menores. Destacan quizás algunos como el grupo Guapango o Estrellas del Calypso de Güiria. Estos grupos numerosos no tocan solamente en Carnaval, sino que son contratables para cualquier ocasión, con repertorio variado, desde La *bamba* por salsa, merengue y hasta reguetón. Sin embargo, se observa también una propagación de ese conjunto a través de sintetizadores que pueden producir el mismo sonido metálico y se confunden fácilmente con el original. Tanto en grabaciones como en presentaciones en vivo éstos van dominando el mercado.

El género genuino, con el cual llegó el *steelband* a Venezuela, es el *calypso*, que se había desarrollado en Trinidad entre los campesinos a finales del siglo XIX como género improvisado y hasta de contrapunteo de “crónica humorística y colorista de lo cotidiano”<sup>131</sup>. Con el tiempo se va transformando la estructura musical, hasta que en los años 30 del siglo XX se logra la forma de interpretación que conocemos hasta hoy. Así el *calypso* es un género binario con una base rítmica característica que representa una clave de 3 + 3 + 2 para el acompañamiento y a veces también en

---

131 Leymarie 1998, p.88.

la parte melódica. Suele constar de dos partes formales de carácter distinto. Cuando es cantado, lo que se observa cada vez menos en Venezuela, se hace en forma responsorial entre un solista y el coro, además de llevar forma de letanía y frases breves reiterativas. En Trinidad las melodías suelen ser de tinte europeo, donde se cuentan unas 50 diferentes que son provistas constantemente con nuevos textos<sup>132</sup>; sin embargo, no se puede hacer la misma afirmación para Venezuela.

Hoy en día el repertorio de los *steelband* venezolanos es muy variado y casi siempre instrumental. Se tocan con preferencia géneros binarios, pero de variada procedencia. Así por ejemplo salsa, merecumbé, merengue dominicano, reguetón y otros de la cuenca caribeña.

A pesar de la presencia de los *steelband* en varias partes de la costa venezolana, hay una tendencia hacia otros formatos de conjunto y música durante los Carnavales, donde las comparsas prefieren moverse al son de reguetón, y hacia la Península de Paria, con la soca. Esta última es supuestamente una variante comercial y electrónica del *calypso* que se ajusta al sonido de las discotecas y surge alrededor de 1985 en Trinidad<sup>133</sup>, desde donde se expande por todo el Caribe.

### **La Hamaca** 🎵2, pista 6

Sofía Barreto

En muchas tradiciones carnestolendas se acostumbra marcar el cierre de la festividad efectuando una especie de funeral. El difunto al que se entierra al final del Carnaval reviste diferentes nombres según la localidad, pero simboliza siempre al Carnaval mismo que se vuelve un personaje más de la fiesta y su muerte y funeral un último pretexto para el baile y la parranda.

En Puerto Cabello, estado Carabobo, los encargados de perpetuar este tipo de ritual festivo son los habitantes del barrio de San Millán<sup>134</sup>,

132 Myers 1998, p. 149.

133 Ludwig 2001, p. 590

134 En particular, los miembros de la familia Pitre.

poblado originalmente por inmigrantes de la vecina isla de Curazao y otras islas caribeñas, así como de zonas costeras del país.

Allí la comparsa mortuoria tiene la particularidad de usar una hamaca para trasladar al difunto. La utilización de una hamaca en vez de un ataúd es una reminiscencia de épocas pasadas y menos prósperas, cuando no existían otros medios para transportar a un enfermo o un muerto desde un lugar apartado hacia una población principal.

En la víspera del Martes de Carnaval, a las doce de la noche, los presentes se reúnen en una esquina del barrio San Millán a la espera del mensajero que anuncia a todos que el personaje en cuestión, un supuesto “miembro muy querido de la comunidad”<sup>135</sup>, acaba de morir. Al grito “¡Ya se murió!” responden los presentes “¡Hay que enterrarlo!”, acompañados por los instrumentos de percusión y viento que sirven de base a la alternancia de estas dos frases “¡Ya se murió!”, “¡Hay que enterrarlo!” que acompañan toda la procesión y baile por las calles del barrio.

El velorio se inicia al llegar la procesión a la residencia de la familia Pitre, donde la hamaca es resguardada y rodeada de velas encendidas hasta el amanecer, cuando sale a recorrer las calles para finalmente ser quemada (“entierro de la hamaca”) el día martes. La quema de la hamaca representa el fin del Carnaval, aunque la comparsa sigue su celebración en el camino de vuelta al punto de partida hasta altas horas de la noche.

Esta comparsa carnestolenda está integrada por los músicos y tres tipos de personajes centrales: los hamaqueros, las lloronas y los garroteros. Los hamaqueros son mujeres u hombres que se encargan de transportar la hamaca, mientras que las lloronas bailan alrededor de la hamaca y en ciertos momentos del recorrido se arrodillan a llorar alrededor de ésta. Los garroteros son hombres que ejecutan verdaderas peleas con palos, mientras las mujeres lloran. Para terminar las peleas, las mujeres intentan distraer a los hombres bailando un golpe de tambor.

El conjunto instrumental que acompaña esta comparsa está constituido por tres tambores que llevan el nombre de clarín, campana y redondo – este último suministra la base rítmica. Son tambores

---

135 Casa del Tambor, 2006

cilíndricos de un solo parche y percutidos con las manos. En los golpes de tambor se añade un cumaco que es tocado con palos de madera sobre la parte lateral por hasta 3 hombres, mientras otro lo toca con las manos sobre el parche. Al mismo tiempo hay varios tocadores de idiófonos de metal (“hierros”) como campanas, rallos que llaman güira u otra pieza metálica percutida, y un tipo de aerófono: los cachos de vacuno. La música está basada en ritmos binarios y pueden distinguirse dos tipos de toques: el golpe de tambor para el baile de pareja suelta y el sangueo que sirve para caminar al trasladar la hamaca.

### ***El Entierro de la Sardina*** 🎵2, pista 5

Katrin Lengwinat

Las celebraciones populares del Miércoles de Ceniza simbolizan el fin del período carnestolendo y con eso del consumo de carnes rojas, así como el comienzo de la Cuaresma que se vincula con otro período que dura 40 días hasta finalizar la Semana Santa, y en el cual la Iglesia católica interpreta el consumo de carne como pecado. Así pues se está haciendo una cesura entre la vida alegre, festiva y en los días de Carnaval llena de excesos, y la vida vinculada al orden, al recogimiento y la reflexión. De ahí que las manifestaciones de ese día suelen representar entierros y actividades fúnebres.

En las poblaciones de Tarmas y Naiguatá<sup>136</sup> en el estado Vargas se celebra el Entierro de la Sardina. Es una fiesta con elementos teatrales, artesanales y musicales y carácter cómico o burlesco y comunitario que se extiende desde el mediodía hasta la noche.

El Entierro de la Sardina tiene sus antecedentes en España y/o las Islas Canarias, donde hasta el presente se escenifica bajo ese nombre y con elementos parecidos en múltiples poblaciones un cortejo fúnebre para cerrar el ciclo de Carnaval. Hay varias hipótesis sobre el origen de esta particular celebración. Dos de ellas se remontan al gobierno de Carlos III en la segunda mitad del siglo XVIII. Allí el rey, en una época de Carnaval, habría encargado sardinas

<sup>136</sup> También se celebra en Osma, Higuerote, Carenero, Río Chico

que llegaron en cantidad, pero putrefactas, así que se organizó una marcha hacia Fuente de la Teja en la Casa de Campo para enterrarlas (Barreto 1993, p. 260). Otra historia se basa en el registro de una orden de Carlos III de enterrar cerdos con peste para que ésta no se extendiera (Quevedo y Guédez 2012). Pero un tercer hecho nos guía quizás más hacia los orígenes, ya que se sabe que los campesinos tenían la costumbre de enterrar un cerdo el Miércoles de Ceniza como símbolo de lo carnal. A este acto llamaban “cerdina”<sup>137</sup> y por confusión se extendió el nombre de sardina (Rabanal 2008).

Por lo menos en Venezuela, tanto Tarmas como Naiguatá se encuentran cerca del mar Caribe y por lo tanto muchos pobladores viven de la pesca y así la sardina se vincula con la vida cotidiana. Efectivamente, hay quienes le hacen hasta promesas a la sardina pidiendo por la abundancia en la pesca o el conuco. Este hecho ameritaba también un velorio en la noche del martes, el cual se ha perdido en nuestros días.

El registro oficial más temprano en Venezuela, que es de Naiguatá (véase foto No. 26, p. 108), data del año 1915<sup>138</sup>. Sin embargo, hay quienes adscriben la manifestación primero a Tarmas, donde se instaló supuestamente a principios del siglo XIX<sup>139</sup>.

A pesar de mantener varios elementos en común, ambas localidades distan en la actualidad en muchos aspectos.

En Tarmas, pequeña población fundada en 1609 en la montaña con vista al mar, el Entierro de la Sardina es un evento que hoy es cultivado sobre todo por mujeres y niños. Ellos fabrican una pequeña urna de cartón, la ponen en andas, la decoran con flores de papel y en el medio le colocan una sardina. El diseño específico cambia de año en año. A las 12 del día repican rítmicamente las campanas de la iglesia, en señal de que el entierro está comenzando.

La parranda inicia el recorrido de casa en casa por el pueblo, al frente la urna con la sardina que es seguida por los otros participantes (véase foto No. 27, p. 108). Cada vez que se acercan a una casa cantan:

137 Puerco pequeño

138 El tradicional Entierro de la Sardina de Naiguatá (2008)

139 Entrevista al músico y cultor Deiviz Yáñez, Tarmas febrero de 2012

El que no le dé  
nada a la sardina  
mañana amanece  
como una misma cochina.

La idea de la parranda es recolectar ofrendas monetarias o alimentos para preparar y compartir un sancocho de pescado al final de la tarde. Por lo tanto, si la persona delante de cuya casa se está cantando no aparece, a la tercera vuelta de la letra le añaden un chillido de cerdo, acompañado por las risas de los parranderos. Esta es la canción principal en compás de 6/8 y ritmo de joropo. Pero hay otras que se cantan sobre todo durante el traslado. Entre ellas se encuentran *La Chispa*, *A Simón*, *Cucarachita* o *La mitad de 15*, todas ellas consideradas por los tarameños parrandas o guasas. En estas parrandas a menudo hacen referencia a personalidades del pueblo como al bodeguero Ramón Pérez o al músico popular Simón Díaz. Los cantos se acompañan con un cuatro, maracas, tambora, pandereta y otra percusión menor como clave.

Al haber recolectado suficientes aportes, en la plaza se llevan a cabo juegos tradicionales con los niños como la carrera de sacos, el palo encebado, el sartén con monedas, la cucharilla y el huevo, el pozo de las monedas, piñatas, y cualquier otra actividad de entretenimiento. Posteriormente se acude a misa a “recibir las cenizas”. Llega el momento propio del entierro y la parranda se va dirigiendo hacia el punto final, cantando una guasa en tonalidad menor:

E, e, e, ya la sardina se murió.  
E, e, e, ya la llevan a enterrar.

El lugar de entierro queda cerca de la iglesia y es allí, cuando aparece una viuda (mujer con peluca y disfrazada de vestido y velo negro) que estalla en espeluznantes llantos. Concluida la misión se finaliza la parranda cantando la misma guasa con casi la misma letra, pero ahora en tono mayor y con alegría:

Fo, fo fo, que la sardina ya murió.  
A, a, a, ya la llevan a enterrar.

Con esto queda enterrada no solamente la sardina, sino también el pecado. El día finaliza con el compartir entre todos, disfrutando el sancocho de pescado para el cual habían pedido alegremente colaboración durante más de 6 horas.

En Naiguatá, fundada oficialmente en 1710 como parroquia, se realiza una construcción bastante grande, cuyo centro es la sardina. En un andamiaje que será transportado después por 4 personas o sobre ruedas, se erige una especie de altar que incluye verduras entregadas como ofrendas por los participantes, las cuales al final servirán para preparar el sancocho a compartir. La sardina, ubicada en el medio, a veces se encuentra sobre una pequeña embarcación o está guindando. En algunos años es una representación grande que pasa de un metro, y en otros es más menuda.

En la mañana del miércoles se preparan a salir cuatro personajes diferentes que participan como centro del entierro: un sacerdote, un monaguillo, unas viudas y el diablo. El sacerdote irá delante de la carroza y es quien libera de pecados a los que se le acercan. Lo acompaña su ayudante, el monaguillo. Las viudas, hombres disfrazados, lucen cuerpos que destacan las curvas femeninas, pelucas, velos, zapatos de tacones altos, carteras y sombreros. Ellas, exageradamente maquilladas y extrovertidas, van detrás de la carroza simulando llantos y exclamaciones de dolor. Además le confiesan sus pecados al falso sacerdote. A estos tres personajes, así como la sardina, los encontramos con las mismas funciones en las representaciones españolas y canarias. Pero en Naiguatá participa además la figura del diablo, quien va bailando por todos lados, tratando de interferir el transcurso del entierro y de raptar la sardina. Por el supuesto orden de la procesión velan un fiscal al inicio de la multitud y unos policías que cuidan a los participantes, que en los últimos 20 años han aumentado considerablemente, debido a la creciente popularidad de la manifestación, pero también al alboroto general que "permite" embetunar la cara de cualquiera o llenarlo de talco, pintura o harina.

El cortejo fúnebre recorre después del mediodía las calles del pueblo de Naiguatá al ritmo de una música alegre interpretada en vivo por un conjunto que va encima de un camión y que toca instrumentos como tambores, charrascas, trompetas, saxofones y bajo eléctrico. Actualmente se oyen calipsos, merengues y sambas, hecho

seguramente acaecido a partir de la formación de la agrupación “Sardinas de Naiguatá” en 1982 y su inmediato éxito con los más diversos géneros a nivel profesional.

Sin embargo, el género tradicional – la parranda – se ha mantenido en la guasa final: *Fo, fo fo, la sardina se murió, / Fa, fa, fa, la llevamos a enterrar*, que se entona al anochecer para lanzar la sardina al mar, con lo que queda enterrada. Esta letra, la misma que en Tarmas, se encuentra también en España, donde dice un verso: *Jo, jo, jo, la sardina se murió / y la fueron a enterrar...* (Barreto 1993, p. 261).

Se observan, pues, tanto rasgos en común como enormes diferencias entre el Entierro de la Sardina en Naiguatá y en Tarmas. Las dos poblaciones se encuentran en relativa cercanía, a menos de 50 km. Mientras que Naiguatá se halla a nivel del mar, Tarmas está ubicado a unos 600 m de altura y distanciado del mar por unos 4 km. En Tarmas la celebración tiene poco carácter fúnebre, sólo por la presencia de la urna con la sardina y el entierro final acompañado por una viuda, mientras que en Naiguatá trasciende ese carácter a través de la presencia de la gran cantidad de viudas lloronas y del clero. Personajes como éstos, con un rol bien definido y representado por hombres, tampoco los encontramos en Tarmas. Es posible que aquí se hayan perdido a través del tiempo, ya que la asistencia actual es primordialmente femenina e infantil. En ambos lugares se diferencia también el tipo de recorrido con la sardina: mientras que unos van de casa en casa, otros van por las calles sin detenerse en lugares específicos. En este caso es posible que se deba a la amplia participación tanto de pobladores de la zona como turistas, lo que ha coincidido con que la festividad en Naiguatá se haya convertido en un gran bochinche, el cual impide hoy en día las visitas particulares. También discrepan los instrumentos y los géneros musicales que se interpretan en la actualidad en cada uno de esos pueblos. Sin embargo, persisten varios elementos comunes: principalmente el símbolo, la sardina, en torno al cual gira la celebración y su fin último, el entierro. En ambos lugares el entierro se acompaña con una misma canción en ritmo de guasa y una misma letra. Además, se cierra el ciclo con un sancocho compartido por la comunidad. Y finalmente ambas celebraciones conllevan un carácter muy alegre con bromas y jocosidad, aunque en Naiguatá más anárquico que en Tarmas, que alimenta el convivir con sentido de colectivo.

**La Burriquita** ♪2, pista 7

Katrin Lengwinat

La Burriquita es una especie de diversión de carácter alegre y pícaro. Consta de una comparsa donde una persona hace de jinete sobre una armazón de burra que baila y actúa por las calles de los pueblos y entra en algunas casas al son de los músicos que la acompañan. A pesar de tener fechas muy variadas, aparece con mayor frecuencia en época de Carnaval y Navidad.

La historia de esa manifestación no está muy clara, sin embargo parece no haber duda sobre sus raíces europeas en las fiestas populares, donde el teatro de calle, las comparsas y disfraces de animales reales y fantasiosos eran comunes. Es posible que haya llegado primero a las costas orientales venezolanas para criollizarse y luego dispersarse desde allí. Sin embargo, no sabemos si haya tenido una difusión multifocal. Además, debe considerarse que existen manifestaciones parecidas en todo el país, por ejemplo El Toro. Según el cultor e investigador Elpidio Bullón ha habido dos etapas<sup>140</sup>. En un primer momento eran hombres vestidos de mujer con falda, crinejas, collares y un sombrero bien adornado, que bailaban con mucha coquetería la burriquita de Pampatar. Pero a partir de la difusión de la canción *La burra de Choróní* por el grupo Un Solo Pueblo en 1982 se empieza a hablar de bailar la Burra, y no la Burriquita. Con la popularización de esa pieza ahora los hombres ya no necesariamente se pintan la cara ni usan zarcillos, ni flores, ni crinejas. E incluso muchas mujeres asumen esa tradición.

Los vistosos jinetes entran en un armazón de hierro cubierto con un amplio faldón que representa el cuerpo del animal y una cabeza movediza que se mantiene con las riendas que permiten moverla con agilidad. Generalmente guindan del cuerpo unas piernas de trapo con alpargatas que simulan la forma sentada del jinete. Además, éste suele cargar un bolso lleno de caramelos para lanzarle al público en algún momento (véase foto No. 28, p. 109).

Al son de la música baila la burriquita con mucho movimiento y recorriendo todo el espacio mediante saltos, patadas, a veces pasos

---

140 Entrevista al cultor de La Burriquita, Elpidio Boullón, San Casimiro 30 de abril de 2011

de coquetería y especialmente giros rápidos y sorprendentes en cualquier dirección. Es todo un teatro lleno de simbología y mímica que refleja momentos de calma o briosos y estados de ánimo contento o ansioso. Interactúa además con el público jugueteando, poniéndose cariñoso o fastidioso. Incluso imita los sonidos propios del burro.

La música actualmente es muy variada, pero siempre tiene carácter alegre. Igualmente la instrumentación es diversa, dependiendo de la región o del formato de la música. Así encontramos desde un conjunto liderado por un instrumento de cuerdas, por una batería de tambores o hasta una banda de instrumentos de viento. Algunas músicas son instrumentales, otras tienen letras con estrofa solista y estribillo coral. Las canciones quizás más conocidas por su amplia difusión son *Ya viene la burriquita* y *Préstame tu burra*.

En ritmo de merengue oriental y cuartetas octosílabas se canta especialmente en Oriente:

Ya viene la burriquita,  
ya viene domesticá.  
No le teman a la burra  
que no es la mula amañá.

Estribillo:  
Ay sí, ay no  
Mariquita me regaló,  
un canario que cantaba  
los versos del Niño Dios.

Esta es la burrita nueva  
que viene de Pampatar,  
y no había venío más antes  
porque no tenía bozal.  
(Estribillo)

No le echen yerba a la burra.  
pues no va a querer bailar.  
Denle una mariquita  
y aguántenla no más.  
(Estribillo)

Y la otra en ritmo de parranda central y cuarteta hexasílaba para el coro:

Préstame tu burra  
pa'ír pa' Choroní,  
si la burra es buena,  
yo vuelvo a vení.

Actualmente la Burriquita se ve extendida por todo el territorio nacional, en especial debido a los frecuentes y concurridos *Encuentros de Burras y Burriquitas* desde 1995 que han motivado una expansión y mayor difusión de esa costumbre (véase foto No. 29, p. 109). Muy numerosas se encuentran en Aragua (más de 100) y Miranda<sup>141</sup>, más bien pocas en Zulia y en el estado Bolívar. En el Encuentro del año 2011 en San Casimiro se congregaron 400 burriquitas de todo el país, entre ellas de los estados Mérida, Trujillo, Carabobo, Apure, Caracas, Cojedes, Anzoátegui, Barinas, Aragua y Miranda. Esa afluencia genera por supuesto una gran diversidad de representaciones, ocasiones y músicas. Así también se crean ocasiones novedosas, y actualmente muy de moda, como la participación en bodas, cuando solicitan que la burriquita baile en la 'hora loca'. Y musicalmente la diversidad también es amplia, desde un golpe tuyero hasta un vallenato de Noel Petro<sup>142</sup> o un merengue tocado por un conjunto de instrumentos de viento de metales.

## Diversiones orientales 🎪2, pista 8

Katrin Lengwinat

Las diversiones orientales se encuentran en toda la región oriental, inclusive en el estado Bolívar, pero con mayor frecuencia en la isla de Coche, Carúpano, Cumaná y Maturín. Son manifestaciones que se celebran sobre todo en la época decembrina y en Carnaval, pero que no se aferran a una fecha o época específica, pudiendo llevarse a cabo

141 Entrevista al cultor de la burriquita Elpidio Boullón, San Casimiro 30 de abril de 2011.

142 Noel Petro (Colombia): El Burro mocho.

en cualquier momento. Es posible que hayan sido transformaciones de los autos sacramentales<sup>143</sup> del siglo XII<sup>144</sup>. Uno de los escasos testimonios que pudieran hacer referencia a la diversión actual con antecedentes indígenas proviene del cronista Antonio Caulín del siglo XVIII, quien observó “un baile para invocar la buena fortuna en la pesca a través de unas formas de pescados hechos de madera que los nativos llevaban en la mano mientras danzaban” (citado por García 2009, p. 17). De todos modos se conocen también representaciones de símbolos parecidos en España (por ejemplo la Sardina en Carnaval) o en África (botes pescadores en Cabo Verde para la fiesta de San Juan).

Las diversiones elevan un acontecer cotidiano a un nivel festivo a través de elementos teatrales, musicales y dancísticos. Se trata de comparsas que se mueven por las calles y las plazas de sus pueblos junto con los músicos y los bailadores, deteniéndose de vez en cuando para presentar las dramatizaciones musicalizadas que giran alrededor de un sencillo hecho del entorno laboral y vivencial de todos los días, debidamente actual y conocido. Uno de los aspectos más interesantes es que casi siempre traen mensajes de ética y moral, o transmiten ciertos conocimientos, tales como: no se debe matar los pájaros, no se debe engañar a la gente vendiéndole “loro por coro”, hay que combatir el mosquito que transmite el dengue, entre otros. Según el argumento del drama representado se distinguen dos grandes grupos: los que insisten sobre normas sociales (véase el apartado “Música utilitaria” de este volumen) y los que transfieren un saber específico.

Los temas giran muy frecuentemente alrededor de la muerte y/o la resurrección de un animal. En este sentido suele haber un personaje enemigo que mata al animal y un salvador que lo revive. El elemento cómico siempre está presente y tiene gran importancia puesto que se trata de diversiones.

Las dramatizaciones son acompañadas por escenificaciones de los personajes centrales. Por un lado están los protagonistas que le dan el nombre a la diversión y que representan a algún personaje o animal, llamado también “símbolo”, que puede ser desde la sirena,

143 Representaciones teatrales religiosas o profanas. Las religiosas fueron conocidas en la Edad Media como misterios.

144 Video: Diversiones orientales (s.f.).

pasando por el cangrejo hasta el barco de vapor (véase foto No. 30, p. 110). Estas representaciones son elaboradas con mucha creatividad, utilizando estructuras de alambre y madera o cartón y tela pintados, en tamaños sobredimensionados para destacarlos bien. Por otro lado están los demás participantes del cuento que son personajes populares como el pescador, el marinero, el cazador o el doctor. Ellos visten su traje cotidiano que sin embargo es confeccionado o destinado especialmente para esa ocasión. El típico sombrero oriental de moriche es lo que destaca quizás para los observadores de otras regiones.

Un tercer elemento constante es un grupo de muchachas que forma el coro, en ocasiones también conformado por hombres o por un grupo mixto. Lo llaman “guarichas” o “pescadores” y deben interceder con sus cantos por la víctima<sup>145</sup>. Las guarichas acostumban aparecer uniformadas con vestidos medio largos y floridos.

El cuarto componente lo constituye el cantor solista y los músicos, por lo general hombres que tocan mandolina, cuatro, guitarra, furruco, tambora, charrasca y maracas, instrumentos típicos de la región.

La música identificada como género diversión se acerca en la mayoría de los casos a un tipo de aguinaldo o merengue. Sin embargo, algunas diversiones se sirven también del ritmo de la polca o del joropo; en Bolívar incluso del calipso<sup>146</sup>. La versificación se elabora preferiblemente en décimas o coplas. Las formas literarias son monólogos, diálogos y parlamentos o coros, tanto recitados como cantados. El baile es realizado siempre por el protagonista que carga el símbolo. A veces lo acompañan otros personajes y en algún momento todos los participantes se incorporan de manera colectiva, ejecutando una coreografía ensayada.

La elaboración de una diversión conlleva diferentes pasos y gastos económicos, razón por la que no hay que asombrarse cuando llega el momento de sugerirle al público alguna retribución. Una comparsa en general actúa por diversión, pero para poder divertirse bien espera alguna contribución en forma de algún producto alimenticio o monetario, lo cual acentúa el carácter de aguinaldo que tiene la diversión.

145 Ortiz 1998a, p. 26.

146 Mendoza Fernández 2004, p. 175.

Las diversiones tienen sus autores y cualquiera que escriba versos dramatizados, atienda un tema actual y sepa musicalizarlo, puede presentar la suya o buscar aliados para combinar las distintas facultades y trabajar en conjunto. Todos los años surgen nuevas creaciones y algunas sobreviven y se dispersan. Otras duran poco tiempo y quedan engavetadas o en el olvido.

A continuación se presenta algunas de las tantas diversiones orientales<sup>147</sup> que se vinculan con la transferencia de conocimientos. Las diversiones que emiten mensajes de refuerzo de normas beneficiosas para la comunidad son tratadas en el apartado de “Música utilitaria”.

### Diversiones orientales con saberes específicos

Nombre de la diversión	Lugar	Argumento y moraleja	Género musical y estructuras	Instrumentos	Personajes
El Carite	Nueva Esparta; Anzoátegui	Trabajo del pescador para atrapar un gran pez; Repartición del producto de la pesca entre todos	Diversión. Estrofas y estribillo	Mandolina, cuatro, maracas, bajo	Carite, lancha Nueva Esparta y tres pescadores
Mosquito Patas blancas	Carúpano. Sucre (desde 1992)	La enfermedad del dengue, su causa, combate y prevención	Polca. Sólo coro	Mandolina, cuatro guitarra, furruco, tambora, charrasca	Mosquito, el enfermo, doctor, fumigador
El Vapor	Coche. Nueva Esparta	Sale barco con banderas de diferentes países; Da a conocer adonde iría	Diversión. 1 solo movimiento, sólo coro	Mandolina, cuatro, furruco, maracas, tambora, charrasca metálica	Barco vapor, capitán, marineros con banderas
La Sirena	Coche. Nueva Esparta	Leyenda de los sueños de pescadores con sirenas; Advertencia sobre su maldición	Diversión. 1 solo movimiento, sólo coro	Mandolina, cuatro, furruco, maracas, tambora, charrasca metálica	Sirena, guarichas de parlamento

147 Fuentes: Domínguez/Salazar 2004, Díaz 1996, Video: Diversiones de San Pedro de Coche (s.f.).

***La diversión actual de la Isla de Coche***<sup>148</sup>. En el estado Nueva Esparta, tierra tradicional y propicia de diversiones, éstas se siguen cultivando, pero generalmente en nuevos contextos. Mientras que en las calles de Margarita se encuentra todavía una que otra diversión en su entorno original, en la Isla de Coche aquellas se han trasladado por completo a la presentación en escenario durante el decembrino Festival de diversiones. Según García (2009) el festival surgió en 1972 como respuesta a la desaparición de la diversión de las calles isleñas, lo que le ha dado otro auge que se expresa, por ejemplo, en la producción de aproximadamente 25 diversiones<sup>149</sup> al año (véase foto No. 31, p. 110). Sin embargo, se debe acotar que el nuevo contexto ha conducido a una mayor unificación de las presentaciones, debido a que se trata de una competencia en la cual los participantes se van orientando por el grupo ganador.

En un máximo de 20 minutos cada grupo presenta su diversión creada para ese momento, casi sin excepción siguiendo el siguiente formato:

- Escena teatral hablada
- Entrada del estandarte, las bailadoras y el símbolo, con música de Golpe de arpa instrumental
- Canto de diversión y baile
- Golpe de arpa (corrío) instrumental y salida.

Se suele comenzar con una escena teatral hablada y llamada "drama", que por lo general no se vincula ni con el símbolo que le da el nombre a la diversión ni con las partes siguientes. Allí se acostumbra escenificar hechos álgidos de la comunidad como el embarazo precoz, el consumismo, la distracción en los centros comerciales, la homosexualidad, la relación entre los jóvenes y otros temas reales. La escena teatral siempre incluye elementos jocosos y es pronunciada con la típica dicción del isleño que se caracteriza por su rapidez y expresiones regionales.

En el modelo general de la presentación comienza luego a sonar la música del grupo y va entrando la persona que lleva el estandarte o bandera que anuncia el tema. Se suma un grupo de

148 Aproximadamente 10.000 habitantes.

149 Entre el Festival de adultos y el infantil, según García (2009, p.46).

bailadoras que consta de hasta 40 muchachas en vestidos coloridos a media pierna, alpargatas y sombrero adornado. En breves momentos aparece el símbolo central<sup>150</sup>, generalmente un animal elaborado por artesanos locales. En esa construcción buscan combinar un gran tamaño, poco peso<sup>151</sup>, proporciones reales y belleza. El símbolo es bailado por un hombre que intenta darle el máximo realismo a los movimientos de lo representado.

Mientras las bailadoras siguen bailando hasta terminar la presentación, en algún momento se suelta un pequeño grupo para fungir como guarichas y se acerca a los micrófonos para comenzar el canto al unísono. En algunos casos las cantoras no provienen directamente de las bailadoras, sino que conforman un grupo aparte, incluso con vestimenta distinta. Con las letras en forma de cuarteta hacen referencia al símbolo del año. La música en esta parte es una composición propia en ritmo de diversión. La diversión cochense es considerada bastante particular, porque su ritmo se puede distinguir del ritmo de Margarita y otras regiones. Sin embargo, parece acercarse bastante a la ejecución de la diversión cumanesa<sup>152</sup>. Además, en la pequeña población cochense de Güinima se baila con una variante rítmica llamada “danza”<sup>153</sup>.

En la última parte cambia de repente la música a golpe de arpa, instrumental, llamado también corrió, mientras todos siguen bailando con los pasos básicos de joropo. El golpe de arpa es una forma del joropo oriental que se caracteriza por la secuencia armónica fija de T-S-D7-D7 (véase el apartado “Música placentera bailada - Joropo” de este volumen).

Desde que la diversión entró en formato de Festival y de competencia, se ha generado una alta exigencia en cuanto a la armónica combinación de los elementos, tanto en aspectos coreográficos como visuales. Los colores del símbolo principal determinan toda la comparsa. Cada detalle debe ir conforme con otro, hasta el peinado del cabello es uniforme en las bailadoras.

150 Puede haber hasta 10 símbolos distintos, pero uno es el principal.

151 Entre 5 y 7 kg según García (2009, p.28).

152 Información del músico Andrés Cartaya, en entrevista el 10 de octubre de 2012.

153 Información del músico cochense Manuel Suárez (Mingo), en entrevista el 29 de diciembre de 2011.

Como símbolo principal suelen ser elegidos los más variados animales acuáticos, terrestres y aéreos (peces, pulpo, langosta, cobra, aves). Esa es la construcción más grande. La carga un bailador sin camisa o con franelilla que a veces calza alpargatas. Sus movimientos deben ser muy parecidos a la escena y el símbolo que representa. Aparte hay generalmente otros símbolos más pequeños que recrean escenas típicas de la vida en la isla, como remar una lancha o pescar con redes.

Al grupo pertenecen también otros personajes como el pescador que lleva el pantalón arremangado, carga una camiseta, anda descalzo y sobre todo, destaca su sombrero oriental inconfundible y su actividad pesquera bailada. Muchas veces participa un cazador con una china<sup>154</sup> en mano que se asemeja a un espantapájaros. No siempre tiene que ver con la escena concreta, sino que participa bailando y desplazándose independientemente. Finalmente hay un personaje que es típico cochense: el disfrazado enmascarado que lleva una vestimenta totalmente desgastada. Este personaje ha perdido su función originaria que, según García (2009, p. 24), consistía en correr por las calles y asustar a los niños, entrar a las casas y llevarse la comida que encontrara de paso para luego pedir rescate. Hoy en día el disfrazado se presenta con coreografía libre, echando bromas y recogiendo sombreros caídos, sin involucrarse en la escenificación.

Otro elemento característico de la isla de Coche es el uso de un pito que originalmente tenía función de aviso. En la actualidad se incluyen hasta cinco pitos en el escenario y los silbidos, que varían de grupo en grupo, se combinan con el ritmo de la música.

El género de diversión cochense se caracteriza por ser cantado por una solista o un dúo femenino y un coro de entre cinco y siete mujeres. Son acompañadas por músicos masculinos que tocan la mandolina como instrumento melódico, uno o varios cuatros sincronizados, maracas, entre uno y tres furrucos, guitarra rasgueada, bajo eléctrico, tambora ejecutada con dos baquetas y uno o varios charrascos<sup>155</sup> metálicos. La estructura musical consiste de dos partes básicas, repartidas entre solista y coro: AA-BB. Sin embargo, se encuentran también variantes como por ejemplo ABB-CC. Cada

154 Una rama con goma para lanzar piedras con el fin de matar a algún animal (fronda. N. de E.).

155 Nombre propio en la isla.

núcleo estructural (A, B, C) se compone de una cuarteta. La música puede ser en tonalidad mayor o menor. El ritmo particular de Coche se mueve en un metro entre 5/8 y 6/8<sup>156</sup>, debido a que la última de las cinco corcheas dura levemente más que las otras. Además, la ejecución del cuatro cochense se caracteriza por comenzar el compás con un arpegio rápido llamado “azote”, y sobre todo por un acento de intensidad en la tercera corchea. Llama la atención que las bailadoras se trasladan con los pasos básicos de joropo al sonar el género diversión.

El jurado se compone de seis personas y cada una evalúa diferentes aspectos: letra, música, trama teatral, coreografía, vestuario y símbolo. A pesar del carácter competitivo y de la estandarización de la diversión, debe destacar el gran potencial creativo desplegado cada año por las más de 60 personas por grupo que se involucran directamente en la producción. Entre ellos se encuentran los poetas, compositores, coreógrafos, bailadores, actores, artesanos y costureras que durante buena parte del año se dedican a producir el mejor espectáculo de la isla.

## Tambor veleño 🎪2, pista 9

Sofía Barreto

El tambor veleño es una manifestación característica del estado Falcón, cuyos orígenes se atribuyen a la vecina isla de Curazao, en particular a los negros Luangos o Loangos, una etnia originaria de la costa occidental africana<sup>157</sup> establecida en Aruba, Bonaire y Curazao. A los Loangos curazoleños se les adscribe el haber traído la tradición que más tarde se llamaría tambor veleño en sus migraciones hacia las costas falconianas.

En la actualidad esta tradición es cultivada principalmente por dos familias: los Camacho en Coro (tambor coriano) con su parranda *La Camachera*, y los Guanipa en La Vela de Coro (tambor veleño). Existe una tercera variante que es la que encontramos en Cumarebo, llamada tambor cumarebero.

<sup>156</sup> Según Argenis Zabala en [http://www.youtube.com/watch?v=mG-r\\_X8IRAs](http://www.youtube.com/watch?v=mG-r_X8IRAs).

<sup>157</sup> Salazar 2003a, p.71.

El conjunto musical está conformado por uno o varios tambores que se llaman propiamente tambores veleños. Este tambor tiene forma de barril pequeño, abierto por debajo y cubierto por arriba con un parche sujetado por un aro. Como parte del proceso de aclimatación de esta tradición, se le ha incorporado instrumentos característicos de las músicas venezolanas como el cuatro, el furruco, las maracas y la charrasca. El conjunto acompaña las voces en alternancia solista-coro en diferentes momentos de la celebración.

La música de tambor coreano es de tempo acelerado y compás de 6/8, en el que se suceden ritmos binarios y ternarios. El canto, en particular, alterna generalmente tresillos de corchea y dos corcheas, lo cual lo asemeja al ritmo de merengue.

Los textos suelen ser cuartetos octosílabos subdivididos musicalmente en frases de dos en dos versos. Estas cuartetos se agrupan en estrofas cantadas y a veces improvisadas por el solista y estribillos, cantados por un coro. Sus temas son variados, incluyendo acontecimientos de la cotidianidad o personajes de la localidad.

El baile que acompaña esta música no posee coreografía pre-establecida. Es muy ágil y se concentra principalmente en el movimiento de caderas femenino, lo cual le da un carácter sensual. El tambor veleño es considerado un “híbrido único en Venezuela... no sólo musicalmente sino como expresión ritualailable, de gracia por demás original, de marcado erotismo y de notable singularidad con respecto a las demás manifestaciones afroamericanas del país” (Reina 1997, p. 3).

Las ocasiones en que se escucha esta parranda no se limitan únicamente a las fiestas de Locos y Locainas (véase volumen *Manifestaciones religiosas*, Lengwinat y Suniaga 2013, “Celebraciones de los Santos Inocentes”, p. 325-331), sino que está presente también el 30 de noviembre, cuando se hace el repique de tambor para anunciar la Navidad, así como en el propio día de Navidad, Año Nuevo, Pascua, Carnavales y en las fiestas en honor a San Juan. A pesar de tratarse de ocasiones asociadas a fechas religiosas, el carácter de la celebración “es más festivo que ritual”<sup>158</sup>.

---

158 Salazar 2003a, p.72.

**Gaita de furro** 🎵2, pista 10

Katrin Lengwinat

En el estado Zulia se conocen distintas expresiones de gaita, sin embargo hay una que se desenvuelve fuera del contexto religioso, a pesar de poder tenerlo. Se trata de la gaita de furro o gaita maracaibera, la misma que se ha popularizado en todo el país en la época decembrina. La popularización no ha conocido barreras artísticas, así que llega desde niveles escolares hasta niveles muy comerciales. Durante la segunda mitad del año, a lo largo y ancho del país, se forman grupos gaiteros que interpretan sus propias canciones.

La gaita de furro del estado Zulia es una expresión tradicional urbana que se interpretaba con cuatro, maracas, charrasca metálica, tambora y por supuesto el furrucó<sup>159</sup>. El cuatro ejecuta un ritmo de 6/8 que contiene hasta cuatro trancados según el gusto del ejecutante, por lo cual su función es más rítmica que armónica. La tambora tiene una sola membrana y se percute con dos baquetas grandes de madera sobre el parche y el cuerpo cilíndrico. En ella se generan repiques que adornan el ritmo. El furro es la misma tambora con una vara sobre el cuero, la cual se va frotando con ambas manos logrando sonidos con función de bajo (véase foto No. 32, p. 111). Hoy la gaita se puede ejecutar con cualquier instrumento e incluso dejar el furro por fuera.

La gaita de furro siempre es cantada entre solistas y coros. El estribillo se acostumbraba en sextilla y la estrofa en cuartetos. Esa estructura puede actualmente variar. Los temas a lo humano giran alrededor del amor, la región, la política y personajes específicos<sup>160</sup>. Se baila de manera grupal o individual sin pasos específicos, siguiendo las alegres estructuras polirrítmicas.

---

159 Ortiz 1998a, p.135.

160 Idem.

**La Llorá** 🎵2, pista 11

Katrin Lengwinat

La Llorá consiste en una serie de danzas que se ejecutan una vez al año, el 2 de noviembre, Día de todos los Muertos. Se conoce en los Valles de Aragua, especialmente en las poblaciones de Zuata, La Victoria y El Consejo. A pesar de su vínculo con ese día, lo cual parece ser la ocasión ancestral, es una danza netamente profana.

Las variantes de realización entre las tres poblaciones son relativamente poco significativas. Eso se debe a que para el año 1800 nadie recordaba la tradición, pero en una ocasión a mitad del siglo XIX, el general Francisco Linares Alcántara, quien fue presidente de Venezuela por poco tiempo, organizó un jolgorio. Y en ese jolgorio se cantaban los mismos versos que se cantan hoy porque fueron escritos para aquella ocasión. El general mandó a presentar La Llorá en las plazas públicas, a partir de donde se popularizan los versos<sup>161</sup>.

El vínculo con la fecha del Día de los Muertos se explica por diferentes razones. Por un lado se sabe de las costumbres funerarias indígenas de la zona que enterraban a sus difuntos dos veces. En esos entierros se oían fuertes lamentos de las mujeres, lo que para los españoles significaba que lloraban al muerto. De ahí supuestamente quedó el nombre de “La Llorá” y por lo tanto para los españoles tenía que ser el 2 de noviembre<sup>162</sup>. Sin embargo, a partir de los textos, la música y las coreografías resulta difícil establecer cualquier conexión con el tema de llorar.

Hay otro elemento que podría indicar el reemplazo de una antigua costumbre indígena por la actual de carácter hispano: es el árbol. Antes se elevaba un árbol adornado, hoy se estila una mata de cambur y frutas y se baila alrededor de ellas dentro de un círculo con caña de bambú. Los indígenas tenían una celebración agraria de ese tipo que se efectuaba en honor a la Tierra<sup>163</sup>. Finalmente se mantiene un tipo de grito que emiten los participantes al concluir cada una de las partes y que tiene fuerte connotación indígena.

---

161 Rodríguez Argüello 1986, p. 70

162 Ibid, p. 68.

163 Samele 1999, p. 3.

El baile de La Llorca se compone de seis partes: *Sambainina*, *La vaca*, *El oso*, *La chispa*, *San Juan* y *la Magdalena* (véase foto No. 33, p. 112), *El palito*. En Zuata se incluye además en el medio una séptima parte con el nombre *Aguacerito de Dios*. Mientras que todas las partes son cantadas, ésta es instrumental; supuestamente falta recopilar la letra<sup>164</sup>. Al comienzo se puede incluir un joropo central o no. Las danzas se llevan a cabo por grupos de parejas de ambos sexos que realizan determinadas figuras sincronizadamente ilustrando los mensajes del texto.

La serie tiene una duración aproximada de 20 minutos y puede ser formada hasta 10 veces al día, dependiendo de la cantidad de grupos presentes. La última ejecución es destinada al pueblo en general y se puede integrar todo el que quiere. Los bailes son bastante sencillos, así que cualquiera los capta rápidamente sin necesidad de previos ensayos.

Los instrumentos que acompañan La Llorca son por un lado la mandolina que indica los giros melódicos de entrada y generalmente después dobla el canto<sup>165</sup>, y el cuatro para funciones armónico rítmicas. Por otro lado se destacan los elementos rítmicos a través de un par de maracas y un tambor mediano de un solo parche que se ejecuta con una mano sobre el cuero y una baqueta sobre la madera lateral. Además se utiliza el carángano, sin duda un aporte africano, el cual se ejecuta en esta zona por dos personas: la primera percute las tres cuerdas de metal grueso con palos de madera y la segunda frota las cuerdas con una calabaza para producir un timbre diferente (véase foto No. 34, p. 112). Finalmente hay un cantor solista y un coro, el cual en parte es formado por los mismos instrumentistas.

El vestuario, así como toda la manifestación, es bastante unificado. Los hombres suelen usar una camisa y un pantalón blanco, además un pañuelo rojo en el cuello y un sombrero de cogollo. Las mujeres visten anchas faldas floreadas con blusa blanca y pañuelo rojo en la cintura. Todos bailan en alpargatas. A continuación un cuadro comparativo de las siete danzas que integran La Llorca.

164 Ibid, p.5.

165 Probablemente debido a la gran labor de difusión de esta manifestación por el Grupo Vera y su estética musical específica, se acostumbra en muchas grabaciones manejar la mandolina como contrapunto melódico. Sin embargo, en el campo se ha observado un sencillo doblaje.

Imágenes

f

C

1



## Música para calmar a un niño



### 1. Madre e hijo.

Foto: Katrin Lengwinat,  
diciembre de 2005.



### 2. Madre e hija yekuana.

Foto: K. Lengwinat,  
octubre de 2011.

## Música de bienvenida



### 3. Flauta kawadi ye'jo (colección Nina Hurtado).

Foto: K. Lengwinat,  
febrero de 2007.



### 4. Flautas yapuruto (colección N. Hurtado).

Foto: K. Lengwinat,  
febrero de 2007.

## Diversiones orientales



### 5. Pájaro Guarandol del grupo Tradición ayer y hoy en Cumaná.

Foto: K. Lengwinat, agosto de 2013.

## Baile - yonna



### 6. Kasha.

Foto: K. Lengwinat,  
octubre de 2011.



### 7. Figura del yonna.

Foto: K. Lengwinat,  
octubre de 2011.



### 8. Figura del yonna.

Foto: K. Lengwinat,  
octubre de 2011.

## Mare warao



### 9. Mucuíto con seke-seke.

Foto: K. Lengwinat,  
mayo de 2006.

## Mare kariña



### 10. Baile de mare mare kariña.

Foto: K. Lengwinat,  
junio de 1993.

## Carrizos de San José de Guaribe



### 11. Carrizos de Guaribe (colección Katrin Lengwinat).

Foto: K. Lengwinat,  
febrero de 2007.



### 12. Toque de carrizos en San José de Guaribe.

Foto: Jorge Salazar, 1994.

## Joropo oriental



### 13. Músicos con cuereta.

Foto: K. Lengwinat,  
mayo de 1993.



### 14. Baile de joropo oriental.

Foto: K. Lengwinat,  
junio de 2011.

## Joropo cordillerano



**15. Joropo cordillerano con bandola (Héctor Tórtola) y marímbola (Rainci Venaventa).**  
Foto: K. Lengwinat, junio de 2005.

## Joropo llanero



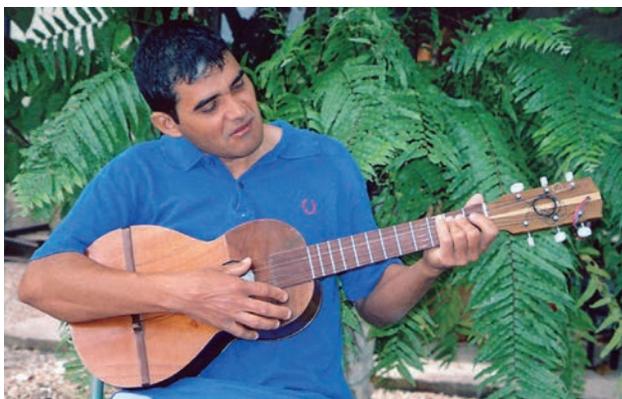
**16. Baile de joropo llanero.**  
Foto:  
Edumedia.org.ve.

## Joropo andino



**17. Violín y cuatro en la ciudad de Mérida.**  
Foto: Thomas Lengwinat, diciembre de 2003.

## Joropo centro-occidental



**18. Gustavo con cinco lareense.**  
Foto: K. Lengwinat, abril de 2006.

## Joropo central



**19. La familia Báez  
y el joropo central en Güiripa.**  
Foto: Michael Goetz, junio de 2003.

## Joropo guayanés



**20. Bandola guayanesa.**  
Foto: Andrés Cartaya,  
abril de 2015.

## Bailes de salón folclorizados



**21. Baile público en San Casimiro.**  
Foto: K. Lengwinat, junio de 1999.

## Polca



**22. Baile de los enanos y Muñeca de la Calenda.**  
Foto: Edumedia.org.ve.

## Calipso de El Callao



**23. Comparsa de madamas.**

Foto: Sofía Barreto,  
febrero de 1993.



**24. Small tocando bumbac.**

Foto: S. Barreto,  
febrero de 1993.

## Steelband



### 25. Steelpan.

Foto: K. Lengwinat,  
febrero de 2013.

## Entierro de la Sardina



**26. La Sardina de Naiguatá.**  
Foto: K. Lengwinat, febrero de 2003.



**27. Parranda del Entierro de la Sardina en Tarmas.**  
Foto: Jennifer Vergel, febrero de 2012.

## La burriquita



### 28. La burriquita de Rancho Grande en Puerto Cabello.

Foto: K. Lengwinat, febrero de 1996.



### 29. La burriquita Carlos Marrón de Guatire.

Foto: K. Lengwinat, octubre de 2011.

## Diversiones orientales



30. Preparando el símbolo "Pez Bailarina" en casa de Pedro Lunar, San Pedro de Coche.

Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2011.



31. Grupo Folklor Cochense con la Diversión Cabrilla listada.

Foto: Eudora Quintana (cortesía Sonia García), diciembre de 2007.

## Gaita de furro



**32. Furro gaitero  
(Ana Bastidas).**  
Foto: K. Lengwinat,  
junio de 2015.

## La Llorá



**33. "San Juan y la Magdalena"  
en Zuata, estado Aragua.**

Foto: K. Lengwinat,  
noviembre de 2004.



**34. Carángano aragüeño.**

Foto: K. Lengwinat,  
noviembre de 2004.

## Música pastoril



35. Sawawa, massi,  
wotoroyoi.

Foto: K. Lengwinat,  
febrero de 2011.

## Galerón



36. Cantor de galerón  
en Cariaco, estado Sucre.  
Foto: S. Barreto,  
diciembre de 1994.

## Polo oriental



**37. Beto Valderrama  
y la mandolina.**  
Foto: S. Barreto,  
julio de 1993.

## Parrandas



### 38. Parranda carabobeña

– La Verde Clarita.

Foto: K. Lengwinat,  
diciembre de 1999.

## Parranda de Negros



### 39. Parranda de Negros en Altigracia de Orituco.

Foto: Nelson Garrido.  
En: Calendario  
de fiestas tradicionales  
venezolanas.

Fundación Bigott,  
Caracas 2003, p.32.

## Las danzas de La Llorá

Danza	Tema	Baile	Compás <sup>166</sup>	Velocidad (negra en MM)	Fraseo melódico y secuencia armónica <sup>167</sup>
Sambainina	Conociéndose dos personas	Parejas enlazadas tipo joropo dando vueltas en círculo	3/4	165	4 compases T-S-D-D Refrán: S-D-D-T
La Vaca	Precio de la vaca y el becerro	Mujeres imitan cachos de toro con las manos y pasan por debajo de un pañuelito que les ponen los hombres "toreros"	3/4	165	3 compases S-D-T
El Oso	Lo que trae el oso desde la montaña	Pareja, uno al lado del otro, con los brazos doblados, imita el caminar pesado del oso	4/4	85	1 compás T-S-D-D
Aguacerito de Dios	Instrumental	Parejas se sientan en semicírculo y aplauden, se le ofrece "aguardiente" a los hombres	3/4	158	
La Chispa	Una borrachera	Mujer lleva a hombre embriagado	2/4	205	4 compases S-T-D-T
San Juan y la Magdalena	Referencia a los dos santos en el cielo, pero los intérpretes prefieren quedarse en la tierra	Mujer baila paseando con manos en forma de rezo, hombre detrás de ella mantiene manos sobre la cabeza de la mujer en forma de aureola	3/4	175	8 compases estrofa T-T-T-D-D-D-D-T 4 compases refrán S-T-D-T
El Palito	Coqueteo amoroso	La pareja se coloca de frente y se sujeta de los hombros, bailan saltando, tratando de tumbar con el pie a otra pareja	6/8	155	8 compases estrofa T-T-D-T-T7-S-D7-T 4 compases refrán T7-D7-D7-T

166 Ortiz/Aliaga 2005

167 según Ortiz/Aliaga 2005

## El Mono de Caicara 🎧2, pista 12

Katrin Lengwinat

El Mono es una diversión que se celebra cada 28 de diciembre en Caicara de Maturín, estado Monagas. Actualmente es una expresión que es netamente profana, pero su vínculo con el Día de los Inocentes permite suponer cierto parentesco con la fiesta de los Locos y Locainas que tiene lugar para esa fecha en muchas partes del país (véase volumen *Manifestaciones religiosas*, Lengwinat y Suniaga 2013, “Celebraciones de los Santos Inocentes”, p. 325-331). Según algunos testimonios<sup>168</sup>, el pintarse la cara y el cuerpo de color negro en algunas parrandas o partidos como los denominaban antes<sup>169</sup>, se debe a que el 28 de diciembre se celebraba el Día de los Negros.

Hay muchos grupos que se organizan para ese día, incluso llegan desde distintos pueblos. Cada parranda está liderada por una mujer, rol que recientemente puede ser asumido por un hombre disfrazado de mujer<sup>170</sup>. Ella es la mayordoma o capitana que se ocupa del orden dentro del grupo. Cada parranda se disfraza homogéneamente. La mayoría de los grupos lleva máscaras elaboradas por ellos mismos o también hechos industrialmente. Muchas máscaras representan al mono. Además, cada grupo posee su propio conjunto musical que incluye cachos, cuatro, tambora, charrasca y el ciríaco, como llaman al carángano en esa región.

Desde muy temprano van saliendo las parrandas y durante todo el día siguen aglomerándose en la plaza, todos dedicados al Baile del Mono que se realiza en forma de una gran cadena humana. Para ello hombres y mujeres se sujetan desde atrás por la cintura, trazando espirales, meciéndose hacia adelante y hacia atrás o caminando agachados, siempre siguiendo las instrucciones dadas por el ‘mono mayor’ quien va de frente, y por la letra que se canta. El mono mayor baila libremente con gestos jocosos. La música que danzan se denomina la *Marisela* y supuestamente es derivada del tradicional mare-mare caribe o cariña<sup>171</sup> (véase el apartado “Música

168 Video: El Mono de Caicara 1998.

169 Idem.

170 Guss 1996, p.44.

171 Ibid, p. 46.

placentera bailada – Mare-mare” de este volumen). Hay testimonios que cuentan que la Marisela era la danza de antes, cuando incluso el mono ni siquiera existía. Eran grupos parranderos con distintos disfraces que salían a la calle y de casa en casa. Al entrar en las salas se cantaba y bailaba la *Marisela* (véase el apartado “Música placentera no bailada – Parranda de Negros” de este volumen). La música del Baile del Mono, que se supone es mucho más reciente, no se asemeja a esa *Marisela*, sino más bien a una guaracha<sup>172</sup>.

La manifestación tiene elementos hispanos, africanos e indígenas. El aporte aborigen reside en el uso del cacho y de la guarura<sup>173</sup>, además en la forma de bailar en fila y tomarse por la cadera. Lo africano se plasma en la inclusión del ciriaco y de la posible marimba<sup>174</sup>, ambos provenientes de África occidental. El ciriaco es un carángano como lo hay en diferentes partes de Venezuela. En Caicara se caracteriza por tener un cuerpo de bambú que mide entre tres y cuatro metros. Encima del bambú se fija una cuerda vegetal o sintética gruesa y se ejecuta por tres personas que golpean rítmicamente la cuerda: la persona del medio con dos baquetas de madera y los hombres laterales con una baqueta cada uno.

La Fiesta del Mono es muy participativa y de gran alegría, formando un símbolo de identidad regional, ya que no tiene parientes en otras zonas.

---

172 Video: El Mono de Caicara 1998

173 Caracol marino grande

174 Ortiz y Aliaga 2005, p. 43

## Música no bailada

### Música para hacer agradable el trabajo

Katrin Lengwinat

En la música de trabajo hay dos categorías: la primera tiene la función específica de coordinar los movimientos grupales o individuales y la segunda está presente sólo para hacer llevadera la faena y añadir un elemento placentero al esfuerzo. Ambos repertorios comparten la función de hacer la faena menos monótona y más amena. Sin embargo, mientras que en las primeras se requiere cubrir las actividades con ciertas estructuras musicales (véase el apartado “Música utilitaria” de este volumen), en el segundo caso las expresiones no son necesariamente específicas para la ocasión. Lo que une ambos casos es su contexto profano o profanizado, ya que carecen de las condiciones de ritualización. Por lo tanto el repertorio es muy amplio y sólo debe cumplir con la función de recreo.

La música puede ser 1) del repertorio profano tradicional del grupo o 2) producto de una composición personal hecha con anterioridad o 3) de la inspiración inmediata del trabajador. En los dos últimos casos el resultado se contextualiza dentro de los rasgos músico-culturales tradicionales del grupo.

**Música pastoril** 🎵2, pista 13. El pastoreo implica generalmente largas horas de espera en caso de que el terreno no sea cercado o se encuentre lejos del hogar. Esas horas se acortan muchas veces con alguna actividad secundaria, como la elaboración de instrumentos musicales, su ejecución y también el cantar. El material para los instrumentos se adquiere del ambiente inmediato y su elaboración cuenta con herramientas que se tengan a mano, como por ejemplo una navaja. Son instrumentos sencillos, ya que su objetivo es usarlos lo más pronto posible para acompañar la soledad.

En la península de la Guajira fueron introducidos chivos y ovejas desde tierras europeas a partir de 1550, lo cual ha cambiado fundamentalmente la vida de la etnia wayuu<sup>175</sup>, la comunidad originaria venezolana más grande con unos 300.000 miembros y otros

175 Castro Aniyar 1997, p. 63

250.000 del lado colombiano<sup>176</sup>. A partir de ese hecho se comienza a desarrollar una amplia actividad pastoril y en ese contexto se ha desplegado una cantidad de instrumentos musicales y cantos<sup>177</sup> específicos. Se puede mencionar como instrumentos pastoriles la *sawawa*, el *wotoroyoi* y el *massi* (véase foto No. 35, p. 113) entre otros. Estos se tocan siempre como solista sin acompañamiento de otro, debido a la labor solitaria del pastor.

La *sawawa* es un tipo de clarinete muy pequeño con un tamaño alrededor de 20 cm. El tubo delgado, hecho de caña de carrizo, dispone de tres o cinco orificios rectangulares recortados con un cuchillo. En la boquilla se recorta una lengüeta vibradora y se introduce completamente en la boca cerrada. Al soplar se produce un sonido agudo y muy presionado.

El *wotoroyoi* es otro tipo de clarinete compuesto por tres partes: la boquilla con su lengüeta, el conducto tubular y una totuma abierta como resonador. Está hecho de la misma caña y lleva tres o cuatro agujeros redondos obtenidos a través de la quemadura con un hierro caliente. El *wotoroyoi* tiene una longitud de aproximadamente 50 cm y su timbre es más grave y sordo que el de la *sawawa*.

El *massi* es una flauta y se conoce tanto de tres como de cinco orificios redondos. Tiene una longitud de aproximadamente 25 cm y un diámetro de 1 cm. Se fabrica del tallo del carrizo o de hueso de chivo<sup>178</sup>.

La música de estos instrumentos en el contexto pastoril tiene básicamente dos funciones: en ocasiones para la organización del trabajo dando instrucciones a los animales para que se retiren del agua, por ejemplo, o se mantengan en calma, debido a que la manada reconoce las melodías propias del pastor; y más frecuentemente para el entretenimiento, combatiendo la soledad y haciendo pasar más agradable el tiempo de espera. En este caso hay cinco temas bastante recurrentes en la música: sones relacionados con el medio ambiente como el agua, fuente de vida y escasa en la región; alusiones a animales originarios de la zona; temas afines a animales domésticos introducidos después de la conquista; así como contenidos que refieren a tareas cotidianas o a expresiones de sentimientos, especialmente de

176 Editorial Santana.

177 Cantos en sentido wayuu, para quienes significa toque de un instrumento, y en sentido criollo que lo vincula con la voz humana.

178 Aretz 1991, p.198.

tristeza o enamoramiento. Generalmente las melodías no se dejan asociar fácilmente a sus contenidos declarados, sólo en caso de referirse a animales hay algunas imitaciones directas.

En la interpretación de los instrumentos hay un fenómeno musical particular que Aretz (1991) llama “nota escapada”; sin embargo, se trata de sonidos intencionales sobre la misma nota aguda (*sawawa*) o grave (*wotoroyoi*) en momentos específicos que resultan encontrarse al comenzar una célula melódica y fijar acentos musicales.

Las canciones pastoriles suelen ser *jayeichi*, es decir música cantada sobre los más diversos temas profanos. Algunas características de los *jayeichi* que menciona Aretz (1991, p. 2018-2.019) citando a Reis García, se pueden notar en el ejemplo auditivo:

- canto solista...
- voz nasalizada
- monofonía...
- cada estrofa ... está formada por dos partes: una introductoria y una de desarrollo del relato;
- la introducción es lenta y se inicia, generalmente, con una nota larga..., en la cual el pastor pronuncia ‘Hummmmmm...’ o ‘Yann...!’...
- la poesía de estos relatos cantados es narrativa...
- la misma melodía de la introducción y del desarrollo se repite en cada nueva estrofa, con los ajustes necesarios en función de la poesía.

La música pastoril wayuu en general suele tener ciertas características en común. Las escalas que se utilizan no son fijas, debido a que las aperturas para los dedos de los instrumentos son recortadas a la medida del pulgar del constructor. El mayor intervalo en una música pastoril es una tercera y el más pequeño un medio tono. Se encuentran escalas entre tritónicas hasta hexatónicas, compuestas por diferentes intervalos y siempre en sentido descendente. Las más frecuentes suelen ser la pentatónica y la tetratónica. La estructura melódica se compone de dos partes: un giro inicial de dos o tres notas agudas y largas con función de llamada<sup>179</sup>, seguido por

---

179 Castro Aniyar 1997, p. 66

una cantidad variable de secuencias melódicas alrededor de una o dos notas centrales, adornadas por otras notas breves. Entre los wayuu se puede observar la costumbre que se transforma en competencia de llenar el pulmón a pleno y soplar o cantar hasta que se les agote el aire. Ese punto se torna en final de una melodía que es generalmente abrupto, pero pareciera que se pretende darle una breve fórmula conclusiva.

Actualmente, en medio de la amenaza de ser arrollado por la cultura mediática del vallenato, se han perfilado varias estrategias para defender la cultura originaria wayuu, por ejemplo en festivales, a través de grabaciones de discos o con la organización de colectivos o individuos que representan las manifestaciones propias en contextos exógenos. Y en estos nuevos contextos se ajustan las interpretaciones. Ya no usan notas “irregulares” o roncas ni interpretaciones amensurales, sino ritmos y compases más uniformes. Se acercan más al sistema heptatónico occidental o se añaden vibratos o trémolos. Además, la organización musical se torna diferente, generando partes formales más equilibradas.

***Música para la recolección de café*** ♪2, pista 14. La recolección de café es un trabajo individual, generalmente realizado por mujeres. Cuando es efectuada en grupo, no siempre necesita de una coordinación de actividades. Para recoger los granos que deben ser seleccionados uno por uno, debido a que no maduran al mismo tiempo, se labora muchas horas seguidas que no ofrecen ninguna diversidad. Por lo tanto los trabajadores se suelen entretener con cantos. Ramón y Rivera (1955) encontró cantos específicos de ‘cogida de café’ en Los Andes que justamente exploraban los temas vinculados con esa actividad y distintos usos de la remuneración esperada, el mercado y otros. Además, Ramón y Rivera dice haber conseguido cantos alternados tipo contrapunteo entre los distintos recolectores<sup>180</sup>.

En el caso aquí documentado se trata de un canto individual basado en una canción de amor, algo bastante típico para ese contexto, donde los cantores pueden expresar sus ansiedades, temores, sugerencias o decisiones en estructuras sencillas como la copla.

---

180 Ramón y Rivera 1955, p. 17

**Malagueña**<sup>181</sup> ♪2, pista 15

Sofía Barreto

En Venezuela se llama malagueña a un tipo de música cantada que se cultiva exclusivamente en los estados orientales del país, en particular en Nueva Esparta, Sucre y el norte de Monagas.

En España, tierra de origen de este género oriental, se conoce como “malagueña” la variante del *fandango del sur*<sup>182</sup> que se desarrolla en la provincia de Málaga, en Andalucía, y que pasa luego a Canarias y a América con la colonización y los posteriores contactos que España, en especial las islas, ha tenido con el Nuevo Continente. Las malagueñas orientales son un ejemplo de estructura armónica y literaria de fandango.

Por su estilo y sus características musicales, la malagueña se emparenta con otras músicas cantadas del oriente como el polo, la jota y la fulía, que junto a ella conforman una familia de canciones características del oriente venezolano.

Cantadas en diferentes contextos como el esparcimiento o los velorios de Cruz de Mayo (véase volumen *Manifestaciones religiosas*, Lengwinat y Suniaga 2013, “Velorios de Cruz y Santos en Oriente”, p. 187-200), la malagueña oriental es un género cuyas estrofas constan de seis frases musicales con la siguiente secuencia armónica: las primera, tercera y quinta frases terminan siempre en tónica mayor, la segunda termina en subdominante y la cuarta en dominante, siendo la sexta la frase modulante hacia el modo menor en el que se realiza el interludio instrumental.

Los textos, sucesión de estrofas sin refrán o estribillo, son por lo general cuartetas endecasílabas u octosílabas que se cantan repitiendo el primero y el último verso al principio y al final de cada estrofa, llenando así las seis frases musicales descritas con tan sólo cuatro versos. Este esquema de repetición de los versos, así como la secuencia armónica antes descrita, son la marca característica de este género musical.

Un acompañamiento en 3/4 o 6/8 realizado por el cuatro y a veces la guitarra, la mandolina o la bandola oriental sirven de apoyo

---

181 Basado en Barreto 2004

182 Para el concepto de fandango del sur ver Berlanga 2000.

al canto de poesías de contenido frecuentemente triste o melancólico, que habla de la madre, de la muerte, del amor a la mujer o al terruño, y a veces de guerras o héroes de la independencia.

## Décimas cantadas

Sofía Barreto

La décima es una forma poética de diez versos octosílabos que puede presentar varias rimas, entre las cuales la más popular en Latinoamérica es la que sigue el esquema abbaaccddc. Esta décima es llamada “espinela”, en homenaje al poeta andaluz del siglo XVI Vicente Espinel quien popularizó esta forma<sup>183</sup>.

Junto a la cuarteta, la décima es una de las especies más cultivadas en el folclore venezolano, estando asociada a diversos cantos del repertorio oriental, de Lara, Falcón, Zulia y Yaracuy<sup>184</sup>. Trataremos aquí las décimas zulianas y las orientales.

Entre los géneros musicales del oriente venezolano que utilizan textos en forma de décima están la gaita, el galerón, las fulías y los puntos. Estos últimos ya no pertenecen al repertorio ejecutado, aun cuando son recordados por algunos de los músicos de la región. La fulía y el punto están asociados al contexto religioso popular del Velorio de Cruz.

En todos estos géneros una misma pieza puede ser cantada por varios cantores que se suceden, cada uno haciendo una décima por vez. Esta forma viene dada por el carácter improvisatorio y de contrapunteo que pueden tomar en ciertas ocasiones.

Los instrumentos con que se les acompaña son los típicos de la región: cuatro, guitarra y mandolina, aunque como sucede en casi todo el repertorio tradicional, las circunstancias pueden variar este conjunto con la ausencia de uno u otro de los instrumentos mencionados.

**Gaita oriental** 🎵2, pista 16. La palabra ‘gaita’ se utiliza en Venezuela para designar varias formas musicales diferentes desde el punto de

183 Novo 1998, p.492.

184 Salazar 2003a, p.69.

vista estructural y funcional: la gaita de tambora de San Benito, la gaita de furro zuliana y la gaita oriental.

La gaita oriental es una forma cantada que no está asociada a un contexto en particular; puede ser cantada en cualquier ocasión. Sus textos se refieren preferentemente a aspectos históricos, sociales, humorísticos o románticos. Cuando varios cantores participan, cada uno puede proponer un tema o seguir con el tema comenzado por el primer cantor.

La gaita oriental está generalmente en modo menor y en compás de 5/8. Este modo menor no está relacionado con temas tristes o nostálgicos, como sucede en otras formas del oriente venezolano como la malagueña, ya que más bien la palabra gaita es en oriente sinónimo de “parranda, alegría festiva, jolgorio, entusiasmo colectivo”<sup>185</sup>, y algunas gaitas contienen textos de carácter humorístico.

En su forma, la gaita oriental presenta una introducción e interludios instrumentales entre el cuarto y el quinto verso, así como entre el séptimo y octavo verso. Los dos últimos versos suelen repetirse tanto en su texto como en su armonía, a modo de coda.

Esta forma de cantar la décima es quizás una de las más exactas para expresar su contenido, ya que se cumple con el verdadero sentido de esta forma poética al desglosar en sus cuatro primeros versos la introducción o la tesis con su pausa correspondiente, en los tres versos siguientes la exposición, propuesta o silogismo con su pausa correspondiente y los tres versos finales de la conclusión que se ratifica con la repetición de los últimos dos versos. (Valderrama 1998, p. 27)

La estructura del acompañamiento armónico es fija. Los primeros ocho versos terminan respectivamente en T, S, D7 y T. Al terminar el primer ciclo (final del cuarto verso) aparece el primer interludio que contiene una cadencia perfecta (D7/T). Al terminar el segundo ciclo (verso 8) aparece el otro interludio que consiste en un acorde de D7 repetido. Para los dos últimos versos el ritmo armónico se acelera, ya que se realiza el mismo ciclo (T/S/D7/T) pero haciendo dos acordes por verso, dos veces.

Existe otro tipo de gaita en oriente, menos común que la ya descrita, en tonalidad mayor, llamada “gaita llabajera”. La estructura

---

185 Valderrama 1998, p.27

de interludios y de repetición de los dos últimos versos se conserva en esta forma.

La gaita se canta a una sola voz acompañada de cuatro, mandolina, guitarras y otros instrumentos que estén presentes según la ocasión.

**Galerón** ♪2, pista 17. La palabra ‘galerón’ también designa géneros musicales diversos. El galerón oriental es uno de los géneros más populares y vivos de la región, y se canta tanto en los Velorios de Cruz (véase volumen *Manifestaciones religiosas*, Lengwinat y Suniaga 2013, “Velorios de Cruz y Santos en Oriente”, p. 187-200) como en fiestas populares o festivales de galerón. Sus décimas pueden tener un contenido religioso cuando son cantadas en los velorios, o bien un contenido que aborde cuestiones de cultura general (biología, historia) o amorosas.

Las décimas son generalmente improvisadas, lo cual requiere de una gran habilidad e ingenio, razón por la cual los cantores de galerón son muy conocidos, respetados y admirados. Un galeronista es sobre todo un poeta, un hombre que ha estudiado, que sabe cosas, por lo cual recibe un trato especial en su medio social o comunidad; es el músico oriental por excelencia, ya que generalmente conoce y practica todos los géneros del repertorio regional además del galerón, y su actividad como galeronista se extiende por toda la región<sup>186</sup> (véase foto No. 36, p. 114).

El galerón se canta en 3/4 y sus melodías son silábicas y bastante libres desde el punto de vista rítmico. Cada intervención del cantor comienza usualmente con valores muy largos (“acalderonados”) o sonidos repetidos del acorde de dominante o subdominante, de manera introductoria. Los instrumentos armónicos (cuatro y/o guitarra) acompañan tocando repetidamente la misma secuencia armónica en modo mayor: T- S - D7- D7, mientras que la mandolina realiza contracantos e intervenciones melódicas en los interludios instrumentales entre una y otra intervención de los galeronistas.

Estas características, así como la cadencia rota al final del galerón, lo asocian con otros cantos del caribe hispánico, como el seis puertorriqueño, el punto cubano y el canto de mejorana de Panamá<sup>187</sup>.

187 García 1998a, p. 636.

186 Barreto 2004

Estas coincidencias son reflejo de la unidad cultural de la región caribe y de antiguas divisiones administrativas que agrupaban el norreste venezolano con Cuba y Puerto Rico.

**Décima zuliana** ♪2, pista 18. En el Zulia las décimas se cantan sobre estructuras armónicas fijas, una en modo mayor y otra en modo menor. Los decimistas improvisan con melodías variables, en compás de 6/8.

La décima utilizada es generalmente espinela (abbaaccddc) y se canta haciendo pausas o interludios instrumentales entre la primera cuarteta y el resto, subdividido a su vez en dos grupos de tres versos cada uno, exactamente igual que en la gaita oriental. Los temas abordados son la protesta social, la historia, el galanteo y muchos otros.

Estas décimas pueden ser cantadas por un solo decimista, o ser parte de porfías o controversias<sup>188</sup>, en las que varios cantores compiten en improvisación y conocimientos.

El acompañamiento de estas músicas puede ser muy sencillo, usando únicamente un cuatro, acompañado o no por una guitarra, pero también puede darse utilizando el ensamble de la gaita de furreo que ha influido tantos géneros coterráneos. Las décimas zulianas comparten también con la gaita de ese estado la manera de cantar y el tipo de melodía empleada.

## Polos

Sofía Barreto

Las costas del oriente del país y del estado Falcón comparten un mismo tipo de actividades económicas, que incluyen la pesca y la navegación. Es tal vez ésta la razón por la cual muchos habitantes de una u otra región se desplazan en corrientes migratorias internas creando contactos culturales e intercambios, cuyas consecuencias desde el punto de vista musical aún tienen muchos aspectos a estudiar.

Una de las manifestaciones de este intercambio la constituye la presencia en ambas regiones de una misma forma musical: el

<sup>188</sup> Salazar 2003a, p.69.

polo. El polo es una forma que tiene mucha vigencia y goza de una gran popularidad. Su difusión parece no limitarse a estas dos regiones, sino ser nacional:

En nuestro país, el polo se canta en los estados costeros de Falcón, Anzoátegui, Sucre y Nueva Esparta, pero esta zona se amplía, pues los cantores viajan y difunden la música. De tal manera, se han recogido polos en Barlovento, Caracas, límites del Zulia... (Ramón y Rivera 1969, p. 181)

**Polo oriental** ♪2, pista 19. Algunas canciones del oriente venezolano presentan características hispanizantes que permiten agruparlas en una familia musical aparte. A esta familia pertenecen el polo, junto a jotas, fulías y malagueñas.

Aunque ciertos rasgos como el modo melódico pueden sugerir una antigüedad mayor, en Venezuela se utiliza la palabra “polo” para designar una forma musical solamente a partir del siglo XIX<sup>189</sup>.

La alternancia mayor/menor que se registra en malagueñas, puntos y jotas, se encuentra presente en la estructura armónica del polo. Sus melodías son cantadas en *modo de mi*<sup>190</sup> con frases de ocho compases y un giro cadencial de dos compases. El dibujo melódico es improvisado, aunque el esquema armónico y la tradición dictan ciertos modelos melódicos y variantes que utilizan con preferencia los cantores de polo.

La secuencia armónica característica contiene una modulación al relativo menor que se produce cada dos versos, con el acento final de cada verso en una dominante.

Esta forma se ejecuta a una sola voz, generalmente masculina, acompañada por el cuatro y a veces otros cordófonos (mandolina, bandola oriental y/o guitarra) (véase foto No. 37, p. 115). Es frecuente que dos o más cantores intervengan de manera alternada en un mismo polo, “muchas veces como expresión de la antigua costumbre de improvisar en controversia”, aunque “pueden cantarse estas piezas sin tal condición”<sup>191</sup>.

189 En Ramón de la Plaza, 1883: Ensayos sobre el arte en Venezuela, citado por Ramón y Rivera 1969.

190 Escala frigia.

191 Ramón y Rivera 1969, p. 180.

Los textos de polo pueden tener versos de la más variada métrica, “desde octosílabos hasta alejandrinos e incluso hasta el de 16 sílabas”<sup>192</sup>. Cuando los versos son octosílabos, la estructura del texto es característica: los versos se repiten siguiendo el esquema aab aab ccd ccd. La repetición de los versos no implica repetición de la frase melódica. Los textos de estos versos pueden tratar diversos temas, entre los que encontramos temas amorosos, regionalistas, históricos, entre otros.

**Polo coriano** 🎵2, pista 20. El polo es una canción acompañada por cuatro, guitarra, y a veces mandolina y/o maracas. En Falcón como en Margarita el polo tiene las mismas características: una melodía que modula al modo menor basada en cadencias *en modo de mi* y estructura sin refrán de canto alternado entre varios solistas.

No parece haber muchas diferencias estilísticas entre los polos de Coro y los de Margarita, a no ser la señalada por Isabel Aretz sobre la métrica de sus melodías: “hay dos tipos de estos cantos: el coriano es de frases musicales amplias (en compás de 6/4 según Isabel Aretz), mientras que en el margariteño predominan las cortas en 6/8. Al oído, sin embargo, no es fácil reconocer su diferencia”<sup>193</sup>.

Una de las diferencias está al parecer en la función de esta música, que en Falcón ha conservado con mayor fuerza su carácter de porfía, “o sea, en contrapunto sobre diversos temas establecidos”<sup>194</sup>. Este contrapunteo no es obligatorio y la sucesión de cantores puede hacerse sin ni siquiera mantener un tema único.

Otra diferencia es la referida al tipo de versos utilizados: mientras que el polo oriental utiliza tanto versos de arte menor como versos de arte mayor, el polo coriano solamente se expresa en versos octosílabos<sup>195</sup>.

Las melodías del polo coriano tienen una estructura básica que permite cierto tipo de variaciones, y sobre todo se presta para la improvisación o la rememoración poética. Su contexto de ejecución no es fijo y se sitúa entre las músicas de entretenimiento.

192 Valderrama 1998, p.28.

193 Aretz 1959, Boletín del Instituto de Folklore, Vol. III no. 6, citada por Ramón y Rivera 1969, p. 183.

194 Ramón y Rivera 1963, p. 23.

195 Valderrama 1998, p. 29.

**Danza zuliana** 🎵2, pista 21

Sofía Barreto

La danza zuliana es un género cultivado en esa región del país y en particular en Maracaibo desde el siglo XIX o tal vez antes, ya que se cree que el compositor Silverio Añez (c. 1775) “frecuentó este ritmo”<sup>196</sup>. Uno de sus descendientes, Evencio Añez, es el autor de la danza titulada *La pluma*. Otros compositores más recientes son autores de danzas reconocidas, como es el caso de Rafael Rincón González (n. 1922), quien compuso danzas como *Danza Zuliana*, *Soberana*, *Pregones zulianos*, y *Maracaibera*; Luís Guillermo Sánchez (1913-1969), autor de *Linda zuliana*, *Zapara*, *Marialcira*, *Maracaibo de mi vida*, *Mañanita andina*, e *Inquietud*; Alfonso Huerta Bracho (1912-1985), autor de *Anita*, *Luisa*, y *Belleza criolla*, entre otras.

Es una pieza de salón en tempo moderado y compás 2/4, cuya figura rítmica característica es la alternancia de tresillo de corcheas seguida de dos corcheas o viceversa. Este figuraje sugiere también la posibilidad de utilizar el compás de 6/8, que es como otros autores proponen que debe escribirse<sup>197</sup>. La mayoría de las danzas zulianas tienen una estructura de dos partes (A-B) precedidas de una introducción, con frases de 8 a 16 compases cada una.

En cuanto al origen de la danza zuliana se cree por ejemplo que tiene algún parentesco con el *rigodón* francés que se escribe en 2/4 y que tuvo gran difusión durante el siglo XVIII<sup>198</sup>. Otras hipótesis emparentan la danza zuliana y todas las danzas venezolanas (incluyendo la andina, central y oriental) con la contradanza francesa<sup>199</sup>, y otros con la contradanza criolla que “era una pieza a dos partes con un acompañamiento parecido al de la polca” y que nada tenía que ver con la contradanza francesa (suite de danzas) de la que se tomó aquí solamente el nombre<sup>200</sup>.

La coreografía original se desconoce, tal vez porque la danza perdió completamente su carácter de baile para convertirse en pieza instrumental que puede ser cantada y que sigue cultivándose como forma identitaria de la región zuliana.

---

196 Nolé 1998a, p. 484.

197 Salazar 2003b, p. 35.

198 Nolé 1998a, p. 484.

199 Salazar 2003b, p. 35.

200 Ramón y Rivera 1963, p. 59

**Parrandas**<sup>201</sup> 🌐2, pista 22

Katrin Lengwinat

El término ‘parranda’ es multivalente e implica en todo el territorio nacional una fiesta o jolgorio y música. La parranda puede ser una fiesta casera, una fiesta comunitaria, un tipo de música, un grupo musical organizado, una agrupación tradicional, una comparsa o una manifestación de religiosidad popular. Por ejemplo, se le dice así a los devotos de San Pedro que bailan en Guatire y Guarenas la parranda de San Pedro o también a San Juan en la costa: viene la parranda de San Juan. Generalmente la parranda involucra un traslado de los participantes.

Aparte de ser fiesta, la parranda es considerada también un género musical que es ejecutado en todo el país, pero con mayor énfasis secularizado en la región central, es decir en los estados Miranda, Vargas, Aragua, Carabobo y Cojedes.

Dentro de la parranda central se encuentra una mayor presencia de afro-venezolanidad, ya que en esta zona del país es donde hubo mayor concentración de negros esclavos. La masiva presencia de instrumentos de percusión y su manera de ejecución polirrítmica subrayan los rastros afrovenezolanos. Es importante recordar también que en Europa las festividades en forma de comparsas con música en las calles fueron y continúan siendo muy comunes por lo que se puede considerar una manera europea de manifestarse. Además, el empleo del cuatro y el modo de versar en cuarteta provienen de esa región. Los temas que por lo general se tocan dentro de las parrandas son situaciones cotidianas, por ejemplo de pareja (enamoramiento), se canta a la naturaleza, en alusión a algún personaje de la zona, también se ven parrandas de protesta y de otros asuntos.

En cuanto a la estructura musical dentro de la parranda central hay dos formas. Mientras en Miranda, Aragua y Vargas cantan varios solistas acompañados por un coro que repite un estribillo, en Carabobo y Cojedes se turnan también varios solistas, pero las composiciones raras veces llevan coro. Los versos se componen de cuartetas entre pentasílabas y dodecasílabas, como en el ejemplo musical en el CD anexo. Además, el modo de rimar puede variar, por ejemplo

---

201 Con colaboración de Maroa Tarazona y Andrés Cartaya

aabb ó abab ó abcb. Una característica importante es la improvisación de las letras que a veces genera entre los solistas hasta formas de controversia o complementación.

Los instrumentos imprescindibles en la ejecución de la parranda a nivel nacional son el cuatro y la tambora. Generalmente ese conjunto es ampliado por la charrasca y las maracas, y de acuerdo a la región, se integran en Miranda y parte de Aragua güiro, plato de peltre, mandolina, tres o bandola central; en Cojedes, Carabobo, y en algunas zonas de Vargas, Los Andes y la zona occidental, violín, guitarra. En el oriente del país el instrumento melódico suele ser la mandolina, aunque en ocasiones sea también el violín, acompañado por cuatro, guitarra, maracas, tambora o bongó.

El furruco lo encontramos en cualquier área, sin embargo más en el contexto de la música navideña y los aguinaldos. En las parrandas seculares éste no necesariamente está presente. Tanto el bajo acústico como el bajo eléctrico ya participan frecuentemente en los conjuntos tradicionales. Especialmente en contextos urbanos y situaciones de concierto, se ha incorporado otros elementos como las tumbadoras, el teclado y los instrumentos de viento metal.

La diferencia más notable entre la parranda y el aguinaldo es que las parrandas son un género que está presente y vigente todo el año y los aguinaldos sólo se tocan en época decembrina. Mientras que la parranda puede asumir cualquier tema, en el aguinaldo se encuentran temas alusivos al nacimiento del Niño Jesús, así como otros temas divinos, y describen la tradición venezolana de la Navidad. Musicalmente la parranda es algo más rápida y más ligada a la percusión.

Un hecho peculiar es que, aunque la parranda es un género sumamente rico en ritmo y melodía y orientado a lo pagano, no es un género que tenga una danza específica. Los parranderos llevan el ritmo con su cuerpo, pero en ningún momento hay pasos propios, ni baile en pareja o coreografías grupales.

La parranda se ha apoderado del ámbito empresarial, ya que desde principios del siglo XX es común ver que las empresas por medio de sus trabajadores han conformado sus propios grupos de parrandas, los cuales son los encargados de animar la fiesta en diciembre. Entre los primeros estaban La Verde Clarita del Central Tacarigua en Carabobo (véase foto No. 38, p. 116) y La Central

Cojedes. Además también se dan encuentros de dichas parrandas y los llevan a espacios públicos.

**Parranda de negros** 🎧<sup>2</sup>, pistas 23, 24. En el valle de Orituco<sup>202</sup>, estado Guárico, acostumbran realizar una parranda de conformación y repertorio muy particular. Un grupo de músicos con la cara pintada de negro y parcial o completamente disfrazado sale en ciertas fechas como San Juan (24-06), el día del Carmen (16-07), Santa Rosa de Lima (31-08) y quizás en alguna otra oportunidad para cantar al son de la marisela y la guaraña de casa en casa por el pueblo.

Según investigaciones locales<sup>203</sup>, esa tradición se remonta a tiempos de la esclavitud, cuando les daban a los esclavos el día libre para la fiesta de San Juan. Entonces salían de parranda a la calle y se pintaban las caras con carbón vegetal para no ser identificados, pues no era solamente una oportunidad para recrearse, sino también para expresar muchas de las cosas que vivían cotidianamente.

La parranda consta de tres cantadores que se visten de manera especial. Uno se disfraza de negra de arriba a abajo, además carga un sombrero adornado de coloridas tiritas de papel. Los otros dos negros acostumbran destacarse al menos por una corona adornada con papel de color y la cara pintada de negro (véase foto No. 39, p. 116). Algunas parrandas se uniforman también con camisas de diseños alegres.

Los dos negros y la negra conforman el coro que canta a tres voces. La negra aporta la 'falsa' o 'farsa' que es la voz más aguda, el negro mayor cumple el papel de 'tenor' y el último canta el 'templete'. Los acompañan con cuatro, maracas y una tamborita que es de doble parche y se toca con dos baquetas de madera, una sobre el parche y la otra sobre la madera lateral. Algunos de los cantadores ejecutan uno de los instrumentos.

La Parranda de negros interpreta dos "canciones". Para entrar en las casas se canta la marisela que es un canto ternario alegre sobre un

202 Altagracia de Orituco, Lezama, Sabana Grande, San Francisco de Maicara, San José de Guaribe, San Rafael de Orituco, etc.

203 Entrevista a Francisco Israel Alvarado, por Francis Navarro, Altagracia de Orituco, 24 de junio de 2002.

esquema armónico de desarrollo corto<sup>204</sup>. La guaraña es el otro canto que sirve de despedida de la casa. Es binario y más lento y se mueve sobre pocas armonías que se extienden por un espacio alargado<sup>205</sup>. Ambos cantos tienen una estructura muy parecida. Un solista canta una copla y el coro entona las sílabas la la la en un refrán o un 'remate' a tres voces. En la guaraña se pueden encontrar en el refrán desde un verso hasta una copla cantada. Los solistas se turnan de copla en copla, e incluso puede haber pequeños contrapunteos, donde uno dice dos versos y el otro contesta con dos más. La 'falsa' nunca comienza sino tiene la última palabra en este caso. Los versos siempre son improvisados, actuales y generalmente jocosos. Se emiten saludos, presentaciones, piropos y comentarios de cualquier índole. Los cantos pueden durar el tiempo que alcance la inspiración o el ánimo. E incluso, cuando hay buen ambiente, pueden bailar cantando y hasta zapatear<sup>206</sup>. Y como en toda parranda, se espera al final de la visita algún obsequio como café, dinero o licor.

## Serenata ❷, pista 25

Sofía Barreto

La serenata es una ejecución vocal y/o instrumental que se realiza con la finalidad de agradar o festejar<sup>207</sup>. Tradicionalmente, la serenata se ofrece de noche o de madrugada, frente a la ventana de la persona homenajeada, y continúa, si esta última lo acepta, dentro del hogar de la misma.

La serenata tiene generalmente un carácter de cortejo amoroso, pero ésta no es su única función: existen serenatas de onomástico, de amistad, de graduación entre otras, y cada una puede tener un repertorio particular. La serenata amorosa, por ejemplo, suele utilizar valsos lentos, bambucos, boleros, danzas zulianas, pasajes llaneros, tonadas, o casi cualquier género musical que posea textos con alto contenido lírico. La serenata de onomástico posee un repertorio específico ya

204 Frecuentemente se usa S – T – D – T ó S – D – T – T

205 Frecuentemente se usa T – D – T ó t – D – t

206 Entrevista al músico de Altagracia de Orituco Jesús Alvarado, Carrizal, 6 de abril de 2002

207 Guilarte 1998, p. 610

que incluye canciones propias de esta celebración como *Cumpleaños feliz*, *Hoy es tu día* o *Ay, qué noche tan preciosa*.

Las serenatas se tocan además en ocasiones religiosas como la Paradura del Niño o el día de la Candelaria en los Andes, o en las madrugadas antes de la misa de aguinaldo en diciembre.

El repertorio de serenatas es, pues, muy variado y no se reduce a un género o forma determinada. Sin embargo, existen formas musicales que poseen la función específica de servir para dar serenatas: éstas son la canción-serenata y la canción galante. Ambas son compuestas e interpretadas específicamente para alabar u homenajear a una mujer (madre, hija, mujer amada), y son generalmente acompañadas por guitarra o cuatro.

Según Salazar (2003a, p. 106), la canción-serenata, género muy cultivado en Venezuela a finales del siglo XIX, se emparenta con la habanera cubana, y posee textos “de exacerbado lirismo”. De acuerdo con Ramón y Rivera (1980, p. 612), la canción galante es la música propia de las serenatas que durante el siglo XIX recibió influencia del teatro lírico español e italiano, tanto en su estructura (“contrastes temáticos, modulaciones”) como en su acompañamiento (“trémolos, armonías alteradas”) y en su estilo interpretativo (“rubatos, frases fragmentadas”).

## Lista de referencias

### Fuentes biblio-hemerográficas

AGERKOP, Yukio (1997/98). *Método para el aprendizaje de la bandola cordillerana*. Trabajo de investigación FUNDEF, Caracas (sin publicar).

ALEMÁN, Gladys, (1998a). Entierro de la Sardina. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo I, Fundación Bigott, Caracas, p.543-544.

----- (1998b). La Hamaca. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo I, Fundación Bigott, Caracas, p. 714.

ARETZ, Isabel (1958). El Maremare como expresión musical y coreográfica. En: *Boletín del Instituto de Folklore*, vol. III no.2, Caracas, p.45-105.

----- (1959). Cantería del Polo. En: *Boletín del Instituto de Folklore*, Vol. III, no.6, Caracas.

----- (1972): *Manual del Folklore*. Monteávila editores, Caracas, p.193-194.

----- (1991). *Música de los aborígenes de Venezuela*. FUNDEF-CONAC, Caracas, 370 pp.

ARLEO Y DESPRINGRE (1997). *Chants Enfants d'Europe*. Editorial L'Harmattan, Paris.

BARRETO, Carmen (1993). *El carnaval de Santa Cruz de Tenerife: un estudio antropológico*. Tesis doctoral Universidad de la Laguna, Tenerife, 673 pp.

BARRETO, Sofia (1994). La música del carnaval en El Callao, Estado Bolívar, Venezuela, Tesis de pregrado, Instituto Universitario de Estudios Musicales, Caracas (sin publicar).

----- (2004). *La chanson traditionnelle de l'est vénézuélien et ses rapports avec la musique des Iles Canaries*. Tesis de grado para obtener el título de Doctor en Musicología, Universidad de Paris IV-Sorbona (sin publicar).

BERLANGA, Miguel Ángel (2000). *Bailes de Candil andaluces y Fiesta de los Verdiales. Otra visión de los Fandangos*. Servicio de Publicaciones del Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), Málaga.

Casa del Tambor, exposición, Puerto Cabello, 12 de mayo de 2006.

CASTRO ANIYAR, Daniel (1997). *El entendimiento. Historia y significación de la música indígena del Lago de Maracaibo*. Casa de las Américas, La Habana.

DÍAZ, Juan de Dios (1996). El mosquito patas blancas tiene su fiesta en Carúpano. En: Revista Bigott no.37, p.20-23.

DÍAZ, Mariano (1986). *Sixto Sarmiento – Tejedor del Arte de Cobija y músico muy a su mandar*. Caracas, Venezuela: Grupo Univensa.

*Diccionario de autoridades* (1732). Fandango. Tomo III, p.719.

DOMÍNGUEZ, Luis Arturo, SALAZAR QUIJADA, Adolfo (2004). *Fiestas y danzas folklóricas en Venezuela*. 3ra ed. Monteavila, Caracas, (1ra edición 1969), 212 pp.

DOMÍNGUEZ MENDEZ, Lizardo (1999). *La música asociada al trabajo en los llanos de Guárico y Apure*. Corpollanos, Calabozo, 49 pp.

EDITORIAL SANTILLANA (2009). Wayuu. En: *Pueblos indígenas de Venezuela*, vol. 7. Caracas.

FLOTZINGER, Rudolf (1998). Walzer. En: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol.9, Bärenreiter/Metzler, Kassel, p.1873-1896.

GARCÍA, Carlos y ALEMAN, Gladys (1998). *Gaita*. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo I, Fundación Bigott, Caracas, p.633-634.

GARCÍA, Carlos (1998a). Galerón. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo I, Fundación Bigott, Caracas, p.636.

----- (1998b). Parranda. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo II, Fundación Bigott, Caracas, p.390-391.

GARCÍA, Sonia (2009). *Tradiciones de la Isla de Coche: Diversión oriental*. Caracas, 95 pp.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2002). *El mar de los deseos*. Siglo XXI editores, México y Buenos Aires, 244 pp.

GONZÁLEZ R., Juan Pablo (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: *Revista Musical Chilena*, vol.55, no.195, Santiago, p.38-64.

GUILARTE, Gisela (1998). Serenata. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo II, Fundación Bigott, Editorial Arte, Caracas, p.612-613.

GUSS, David (1996). Caicara danza del Día del Mono. En: *Revista Bigott*, no. 39, Caracas, p.42-51.

HURTADO, Nina (2006). *Instrumentos musicales de los pueblos indígenas del Amazonas venezolano*. Trabajo de grado Msc, Caracas, UCV, formato multimedia, (sin publicar).

JÄHNICHEN, Gisa (2003). Männer weinen nicht, Männer sind nur komisch: Wiegenlieder und die Vorurteile der weiblichen Zivilisation. En: *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland*, tomo XII, Bamberg.

LENGWINAT, Katrin (2006). "Parámetros para determinar un género". En: *Revista Musical de Venezuela*, no.45, Caracas, p.42-53.

LENGWINAT, Katrin y SUNIAGA, Ruth (2013). *Panorama de tradiciones musicales venezolanas. Manifestaciones religiosas*. Caracas: Celarg/ Unearte, 380 pp.

LEYMARIE, Isabelle (1998). *Músicas del Caribe*. Madrid: Alkal.

LUDWIG, Egon (2001). *Música Latinoamericana*. Berlín: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 710 pp.

MAGLIANO, Ernesto y RAMOS, Gisela (1998). Evencio Áñez. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo I, Fundación Bigott, Caracas, p.67.

MELFI, Maria Teresa (1998). Jota. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo II, Fundación Bigott, Caracas, p.77.

MENDOZA, Emilio (2008). "Merengue venezolano". [http://prof.usb.ve/emendoza/emilioweb/articulos/Merengue\\_venezolano.pdf](http://prof.usb.ve/emendoza/emilioweb/articulos/Merengue_venezolano.pdf) (consultado 20-11-2012).

MENDOZA FERNÁNDEZ, Fabiola (2004). "Caracterización de las diversiones orientales como tradición cultural: origen, génesis y antecedentes". En: *Kaleidoscopio*, vol. I, no.2, jul-dic.

MYERS, Helen (1980). "Trinidad and Tobago". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 19, Editado por Stanley Sadie. London: Macmillan, p.146-150.

NOLÉ, Oswaldo (1998a). "Danza zuliana". En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo I, Fundación Bigott, Caracas, p.484-485.

----- (1998b). Silverio Áñez. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo I, Fundación Bigott, Caracas p.67.

----- (1998c). Luis Guillermo Sánchez G.. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo II, Fundación Bigott, Caracas, p.590.

NOVO, María Teresa (1998). "Décima". En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo I, Fundación Bigott, Caracas p.492.

OCAMPO LOPEZ, Javier (2000). *Música y folklor de Colombia*. 6ta edición, Bogotá, 142 pp.

----- (2002). *Las fiestas y el Folclor en Colombia*. 8va reimpresión, Bogotá, 273 pp.

OLSEN, Dale A. (1996). *Music of the Warao of Venezuela*. University Press of Florida, Gainesville, 432 pp.

ORTIZ, Manuel Antonio (1998). "Fandango". En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo I, Fundación Bigott, Caracas p.576.

----- (1998a). "Carnaval y cuaresma". En: *Atlas de Tradiciones Venezolanas*, Fascículo 3, El Nacional, Fundación Bigott, Caracas.

----- (1998b). "Once géneros de nuestra música". En: *Atlas de Tradiciones Venezolanas*, Fascículo 13, El Nacional, Fundación Bigott, Caracas.

----- (1999). "Monagas". Serie Tradiciones populares de los Estados. Caracas: Fundación Bigott, 61 pp.

----- (2005). "*Danzas trujillanas*". Fundación Bigott, Caracas, 52 pp.

ORTIZ, Manuel Antonio y ALIAGA, Alejandra (2005). *La llora, el tambor quichimba y el mono de Caicara*. Fundación Bigott, Caracas, 55 pp.

POLLAK-ELTZ, Angelina (1991). *La negritud en Venezuela*. Cuadernos Lagoven, Editorial Arte, Caracas, 115 pp.

PORTACCIO FONTALVO, José (1995). *Colombia y su música*, vol 2: Canciones y fiestas de la región andina. Bogotá, 366 pp.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe (1955). *Cantos de trabajo del pueblo venezolano*. Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, 55 pp.

----- (1963). *Música Folklórica y Popular de Venezuela*. Ministerio de Educación, Caracas, 60 pp.

----- (1969). *La música Folklórica de Venezuela*. Monteávila, Caracas, 211 pp.

----- (1976a). Cantos de trabajo. En: *Revista INIDEF 2*, Caracas, p.14-27.

----- (1976b). *La música popular de Venezuela*, Caracas, Ernesto Armitano Editor, 209 pp.

----- (1980). "Venezuela". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tomo 19, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, p.604-613.

----- (1990). *La música folklórica de Venezuela*, Monte Avila Editores 3ra ed., Caracas, 210 pp.

Revista Tricolor n° 76, 1955.

REYNA, Carlos Enrique (1997). "Locos de la Vela de Coro". En: *Revista Bigott* no. 43, Caracas, p.2-11.

RODRÍGUEZ ARGÜELLO, Elías (1986). "La Llorá – Manifestación folklórica más autóctona de la región del Valle y por ende del estado Aragua". En: *Regiones Folklóricas del estado Aragua. 1er tomo, Asamblea Legislativa del estado Aragua*, Maracay, p.66-73.

SALAZAR, Rafael (1992). *Del joropo y sus andanzas*. Discoclub, Caracas, 121 pp.

----- (1999). "La música del mestizaje". En: *Revista Musical de Venezuela*, no.40, Caracas, pp.225-267.

----- (2003a). *Venezuela, Caribe y Música*. Fundalares, Caracas, 123 pp y 2 CD.

----- (2003b). *Antología Musical Venezolana*, PDVSA, Caracas, 72 pp y 2 CD.

SALER, Benson (1988). "Los wayú (guajiro)". En: *Los aborígenes de Venezuela*. vol.III, Etnología contemporánea, Fundación La Salle, Monte Ávila Editores, Caracas, p.25-145.

SAMELE, Teresa (1999). "Aporte cultural de "La Llorá" en la actualidad". Manuscrito, Zuata, 9 pp.

SANS, Juan Francisco (1999). "El son claudicante de la danza". En: *Revista Bigott* no. 50, Caracas, p.44-55.

SOTO, Cristóbal (1993). "No se ha caído el merengue caraqueño". En: *Revista Bigott* no.27, Caracas, p.37-45.

----- (1998). "Rafael Rincón González". En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo II, Fundación Bigott, Caracas, p.526-527.

TORO, Luis Julio (1990). "Las flautas yapurutu". En: *Anuario – FUNDEF*, año I, Caracas, p.32-50.

VALDERRAMA, Alberto (1998). *La música tradicional neo-espartana*. La Asunción, 42 pp (sin publicar).

VERA, Saúl. *La bandola llanera: un tañer de siglos*. <http://www.saulvera.arts.ve>, consultado marzo 2006.

ZOBEIDA MATUTE, Nelly (1996). "Sólo Carabobo tiene un joropo de violín". En: *Revista Bigott* no. 38, Caracas, p.26-29.

## Fuentes audiovisuales

Video: *Carnaval en Puerto Cabello* (s.f.). Serie: La Cultura Popular, Ministerio de Educación, Caracas, Dep. legal NB 90-4774.

Video: *Diversiones Orientales* (s.f.). Serie: Encuentro con..., Fundación Bigott, Caracas.

Video: *Diversiones de San Pedro de Coche* (s.f.). Serie: La Cultura Popular, Ministerio de Educación, Caracas.

Video: *El gentilicio kariña* (1998). Serie Memoriales, Fundación Bigott, Caracas, productor ejecutivo: Benito Irady.

Video: *El joropo guayanés* (1988). Serie: Encuentro con..., Fundación Bigott, Caracas.

Video: *El mono de Caicara* (1998). Serie: Encuentro con..., Fundación Bigott, Caracas, productor ejecutivo: Benito Irady.

Video: *Naiguatá entre lo profano y lo religioso* (s.f.). Serie: La Cultura Popular, Ministerio de Educación, Caracas, Dep. legal NB 91-1277.

CD: *Francisco Mata El cantor de Margarita* (s.f.). Discomoda DCM-E-R 20005.

LP: CIVRIEUX, Marc de (s.f.). *Mare-mare*. Folklore de Venezuela vol. 7, Anzoátegui, Sonidos Laffer.

## Fuentes electrónicas

<http://indian-cultures.com/Cultures/yekuana.html> (consultado febrero 2007).

<http://indian-cultures.com/Cultures/yekuana.html>(consultado febrero 2007).

[http://www.ethnologue.com/show\\_language.asp?code=gae](http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=gae)  
(consultado febrero 2007).

El joropo caracoleado es nuestro joropo andino.  
<http://tradicionesmerida.blogspot.com/2009/05/el-joropo-caracoleado-es-nuestro-joropo.html> (consultado octubre 2012).

[http://www.colombia.com/turismo/ferias\\_fiestas/2003/mayo/cultura.asp](http://www.colombia.com/turismo/ferias_fiestas/2003/mayo/cultura.asp). (consultado enero 2007).

[http://www.gobiernoenlinea.gob.ve/venezuela/perfil\\_historia6\\_d.html](http://www.gobiernoenlinea.gob.ve/venezuela/perfil_historia6_d.html).  
(consultado febrero 2007).

Cuatro margariteño por Argenis Zabala. [http://www.youtube.com/watch?v=mG-r\\_X8IRAs](http://www.youtube.com/watch?v=mG-r_X8IRAs) (consultado octubre 2012).

<http://petruscosas.blogspot.com/2005/10/bailemos-tambores-tambor-de-falcn.html>. (consultado marzo 2007).

<http://www.ucab.edu.ve/eventos/IIencuentropoblacion/ponencias/Allais.pdf> (consultado noviembre 2007).

QUEVEDO, Oscar y GUEDEZ, Alvany (2012). Sobre el Entierro de la Sardina - España y Venezuela. [www.youtube.com/watch?v=HtC-FrjCsY3s](http://www.youtube.com/watch?v=HtC-FrjCsY3s) (consultado 6/2012).

RABANAL SANTANDER, P. (2008). De cerdina a sardina. <http://elavisadordebadajoz.zoomblog.com/archivo/2008/02/06/de-cerdina-a-sardina.html> (consultado 11-2012).

El tradicional Entierro de la Sardina de Naiguatá (2008)  
<http://cesaraponteron.blogspot.com/2008/03/el-tradicional-entierro-de-la-sardina.html> (consultado 11-2012).



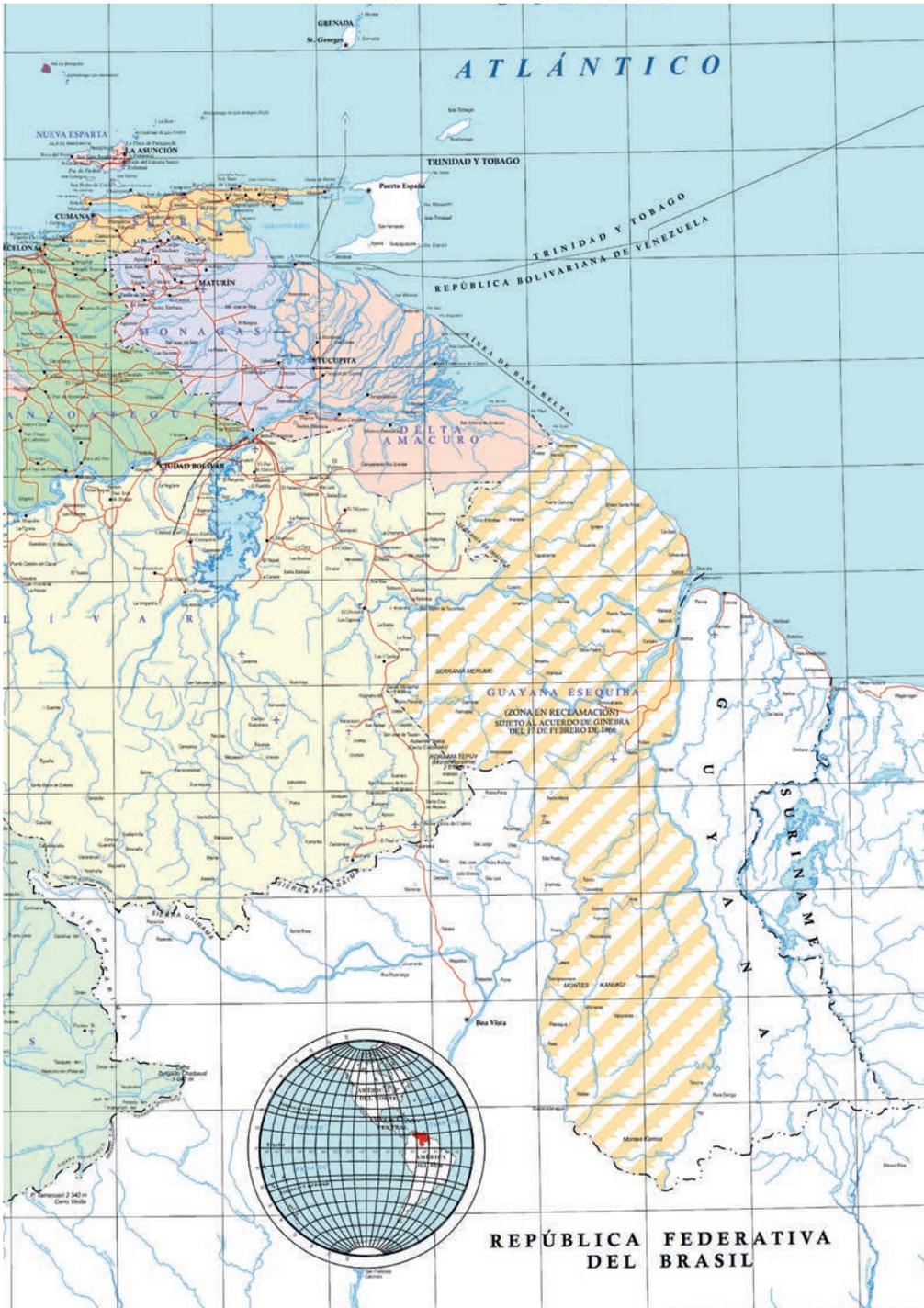
## Anexos

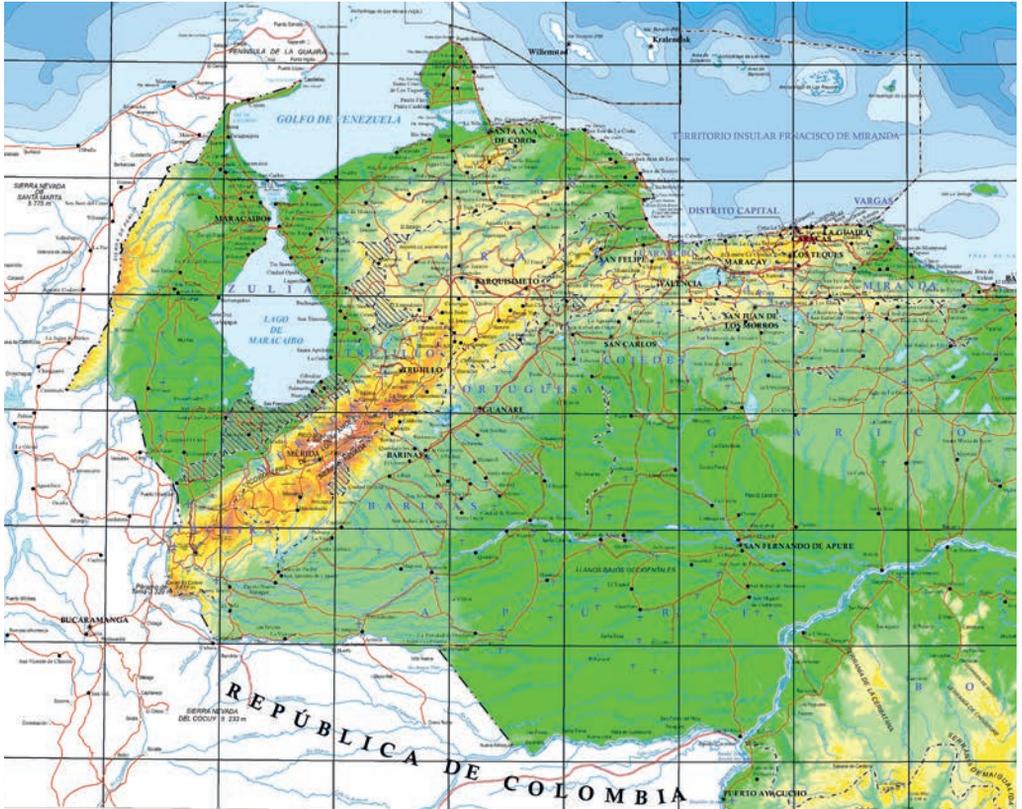
f

C

1







Gobierno Bolivariano de Venezuela

Ministerio del Poder Popular de Planificación

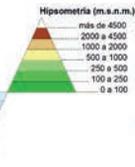


MAPA FÍSICO  
DE LA  
REPÚBLICA BOLIVARIANA  
DE  
VENEZUELA

- Capital de La República
- Capital de Estado
- Capital de Municipio
- Capital de Parroquia
- Centros Políticos
- Autopistas
- Careceras Organizacionales
- Careceras Penitenciarias
- Aeropuertos, Aeródromos

- Embalse
- Lago, Laguna
- Corriente Permanente
- Límite Internacional
- Límite de Estado
- Zona con Substitución de Límites

- Batimetría (m.b.n.m.)
- 0 a 200
- 200 a 1000
- 1000 a 2000
- 2000 a 3000
- 3000 a 4000
- 4000 a 5000
- 5000 a 6000
- 6000 a 7000
- 7000 y más

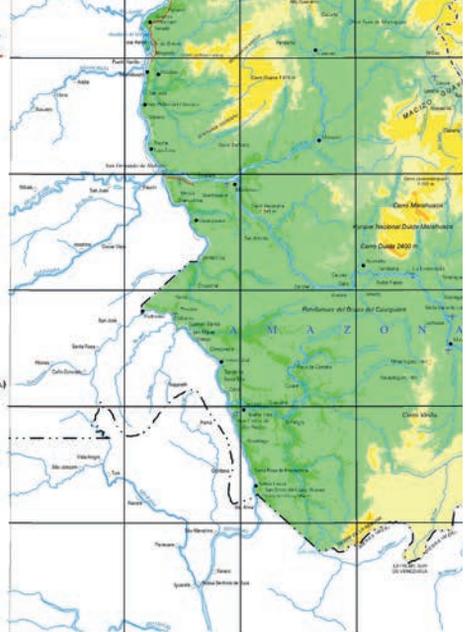


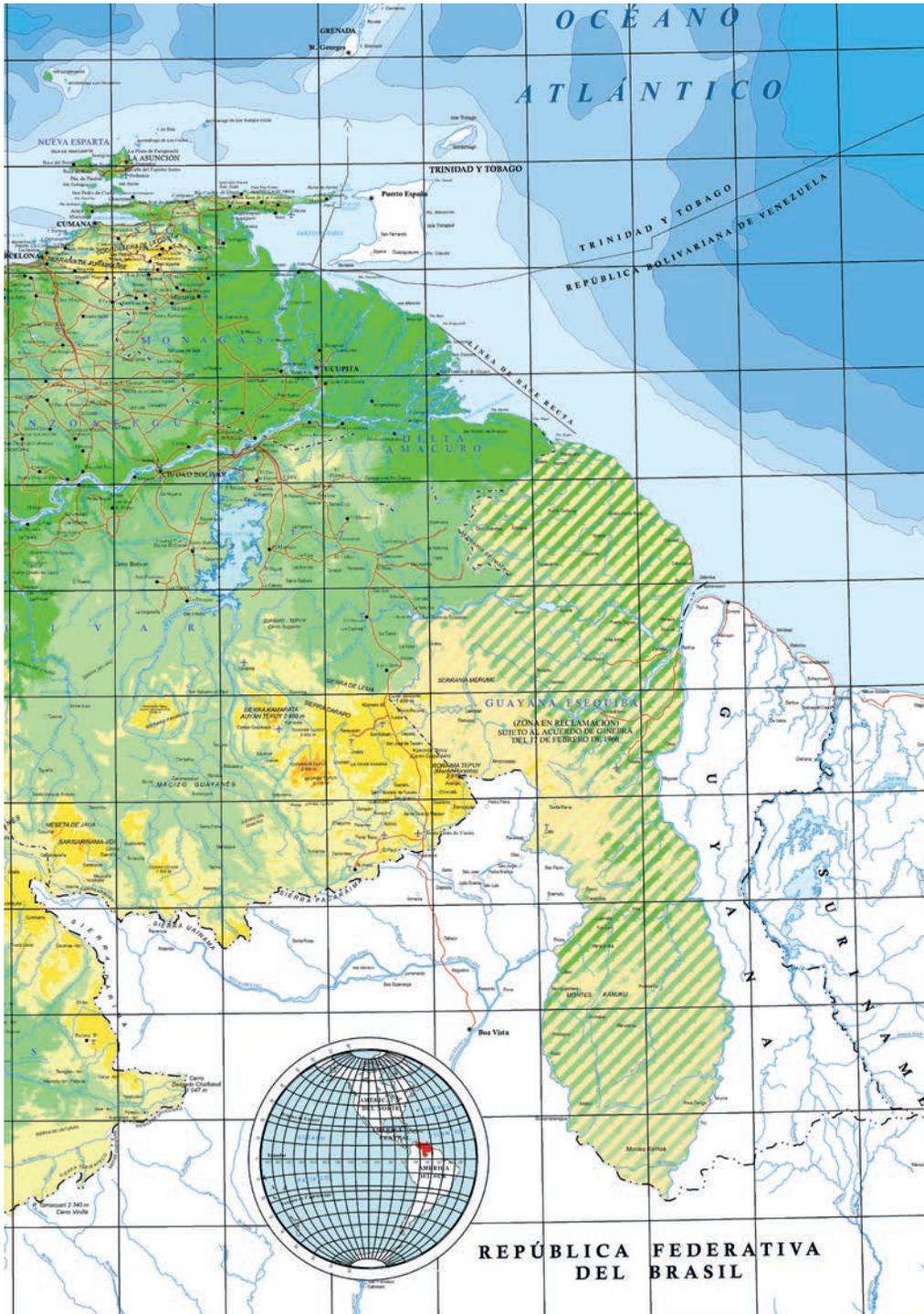
Escala: 1:2 500 000

50 0 50 100 150 Kilómetros

Proyección: Cónica Conforme de Lambert, Datum: Bogota, Región: Elipsoide GRS 60, Origen de Latitud: 0° 00' 00", Origen de Longitud: 67° 30' 00", Primer Paralelo: Director: 0° Norte, Segundo Paralelo: Director: 0° Norte, Tercer Paralelo: Director: 0° Norte, Tercer Paralelo: Director: 0° Norte

Edución, 2015





## Índice de fonogramas

**Masterización de sonido:** Jorge Salazar Díaz y Pedro Pérez

**Replicación:** Centro Nacional del Disco (CENDIS) 2011

⊕1: Dep. legal FD4482011254

⊕2: Dep. legal FD4482011255

### Panorama de tradiciones musicales venezolanas

*Manifestaciones profanas.* ⊕1

	<b>Función o género</b>	<b>Título/ Incipit</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Música / Letra</b>	<b>Duración</b>	<b>Fuente</b>
1	Canto de trabajo oriental	Pilón I	Guillermina Ramírez	Música: tradicional Letra: improvisada	2:41	CD Sucre, Música y Tradición 1, CONAC, Gobierno de Sucre
2	Canción de cuna	Dormite mi niño	Marcelina García, Angela Rosa Torre de Rivera	Música: tradicional Letra: autor desconocido	2:08	LP Folklore de Mérida vol 1, Sonidos Laffer
3	Canto de cuna yekuana	Shichuke enukë	María López	Tradicional	0:37	Grabación: Nina Hurtado, comunidad Tencua, municipio Manapiare, mayo 1999 (archivo privado)
4	Velorio de angelito, Curiepe	Mampulorio	No identificados	Música: tradicional Letra: improvisada	2:22	LP Folk Music of Venezuela. Ed. Juan Liscano/ Charles Seeger. The Library of Congress, AFS L15 (1941)
5	Bienvenida yekuana	Kawadi ye`jo	Horacio Yarumare (Flauta de hueso)	Tradicional	0:50	Grabación: N. Hurtado, comunidad Kakurí, municipio Manapiare, 2002 (archivo privado)
6	Hospitalidad warekena	La viejita	Miguel Bernabé y Ulieser Bernabé (Flautas yapuruto)	Tradicional	1:23	Grabación: N. Hurtado, comunidad Wayanapi, municipio Maroa, 2004 (archivo privado)
7	Canto shamánico piaroa	Bendición de comida	Joseito González	Tradicional	1:09	Grabación: N. Hurtado, comunidad Pendare, febrero 1999 (archivo privado)
8	Diversión oriental	El Pájaro Guarandol	Francisco Mata	Desconocido	3:27	LP Francisco Mata. El cantor de Margarita. 20 grandes éxitos. The Black
9	Juego infantil	Alelimón	No identificados	Tradicional	1:02	Archivo FUNDEF

	<b>Función o género</b>	<b>Título/ Incipit</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Música / Letra</b>	<b>Duración</b>	<b>Fuente</b>
10	Baile yonna wayuu	Yonna	Salvador Montiel (kasha)	Tradicional	1:42	Grabación: Katrin Lengwinat, Haus der Kulturen der Welt, Berlín 13-06-1992 (archivo privado)
11	Mare-mare warao		Mucuito (Seke-seke y canto)	Tradicional	2:19	Grabación: K. Lengwinat, Jardín Botánico, Caracas 21-05-2006 (archivo privado)
12	Mare-mare kariña	Mare	Carmen Arúcano (canto), Pedro Masara (pito), Pedrito Masara Arúcano (tambor)	Desconocido	1:20	Video: El gentilicio kariña (1998). Serie Memoriales, Fundación Bigott, productor ejecutivo: Benito Irady
13	Maremare de Cumanacoa	Maremare	Eliodoro Coronado y familia (Flautas carrizo)	Tradicional	3:31	LP Sonidos de Venezuela vol. 8: Cumanacoa, Sonidos Laffer
14	Carrizos de San José de Guaribe	La oreja de perro	Juan Estéban García (carrizo "hembra")	Tradicional	0:57	Grabación: K. Lengwinat, Caracas Fundación Bigott, 10-5-1994 (archivo privado)
15	Joropo con estribillo oriental	El pavo real	José (Chele) Romero (cuereta)	Música: tradicional Letra: autor desconocido	4:10	CD Sucre, Música y Tradición 1, CONAC, Gobierno de Sucre
16	Joropo cordillerano	Golpe con yaguazo	Víctor Armas (bandola) y grupo Marímbola	Música: autor desconocido Letra: autor desconocido	3:53	Grabación: K. Lengwinat Caracas 3-6-2005 (archivo privado)
17	Joropo llanero. Pasaje	Brisas de Achaguas	Francisco Montoya (canto), Omar Moreno (arpa)	Música: Manuel Castillo Letra: Saverio Graterol	2:36	CD Francisco Montoya, Éxitos de siempre. D.P. Planeta
18	Joropo llanero. Golpe	Kirpa altanera	Nelson Morales (canto), Omar Moreno (arpa)	Música: tradicional Letra: Nelson Morales	1:54	CD Puros recios; Cachilapo CD.017
19	Joropo andino	El tropezón	Grupo folklórico San Rafael del Páramo	Música: D. en D. Letra: autor desconocido	3:20	CD Tradiciones merideñas, vol. 1. Grupo folklórico San Rafael del Páramo
20	Joropo centro-occidental	Na guará	Grupo Curigua	Rubén Alvarado	3:47	CD Curigua en golpe. Una flor para Sanare. POM Alcaldía A.E. Blanco 2003

	<b>Función o género</b>	<b>Título/ Incipit</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Música / Letra</b>	<b>Duración</b>	<b>Fuente</b>
21	Joropo central. Pasaje con revuelta	El concebido	Yoel Báez (arpa), Juan Perales (maracas y canto)	Música: Amado Martínez Letra: Mario Díaz	6:55	Grabación: K. Lengwinat, Güiripa 24-9-2000 (archivo privado)
22	Joropo central. Golpe con yaguazo	Llora corazón	Emiliano Salazar (arpa), Ricardo Ramos (maracas y canto)	Música: Yustardi Laza Letra: autor desconocido	4:51	Grabación: K. Lengwinat, Güiripa 18-10-1997 (archivo FUNDEF)
23	Joropo carabobeño. Fandanguillo	La bomba	Familia Hernández (Violín, cuatro, bajo, maracas, recitación)	Música: tradicional Letra: improvisado	2:32	Grabación: K. Lengwinat, Maracay 11-6-1997 (archivo FUNDEF)
24	Joropo guayanés	Guachaséis	Cheo Hurtado (bandola)	Tradicional	5:38	CD Bandolas de Venezuela. En: Arvelo, Alberto (2000). La bandola venezolana. Fundarte, Caracas
25	Bambuco	Bambuco	Eladio Sambrano, Elio Ramón Pernía y Francisco Pérez (Bandolín, cuatro y tiple)	Desconocido	2:08	LP Música popular tradicional de Venezuela (disco 3A) INAF 1983. Recopilación: Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera San Joaquín, edo. Táchira 1960
26	Merengue	El porteño	Los criollos	Desconocido	2:55	LP "Los criollos. Tiempos de ayer" Fonograma FLP-877
27	Guasa	El Mocho Carrillo	Ciriaco Iriarte, familiares y amigos	Desconocido	2:32	LP Cantos y Danzas de la costa central. Recopilación: Oswaldo Lares; Naiguatá 1973

## Panorama de tradiciones musicales venezolanas

### Manifestaciones profanas. 2

	<b>Función o género</b>	<b>Título/ Incipit</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Música / Letra</b>	<b>Duración</b>	<b>Fuente</b>
1	Vals	Castro en Margarita	Los Duaqueños: Pedro Guanipa, Gabriel Lima, José Colmenares, Juan Ramón Salcedo	Música: Vicente Cedeño	3:34	LP Época de oro la Música Venezolana, Palacio LP-6173, Serie BB
2	Polca trujillana	Baile de los enanos y muñeca de la Calenda	Agrupación del edo. Trujillo	Música: tradicional Letra: autor desconocido	2:31	Archivo FUNDEF: colección INAF fonograma 3699; grabado en un ensayo de los actos conmemorativos de la celebración del Cuatricentenario de la Ciudad de Caracas. Recopilación: Gustavo Silva, 1967
3	Pasodoble	Juan Violín	Enésimo Sarmientos (1er violín), Juvenal Alvarado (2do violín), Rodrigo Sarmientos (cuatro), Jesús María Montes (maracas)	Música: Juan Perozo	3:12	FUNDEF N VEN 899; Tintorero / edo. Lara 9-4-1982; Recopilación: Manuel A. Ortiz, Carlos García
4	Calipso de El Callao	Callao is a party	The Same People, Pedro Valdés (canto)	Letra y Música: Pascual Emanuelli	3:35	LP The Same People, 1985
5	Sardina de Naiguatá	Entierro de la sardina	Grupo La Sardina de Naiguatá	Desconocido	1:54	Video: Naiguatá entre lo profano y lo religioso (s.f.). Serie: La Cultura Popular, Ministerio de Educación, Caracas, Dep. legal NB 91-1277
6	Hamaca de San Millán	La hamaca	Los tambores de San Millán	Desconocido	3:33	Video: Carnaval en Puerto Cabello (s.f.). Serie: La Cultura Popular, Ministerio de Educación, Caracas, Dep. legal NB 90-4774
7	La burriquita de San Millán	La burriquita	Los tambores de San Millán	Desconocido	3:12	Video: Carnaval en Puerto Cabello (s.f.). Serie: La Cultura Popular, Ministerio de Educación, Caracas Dep. legal NB 90-4774
8	Diversión margariteña	El carite	Francisco Mata	Rafael Gonzales Tradicional	4:20	CD Francisco Mata El cantor de Margarita. Discomoda DCM-E-R 20005

	<b>Función o género</b>	<b>Título/ Incipit</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Música / Letra</b>	<b>Duración</b>	<b>Fuente</b>
9	Tambor veleño	Ay La Vela	Olga Camacho, Ramón Guanipa y el grupo La Camachera (tambor veleño, cuatro, furruco, charrasca)	Desconocido	2:46	SALAZAR, Rafael (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares, 123pp y 2 CD. Recopilación: Rafael Salazar 1979
10	Gaita de furro, Zulia	La sombrería	Grupo Candela	Manuel Briñez Recop. Grupo Candela	2:46	LP Candela: canto, danzas y expresión de lo autóctono. Promus.20322
11	La Lloro de Aragua	La Lloro	Grupo Vera	Tradicional	5:09	MC 66551 El Palacio de la Música 1984 "Grupo Vera"; Dep.legal nb 84-5344
12	El Mono de Caicara	El Mono	No identificado	Desconocido	1:19	Video: Encuentro con... El mono de Caicara (1998). Fundación Bigott
13	Canto de pastoreo wayuu	Canto del pastor, ..., La tristeza de Zoila	Salvador Montiel (sawawa) (wotoroyoi) (massi y canto)	Tradicional	2:44	Grabación: K. Lengwinat, Haus der Kulturen der Welt, Berlín 13-06-1992 (archivo privado)
14	Canto de recolección de café	Adiós Romerito verde	No identificado	Salvador Montiel	0:54	CD Voces femeninas, FUNDEF, serie discográfica 5. Recopilación: I. Aretz y L.F.Ramón y Rivera. San Antonio de Caparo, edo. Táchira 1959
15	Malagueña oriental, Margarita	Fíjate bien en la luz	Chelías Villarroel (voz), Conjunto Francisco Mata y sus Guaiquerés	Desconocido	4:04	LP Francisco Mata y sus Guaiquerés
16	Gaita oriental	A Queremene	No identificado	Chelías Villarroel	4:03	CD Sucre, Música y Tradición 1, CONAC, Gobierno de Sucre
17	Galerón oriental		Beto Valderrama	César (Tenia) Márquez	2:15	Archivo FUNDEF
18	Décima zuliana	Mi hijo	Simón Palmar (canto)	Desconocido	2:26	SALAZAR, Rafael (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares, 123pp y 2 CD. Recopilación: Oswaldo Lares, El Moján, edo. Zulia 1973
19	Polo oriental	Los dos Titanes	María Rodríguez	D.R.	2:47	LP María Rodríguez La voz de Cumaná. PROMUS (1999). Dep. legal: FD 65899580
20	Polo coriano	Este polo lo iniciamos	Los cantores de la Sierra	Desconocido	5:19	Archivo FUNDEF

	<b>Función o género</b>	<b>Título/ Incipit</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Música / Letra</b>	<b>Duración</b>	<b>Fuente</b>
21	Danza zuliana	Cuando me quisiste	Grupo Candela	Música: Armando Molero	2:47	LP Candela: canto, danzas y expresión de lo autóctono. Promus.20322
22	Parranda de Cojedes	El samán de la plaza	Parranda central de Cojedes	Desconocido	3:23	Archivo FUNDEF
23	Parranda de negros Altagracia de Orituco	Marisela	Hermanos Landaeta	Música: tradicional Letra: Hermanos Landaeta	3:10	Grabación: Altagracia de Orituco 24-06-2005. (Archivo privado Arminda Alvarado)
24	Parranda de negros Altagracia de Orituco	Guaraña	Familia Castillo	Música: tradicional Letra: Familia Castillo	3:13	Grabación: Altagracia de Orituco 24-06-2005. (Archivo privado Arminda Alvarado)
25	Serenata	Serenata margariteña	Francisco Mata	Francisco Mata	2:49	CD Francisco Mata El cantor de Margarita. Discomoda DCM-E-R 20005, Derechos Orbemusa



## Acerca de las autoras

**Katrin Lengwinat**, nacida en Berlín, Alemania. Reside desde 1995 en Venezuela. Estudia Musicología y Latinoamericanística en las Universidades Mickiewicz de Poznan/Polonia y Humboldt de Berlín/Alemania. Obtiene en 1989 el grado de PhD en la Universidad Humboldt de Berlín con un estudio sobre aspectos metodológicos en la etnomusicología latinoamericana. Trabajó como investigadora en la Academia de Bellas Artes en Berlín y en la Fundación de Etnomusicología y Folclore (FUNDEF) en Caracas.

Desde 1997 enseña musicología, historia de la música y folclore venezolano en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM), hoy Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) y se desempeña como docente en la Universidad Simón Bolívar. Ha dictado cursos de Musicología en distintas universidades en Alemania y Venezuela, entre otras en la maestría de Musicología Latinoamericana de la Universidad Central de Venezuela.

Milita en el Consejo Internacional para la Música Tradicional (ICTM) y actualmente es representante oficial de Venezuela, es miembro de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) y de la Sociedad Venezolana de Musicología (SVM), la cual preside desde 2013, y fundadora de la Sociedad Venezolana del Joropo Central. Ha participado activamente en numerosos congresos en distintas partes del mundo. Cuenta con publicaciones propias, entre otras el volumen sobre *Manifestaciones religiosas* (2013), y más de 30 artículos en distintas revistas nacionales e internacionales.

**Sofía Barreto**, nacida en Caracas en 1970. Es Doctora en Historia de la Música y Musicología de la Universidad de Paris IV-Sorbona, Francia (2004) y Licenciada en Música opción Etnomusicología del Instituto Universitario de Estudios Musicales de Caracas (1994). Es además diplomada en Viola de Gamba del Conservatorio Eric Satie de Paris.

Entre 2003 y 2005 fue profesora de Etnomusicología, Organología, Músicas del Mundo y Músicas del Continente Americano en la Universidad de Rennes 2, Alta Bretaña, Francia. Desde 2006 es profesora de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, donde enseña en la Maestría de Música las materias de Análisis de Músicas del siglo XX-XXI, Historia del Repertorio y Metodología de la Investigación, y en el pregrado donde enseña Fundamentos de la Música, Historia Musical de Venezuela, Folclore Musical de Venezuela, entre otras materias. Fue profesora de Metodología de la Investigación, Sociología de la Música e Investigación Etnomusicológica en UNEARTE, entre 2007 y 2010.

Entre 2007-2009 se encarga de la Coordinación de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar.

Como violista de gamba y violoncellista ha participado en numerosos conciertos de música barroca en Francia y Venezuela. En este momento es integrante del Consort de violas de gamba de la Camerata Renacentista de Caracas.

Ha realizado diversas publicaciones y conferencias en el dominio de la etnomusicología en Venezuela, Francia, España y Trinidad.

# Índice general

<b>Presentación</b> .....	7
Alejandro Bruzual	
<b>Prólogo</b> .....	11
Ismael Querales	
<b>Introducción</b> .....	15
Katrin Lengwinat	
<b>Manifestaciones musicales profanas</b> .....	17
<b>Música utilitaria</b> .....	19
<b>Música para coordinar el trabajo</b> .....	19
<b>Música para calmar a un niño</b> .....	20
Arrullo yekuana: <i>Shichuke enukë</i> .....	21
<b>Música para reforzar normas sociales</b> .....	21
Velorios de angelito.....	21
Música de bienvenida.....	22
<i>Toque de kawadi ye'jo</i> .....	22
<i>Toque de yapuruto</i> .....	23
Cantos para bendecir la comida.....	24
Diversiones orientales.....	25
Canciones infantiles.....	29
<b>Música placentera</b> .....	31
<b>Música bailada</b> .....	31
Juegos infantiles.....	31
Baile-yonna .....	34
Mare-mare y Carrizos.....	36
<i>Mare warao</i> .....	36

<i>Mare kariña</i> .....	37
<i>Carrizos de San José de Guaribe</i> .....	39
Joropo.....	40
<i>Joropo oriental</i> .....	46
<i>Joropo cordillerano</i> .....	48
<i>Joropo llanero</i> .....	49
<i>Joropo andino</i> .....	51
<i>Joropo centro-occidental</i> .....	53
<i>Joropo central</i> .....	55
<i>Joropo carabobeño y cojedeño</i> .....	56
<i>Joropo guayanés</i> .....	58
Bambuco.....	59
Merengue y Guasa.....	60
Bailes de salón folclorizados.....	63
<i>Vals</i> .....	63
<i>Polca</i> .....	64
<i>Pasodoble</i> .....	65
Música y tradiciones de Carnaval.....	66
<i>Calipso de El Callao</i> .....	67
<i>Steelband</i> .....	69
<i>La Hamaca</i> .....	72
<i>El Entierro de la Sardina</i> .....	74
<i>La Burriquita</i> .....	79
Diversiones orientales.....	81
<i>La diversión actual de la isla de Coche</i> .....	85
Tambor veleño.....	88
Gaita de furro.....	90
La Llorá.....	91
El Mono de Caicara.....	118
<b>Música no bailada</b> .....	120
Música para hacer agradable el trabajo.....	120
<i>Música pastoril</i> .....	120
<i>Música para la recolección de café</i> .....	123
Malagueña.....	124
Décimas cantadas.....	125
<i>Gaita oriental</i> .....	125
<i>Galerón</i> .....	127

<i>Décima zuliana</i> .....	128
Polos.....	128
<i>Polo oriental</i> .....	129
<i>Polo coriano</i> .....	130
Danza zuliana.....	131
Parrandas.....	132
<i>Parranda de negros</i> .....	134
Serenata.....	135
<b>Lista de referencias</b> .....	137
Fuentes biblio-hemerográficas.....	137
Fuentes audiovisuales.....	144
Fuentes electrónicas.....	144
<b>Anexos</b> .....	147
Mapa administrativo de Venezuela.....	148
Mapa geofísico de Venezuela.....	150
Índice de fonogramas.....	152
<b>Acerca de las autoras</b>	

Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres de la Fundación Imprenta de la Cultura  
Guarenas, Venezuela, en el mes de (XX) de 2015.  
La edición consta de (XX) ejemplares.