

Universidad Nacional Experimental de las Artes



KATRIN LENGWINAT Y RUTH SUNIAGA

Con la colaboración de María Teresa Hernández

Panorama de tradiciones musicales venezolanas

Manifestaciones religiosas

colección de musicología latinoamericana
francisco curt lange

Panorama
de tradiciones
musicales
venezolanas

Manifestaciones religiosas

Panorama
de tradiciones
musicales
venezolanas
Manifestaciones religiosas

KATRIN LENGWINAT Y RUTH SUNIAGA

Con la colaboración de María Teresa Hernández

Fundación Celarg

Universidad Nacional Experimental de las Artes

Colección de Musicología Latinoamericana
Francisco Curt Lange

Libro
Panorama de tradiciones musicales venezolanas
Manifestaciones religiosas

Ciudad
Caracas

**Concepto, coordinación y supervisión
del material fotográfico y auditivo**
Katrin Lengwinat

Cuidado de la edición
Ricardo Gondelles

Diseño de la Colección
David Morey

Concepto, Diagramación y portada
Pablo Valduciel L.

Corrección en la Diagramación y portada
María Gabriela Lostte

Dirección de Divulgación y Gestión Editorial
Jonathan Montilla

FUNDACIÓN CELARG
Presidente

Roberto Hernández Montoya
Directora Ejecutiva

María C. Stelling
Coordinación de Publicaciones
Mireya Dávila

Director de la Colección
Alejandro Bruzual

Comité asesor de la colección
Rubén López Cano
Juan Sotuyo Sans
Pablo Sotuyo Blanco
Aurelio Tello

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.gov.ve>
Correo electrónico: publicaciones@celarg.gov.ve

Imagen de portada
Diablos de Cata 1985, Foto: Nelson Garrido, cortesía
Fundación Bigott

Replica de discografía anexa
(Dep. legal FD2522012565, FD2522012567,
FD2522012568)

Centro Nacional del Disco
Masterización de sonido: Emiliano Montes

© **Katrin Lengwinat, Ruth Suniaga
y María Teresa Hernández, 2013**
© **Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos
Rómulo Gallegos, 2013**
© **Universidad Nacional Experimental
de las Artes, 2013**

Hecho el depósito de ley If16320130691904
ISBN 978-980-399-046-6

Impreso en venezuela por
Imprenta de la Cultura

Tiraje
1000
Papel
Bond

Tipo de impresión
Cuatricromía

Tamaño
15x23cm

© Universidad nacional experimental de las artes - UNEARTE
Todos los derechos reservados
VICERRECTORADO ACADÉMICO

CONSEJO SUPERIOR

Fidel Barbarito
Ministro del Poder Popular para la Cultura
Ricardo Menéndez
Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria

Andrés Eloy Ruiz Adrián
**Viceministro para la Articulación con las
Instituciones de Educación Universitaria**

Lídice Altuve Moreno
Viceministra de Educación Universitaria

Ana Alejandrina Reyes
Viceministra para Planificación y Desarrollo Académico

Jehyson Guzmán
Viceministro de Políticas Estudiantiles

CONSEJO DIRECTIVO

Enma Elinor Cesín
Rectora – Presidenta del Consejo Directivo
Nestor Viloria
Vicerrector Académico (E)

Vivian Rivas G.
Vicerrectora de Desarrollo Territorial (E)

Mercedes Otero
Vicerrectora del Poder Popular

Yojham Berroterán
Secretario General

DIRECTORES DE LOS CENTROS DE ESTUDIOS Y CREACIÓN ARTÍSTICA

Jacqueline Rausseff
C.E.C.A. Caño Amarillo

Mercedes Otero
C.E.C.A. Sartenejas

Lina Olmos
C.E.C.A. Plaza Morelos

UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

RIF: G-20008463-4
Todos los derechos reservados ®

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
Cada año UNEARTE publica nuevos títulos en las siguientes colecciones y series: ARTES PLÁSTICAS: Estética e Investigación, Arte y comunidad, Historia del Arte en Venezuela; MUSEOS Y MUSEOLOGÍA: Teoría e investigación, Prácticas museísticas, Comunidades y museos; ARQUITECTURA Y URBANISMO: Arquitectos de Venezuela, Historia de la Arquitectura en Venezuela, La ciudad venezolana; CINE Y FOTOGRAFÍA: Cine venezolano, Técnicas y tecnologías, Historia del cine y la fotografía en Venezuela; DANZA: Vidas Maestras, Historia de la Danza en Venezuela, Teorías, Técnicas y metodologías de enseñanza de la danza; MÚSICA: Teoría, Obras Venezolanas, Tradiciones Musicales; TEATRO: Teorías e investigación, Espacios teatrales, Comunidades teatrales; INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA: El Taller de arte, Artistas docentes, Pedagogía de las artes; ARTE JOVEN: Música joven, Teatro joven, Plástica joven, Danza joven, Propuestas integradas; GESTIÓN CULTURAL: Políticas y planificación, Gestión de producción, Empresas de producción social, Comunidades Creativas, Industrias creativas y culturales, Talento humano y creación.

 **Gobierno Bolivariano
de Venezuela**

Ministerio del Poder Popular
para la **Cultura**

Ministerio del Poder Popular
para la **Educación Universitaria**



Presentación

Este nuevo volumen de la Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange ratifica la pluralidad de objetivos y de miradas diversas en los estudios musicales de nuestra propuesta editorial, iniciada en 2011. Comenzamos con una recopilación de ensayos teóricos sobre el tema de las músicas populares, y luego se publicó un análisis de la hemerografía musical cubana centrado en los años 1959-1973. Ahora, presentamos una investigación etnomusicológica sobre Venezuela, producto de una peculiar cooperación autoral femenina: Katrin Lengwinat, Ruth Suniaga y María Teresa Hernández. Llama la atención que este esfuerzo se vea, más que como una obra colectiva, como la unión de aportes individuales e individualizados sobre el tema. De ahí el énfasis, quizás demasiado marcado aunque respetado por la colección, de señalar la autoría particular en cada sección del libro, lo que no es óbice para una lectura fluida y coherente del texto todo, moviéndose con cierta flexibilidad en la forma y en los puntos de vista del abordaje particular.

En este primer *Panorama de tradiciones musicales venezolanas*, dedicado a las *Manifestaciones religiosas* (como en su contraparte y complemento, aún inédito, sobre las manifestaciones profanas), se ponen al día las fuentes bibliográficas hasta ahora conocidas en el país, y se agrega un significativo trabajo de campo realizado por las autoras, lo que se traduce en una vasta recopilación de información, ordenada y analizada con criterios novedosos. Como investigación de lo étnico,

en su sentido más amplio, se piensa la música *en y desde* lo popular-tradicional, como afirmación de comunidad y de esfuerzos compartidos en coordenadas que, en algunos casos, superan el tiempo de la nación (en particular, las manifestaciones indígenas) y hasta su espacio, por el énfasis en rasgos regionales que van más allá de las divisiones políticas artificiales de origen colonial. Por otro lado, las autoras abundan en una Venezuela llena de márgenes internos, que en muchos sentidos refieren a grupos sociales que no acceden a los espacios hegemónicos de representación nacional, a veces incluso en resistencia ante las tendencias de borramiento y uniformidad que provocan las percepciones culturales “desde arriba”, así como también las de una modernidad que se creyó única, unidireccional e inevitable.

Por el contrario, en este volumen se muestra un pueblo plural y complejo, que se fortalece en prácticas tradicionales de notable vigencia, con una sorprendente recepción de las generaciones recientes, que ejercen su acción e influencia sobre ellas. Una nación vigorosa en su sentido colectivo, formas de vida coexistentes, a despecho de discusiones posnacionales que afirman el fin de lo identitario, esa posmodernidad que pareciera ahora hacer aguas en la crisis económica mundial en proceso. Si la globalización habría subsumido las diferencias o las reduciría hasta hacer equivalente toda expresión cultural a cualquier otra –no importa de dónde proviniera–, en Venezuela encontramos un ejemplo puntual de la supervivencia de la variedad, sin caer en esencialismos, objetivada en la relación entre experiencias de vida y acción creadora en entornos determinados de autoconciencia cultural.

Curiosamente atractivo es el hecho de que en este libro se atiende y se enfoca lo musical ligado a lo religioso, entendido como el conjunto de creencias sobrenaturales que afloran en su ejercicio de cotidianidad. No obstante, las autoras aclaran que no estudian lo surgido de la Iglesia católica institucionalizada (que ahora atraviesa, percibimos nosotros, su más definitoria crisis interna de valores éticos y morales), sino que se enfocan en un cristianismo popular, si bien mayoritario en el país. Además, en un acto crítico de complementariedad y de comprensión amplia de la realidad actual del continente, se aborda también la música relacionada con prácticas evangélicas y con la santería, así como la que está presente en la vasta complejidad de la acción cultural de las diversas etnias indígenas. Es de notar, sin

embargo, que se estudian y se emplazan a lo largo del texto sin asumir posiciones subjetivas, que pudieran hacer ver a una u otra como religión referencial, y sin establecer comparaciones entre ellas, mostrándolas como *manifestaciones* de validez equivalente, recalcando muchas veces sus cruces con formas musicales de orígenes profanos.

Más allá del válido pero inalcanzable deseo de incluir la totalidad del fenómeno –sugerencia de un título que imagina una nación efectiva y plenamente abarcadora–, la mirada de este *panorama* crea un discurso que no recusa la actitud casi científica, y evidencia su necesidad clasificadora, no obstante sensible a los sutiles matices del entramado cultural que lo sustenta. Así, se invita a una comprensión contextual de lo musical, con descripciones variadas, de coreografías o procesos rituales, estructuras y particularidades literarias de sus textos (a menudo de vieja procedencia española), además de exordios sobre orígenes, características y costumbres (de todo tipo, hasta culinarias) del pueblo que lo produce o de la tradición a la que pertenecen. Importante, también, el que se aborden, con metodologías equivalentes, tradiciones de origen reciente, en particular las que se desarrollan en barrios humildes de Caracas y de algunas ciudades del interior, con una frescura de dato nuevo, de construcción en movimiento. En esta dirección, las autoras apuestan a diagnosticar procesos de cambio que no ocultan su inestabilidad y, hasta en algunos casos inevitable, la posible extinción de ciertas tradiciones.

Toda esta información está apoyada con esquemas y gráficos, fotos y un notable material iconográfico, así como con ejemplos sonoros contenidos en tres discos –hecho novedoso en nuestra colección–, gracias a la colaboración del Centro Nacional del Disco (Cendis), lo que da a esta obra una mayor proyección de recepción e impacto intelectual. Y queremos terminar reconociendo la participación de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte), en la producción editorial final de este volumen, como una oportuna y estratégica unión institucional, que fortalece y consolida este esfuerzo editorial del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Dr. Alejandro Bruzuel

Director de la Colección de Musicología Latinoamericana
Francisco Curt Lange

Manifestaciones musicales religiosas

Este libro está dedicado a las manifestaciones musicales religiosas como complemento a otro referido a las manifestaciones profanas. Al igual que aquél, se define aquí música tradicional o folklórica a toda aquella música que se origine desde una intencionalidad grupal que suele conducir a la pérdida de autorías, tenga uso y difusión regional en zonas relativamente homogéneas, no posea valor comercial y se transmita predominantemente por vía memorial¹, lo que propicia variabilidad y formación de variantes. En caso de sociedades desarrolladas, la música tradicional es un enunciado de las clases populares no partícipes de la plusvalía de producción y, por lo tanto, no dominantes.

Bajo esos criterios fueron consideradas diferentes manifestaciones musicales vinculadas con las religiones católica, evangélica y santera, así como las aborígenes. El catolicismo, como religión más arraigada en Venezuela, integra especialmente en sus prácticas populares las expresiones musicales propias del pueblo. Los grupos indígenas conservan sus creencias religiosas integrales y voces musicales ancestrales. Además, hay otras religiones de diversa procedencia, introducidas recientemente, que ganan cada día mayor

¹ Memoria entendida como una función cerebral mediante la cual el ser humano puede retener experiencias pasadas.

cantidad de adeptos. Casos como la santería y el evangelismo son relativamente nuevos en tierras venezolanas e interpretados por analistas como un producto del deseo por una mejor orientación en la vida, seguridad en cuanto al futuro y una mayor espiritualidad, ya que el hombre está cansado de que se le identifiquen sus problemas, pero no se solucionen. En las distintas religiones el ser humano encuentra ese espacio necesario para el marginado y respuestas supuestamente más satisfactorias. Esas necesidades han causado una especie de “re-encantamiento” del mundo actual y el «“mercado religioso” mundial, a finales del siglo xx, ofrece una gran variedad de opciones» (Pollak-Eltz 2000a, p. 30), las cuales se han adaptado a la nueva realidad, criollizándose no sólo a través de la integración de las músicas tradicionales.

Las manifestaciones musicales religiosas se diferencian esencialmente de las profanas por su razón ideológica y funcional, pero además por atender una circunstancia específica. Mientras que un baile o una canción profana pueden ocurrir espontáneamente, la expresión musical religiosa está relacionada con un hecho o una necesidad específicos, si no es el calendario: tiene que haber de por medio una enfermedad, el espíritu de un muerto que debe descansar, una presencia demoníaca indeseada, una meta no alcanzada o un rito derivado de la agenda religiosa o agraria.

Una religión comprende un conjunto de creencias, normas y prácticas rituales que relaciona al hombre con fuerzas sobrenaturales. Los fenómenos tratados en este tomo son parte de la cosmovisión del pueblo, y así, integrados directamente a su vida y determinados por las necesidades de la cotidianidad. En el caso del catolicismo se abordan únicamente representaciones de religiosidad popular, una manera interpretativa específica de ejercer la religión oficial y la cual prescinde de orientación externa alguna. La religiosidad popular es menos sistematizada en cuanto a teoría y organización, pero tiene más componentes pragmáticos y espontáneos que la religión oficial. La religiosidad popular, bajo el concepto de la cual se subsumen todas las manifestaciones musicales tradicionales, ya sean de carácter católico, indígena, evangélico o santero, se caracteriza por no ser ni doctrinal ni dogmática, pero sí apegada a un canon de normas crecidas históricamente y aún vigentes en el grupo sociocultural.

Las manifestaciones de religiosidad popular son determinadas por la utilidad práctica. Los aspectos pragmáticos se expresan generalmente en los conceptos de “pido y pago” y “como doy debo ser retribuido”. Es una relación estrictamente bilateral, en la cual el creyente presupone ser escuchado por su objeto de devoción y en la que este último es capaz de intervenir modificando el curso de los acontecimientos a favor del creyente (véase Ramírez Calzadilla 2004). Habitualmente se buscan curación de enfermedades y soluciones a problemas económicos y afectivos. En el acto de petición no suele haber un contacto directo con el ser supremo, más bien se utiliza un intermediario, ya sea un espíritu, algún santo, el *oricha* o el mismo Espíritu Santo. En unos casos se le baila, canta u ora para invocarlo, en otros se realizan rituales para agradecer el favor concedido.

La fiesta popular se expresa en prácticas comunitarias. A pesar de que muchas veces es preparada y guiada por un grupo de personas con estructura jerárquica y/o especializada como chamanes, pastores, *babalaos*, sociedades y cofradías familiares o hereditarias cerradas, el sentido y la intencionalidad colectivos del grupo sociocultural posibilitan la participación de todo aquel que quiera incorporarse en esa fiesta. Para poder asumir una función concreta dentro del grupo guía, la persona debe tener conocimientos específicos, facultades determinadas y generalmente ciertos rasgos de personalidad. Cada miembro atenderá una responsabilidad particular. En algunos casos existen reglamentos escritos que establecen las normas de organización y de la celebración popular como en las distintas cofradías de Diablos de Corpus o de San Juan. Otros responden a códigos memoriales establecidos a lo largo del tiempo, como en la fiesta piaroa *Warime*, o a innovaciones recientes como la creación de la figura del “adorador” en las celebraciones evangélicas.

Toda manifestación popular religiosa es parte de un microcosmos social, cultural, emotivo, político, valorativo, ético y estético, el cual puede ser cuestionado, validado o subvertido (véase García, M. A. 2005, p. 49). Debido a eso se admite cierta variabilidad que se ajusta a las condiciones cambiables de la vida. Sin embargo, en algunos casos el margen admitido es excedido, lo que genera un desvío enorme de la religiosidad popular y de las expresiones musicales tradicionales, específicamente cuando se van imponiendo poderosas estructuras comerciales, como sucede con la gaita perijanera a San Benito o con

las televisoras que se dedican exclusivamente a la propagación del evangelismo.

Sobre el catolicismo como la religión más difundida por una parte, y por la otra como credo que tiene una doctrina y una manera oficial de ser practicado al lado de una costumbre popular no oficial, deben hacerse algunas observaciones particulares. Al llegar a Latinoamérica el calendario festivo católico ya traía el vínculo con el orden natural de los solsticios y cambios estacionales; en tierras americanas fue adaptado parcialmente a ciclos productivos distintos a los europeos. Los pueblos combinaban algunas veces ambas motivaciones con aún mayor énfasis que la Iglesia, ya que habían tenido cosmovisiones distintas al asumir la cristiana. Así sucedió por ejemplo en el Baile de las Turas, con el cual se celebran la cosecha de maíz y la fiesta de la Virgen de las Mercedes.

La Iglesia católica se impuso durante varios siglos y presionó, desde la cúpula eclesiástica y las clases dominantes, a los sectores populares. Para atraer a más creyentes, tuvo que admitir un ritual oficial “americanizado” a través de ciertas aperturas, como el uso de instrumentos musicales, cantos, danzas y otros elementos populares distintos a los establecidos en el continente europeo. Paralelamente, se creó una religiosidad popular al margen de la Iglesia o fuera de ella, donde las manifestaciones religiosas populares «pudieron aflorar en la mayoría de los casos como reinterpretaciones locales del cristianismo» (Fuentes y Hernández 2003, p. 10), adaptadas a las necesidades cotidianas específicas y con expresiones propias del pueblo. Este catolicismo popular se pudo desarrollar aún más después de la Independencia, debido a que hubo escaso control por la Iglesia e insuficiencia de sacerdotes (véase Pollak-Eltz 1991, p. 80). Hasta el día de hoy muchos de ellos son extranjeros que muestran poca sensibilidad hacia la idiosincrasia venezolana, e incluso los sacerdotes venezolanos, por costumbre e ignorancia, muchas veces comparten prejuicios en este sentido.

En el caso de la veneración popular a santos católicos se trata de una relación rentable y directa con ese intermediario, en la cual si el invocado no responde en un tiempo razonable, es castigado con indiferencia, con el retiro del altar, con ser tapado o escondido. Los santos son humanizados, tienen sus vicios y debilidades: a unos les gusta bailar, a otros la bebida o las caricias de mujeres. Esto constituye un fuerte

contraste con los santos puros y perfectos del dogma de la religión católica. La veneración de santos no se conocía en el cristianismo originario: fue en la Edad Media cuando esta actitud se extendió enormemente (véase Gurjewitsch 1986, p. 121). Casi todos los santos (y también las deidades de otras religiones) se asocian a situaciones de dolor, pobreza y otras que son comunes a la vida del pueblo (véase Ramírez Calzadilla 2004). La religiosidad popular integra lo institucional con lo imaginario, aunque la Iglesia no participe en el rito. «La religión católica es el esqueleto y la matriz de la temática de la fiesta, (...) el componente popular se hace presente no sólo en los excesos ligados a la fiesta: danzas, bebidas, máscaras (...), sino que (...) los santos pueden danzar y beber con el pueblo» (Talavera 2000, p. 167). El catolicismo ortodoxo no puede aceptar muchas de esas expresiones populares por ser ajenas a la doctrina y por contener elementos provenientes de otras religiones. Sin embargo, para el pueblo ambas visiones se integran perfectamente.

Este trabajo intenta ser representativo en cuanto a la gran diversidad existente en las manifestaciones musicales tradicionales de Venezuela. Las que no fueron consideradas expresamente están implícitas por su función o área temática. El criterio² usado para distribuir las manifestaciones en los diferentes capítulos de este tomo se basa en la distinción de tres áreas temáticas en cuanto a la función y la representación (*performance*), de acuerdo con el sentido de la etnomusicología tradicional que toma como representación las acciones y prácticas que rodean la interpretación musical dentro de contextos culturales específicos (véase Madrid 2009, p. 6). Esas áreas se relacionan con el ciclo de vida, reflejan el ciclo agrario y se refieren a la adoración directa de entidades sobrenaturales. Muchas veces, sin embargo, la función enunciada y la representación no coinciden. Por ejemplo, las actividades dentro del ciclo agrario son vinculadas en varios casos con las celebraciones de santos, pero en las representaciones encontramos un gran énfasis en las labores del campo. Aquellas hibridaciones requieren determinar las prioridades para la ubicación de la manifestación dentro de la clasificación de este tomo.

2 Elaborado en largas discusiones entre Katrin Lengwinat, Sofía Barreto y Ruth Suniaga entre los años 2007 y 2008.

Un primer rubro constituye el ciclo agrario, el cual tiene mayor importancia entre los indígenas y los hispanovenezolanos, debido a que desde tiempos de la Colonia han tenido un interés personal en las cosechas. Los rituales de fertilidad, propios de una cultura agrícola, se han conservado conjuntamente con la sacralización de la tierra y sus productos. El esclavo afrovenezolano no podía desarrollar el mismo interés en la cosecha debido a que era despojado del producto de su trabajo. Por lo tanto sus ritos agrícolas ancestrales se fueron perdiendo y quedaron los ritos de protección y adivinación (véase Ramírez Calzadilla 2004).

En la segunda sección que constituye el ciclo vital se incluyen aquellas manifestaciones que se vinculan con el ritmo de la vida individual y por lo tanto no responden a fechas fijas, y sólo en pocos casos a fechas comunes a todo el grupo. Sin embargo, las representaciones son similares en las distintas ocasiones.

El tercer rubro constituye el complejo venerativo a entidades divinas que se halla en cualquier tipo de religiosidad popular, debido al anhelo humano por un poder protector y bondadoso, cuyo buen ánimo debe mantenerse para que sus milagros sigan recayendo sobre el pueblo. Venerar a una deidad que no tuviera capacidades milagrosas no tendría sentido (véase Gurjewitsch 1986, p. 122).

Los ritos se destinan primordialmente a solucionar problemas, pero cumplen también fines recreacionales, psicológicos, sociales y curativos (véase Pollak-Eltz 1991, pp. 78-79). Por lo tanto, el objetivo puede ser alcanzado con énfasis en distintos aspectos. Tomando en cuenta tal variedad, en el presente tomo las manifestaciones religiosas se clasificaron en tres tópicos principales: el ciclo vital, el ciclo agrario y la veneración a entidades divinas, cada uno de los cuales está dividido a su vez en dos grandes subgrupos, en cuanto a su carácter. Por un lado se plasma el grupo de las expresiones predominantemente devocionales, que fue llamado de «mayor recogimiento», y por el otro, el grupo donde prevalece el carácter festivo denominado de «menor recogimiento».

Las manifestaciones de mayor recogimiento se concentran en su objetivo directamente, y casi nunca se salen del contexto primario, que puede ser curativo, agrario, mortuorio o venerativo. Siempre prevalecerá el recogimiento místico en él. Así sucede en el ruego por la lluvia de los yanomami, en los rosarios cantados para las ánimas,

en los cánticos evangélicos para la liberación de una posesión demoníaca o en la invocación de un *oricha*.

El grupo de manifestaciones religiosas con una representación más festiva, y así de menor recogimiento, atiende sus fines de una manera más indirecta y lúdica. Así, los Zaragozas no sólo pagan su promesa concentrándose en la veneración de los Santos Inocentes, sino igualmente bromean todo el día y bailan golpes larenses profanos. El verdadero recogimiento místico sucede sólo en ciertos momentos, cuando se encuentran frente al símbolo religioso cantando salves. Sin embargo, ambas actitudes son parte íntegra del pago de promesa. Igual sucede en la festividad para la Virgen de la Candelaria, la cual es dirigida a ella, pero cuyos bailes representan más bien contextos profanos, como los trabajos del campo, la fiesta y el juego.

A pesar de que la gran mayoría de los ejemplos que representan la categoría «menor recogimiento» provenga del contexto católico, no significa que no exista en otras religiones. Aquí se hace referencia extensiva a la fiesta piaroa *Warime*, pero igual se podrían haber incluido en este libro los cantos evangélicos para el disfrute en la comunidad o los toques de regocijo para los *oricha* y santeros.

Los rituales tienen diferentes componentes: sonoros, visuales, corporales y teatrales. Además, en ellos intervienen muchos aspectos simbólicos. De ahí que las celebraciones deban ser entendidas como manifestaciones complejas, de las cuales se pueden analizar las partes, pero sólo adquieren sentido en conjunto. Si esos dramas escénicos, donde la música es una acción más y su carácter artístico queda en segundo plano, son vistos desde la representación, es posible interpretar y reconstruir el contexto sociocultural de la manifestación.

Katrin Lengwinat

Ciclo agrario. Manifestaciones de mayor recogimiento

Fiesta de las Turas 1/ pista 1

En la zona montañosa entre los estados Falcón y Lara se desarrolla, posiblemente desde tiempos prehispánicos, un ritual complejo dirigido a los espíritus del bosque y al dueño de la montaña, para agradecer y propiciar el alimento que dan a los cazadores y conuqueros. Ese ritual de las Turas entre los descendientes de las etnias ayamán y jirajara se sigue practicando hasta el día de hoy en aproximadamente 30 comunidades³ con el mismo sentido, pero con diferencias regionales en cuanto a su realización, aparte de su diversidad musical y simbólica. Con danzas colectivas, música instrumental de turas, cachos y maracas, brindis con chicha de maíz y diferentes ceremonias celebran durante un tiempo prolongado ese rito agrario.

Los lugares que más han sido investigados y reseñados en cuanto a esta tradición son Mapararí, Santa Cruz de Bucaral y San Pedro del lado falconiano y Moroturo y El Copey del lado larense.

Son variados los nombres que se le asignan. “Danza de las Turas” es uno de ellos. El término “tura” se relaciona con distintos significados, por ejemplo, la mazorca de maíz en espiga en idioma ayamán (José Caldero, Capataz de Los Cañitos, estado Falcón, entrevista personal, 19 de septiembre de 2009), dato plausible por ser el maíz uno de los productos principales de cultivo de estos pueblos. “Tura” se denomina también uno de los instrumentos musicales que interviene durante todo el ritual. Y una fuente menciona que los misioneros llamaban a toda la

— 3 Véase el Registro de Turas del 23 de agosto de 2011, Instituto del Patrimonio Cultural. Domínguez y Salazar Quijada (2004, p. 226) nombran 37 pueblos para el año 1969 y Domínguez (1998, p. 120) 44 localidades.

etnia con ese nombre (véase Ávila 1940, p. 7). También hay quienes le dicen “Baile de las Turas”. Aún no hay una distinción clara entre baile y danza. Una de las tendencias ya bastante aceptadas es vincular danza por un lado a un contexto funcional muy concreto y no sustituible, y por el otro adscribirla a una coreografía preestablecida, mientras que baile se vincularía entonces con pasos libremente ejecutables en un contexto variable. Finalmente, se ha registrado el nombre *estercuye*, que parece ser una palabra jirajara para dicha danza.

Con el arribo de los misioneros en la zona, los indígenas hicieron concesiones e incluyeron algo de la imaginería católica en su ritual. Sin embargo las Turas son un ejemplo de resistencia y del arraigo profundo de las creencias indígenas en un pueblo que ni siquiera conserva su idioma. Mientras más arriba y adentro en la montaña, el catolicismo parece haberse infiltrado menos en el ritual, que allí también mantiene una complejidad mayor que en zonas más bajas.

La Fiesta de las Turas fue vinculada con la celebración litúrgica de la Virgen de las Mercedes, por lo cual una de las fechas de su realización puede ser el 24 de septiembre. Una imagen de la Virgen está presente en la fiesta; sin embargo, no goza de un ritual específico, sino constituye parte de un tipo de corte de respeto. Con el tiempo, la religiosidad popular ha desarrollado en algunas poblaciones su propio razonamiento, según el cual la Virgen María se escondería con el Niño Jesús en la montaña cuando huían del rey Herodes. Llegaron a un tronco de árbol, donde los ayamanes bailaban las Turas y les dieron refugio entre sus raíces. Al llegar los fariseos en su búsqueda, siguieron bailando y no los delataron. Así fue salvado Jesús (Crípula Vásquez, Reina de las Turas de Los Cañitos, estado Falcón, entrevista personal, 19 de septiembre de 2009).

También hay presencia de una cruz, que es interpretada por algunos como un símbolo eclesíástico y por otros como un elemento indígena que representa las cuatro dimensiones cósmicas o el equilibrio. Se encuentran además unos velones que en algunos casos son trece y representan a Jesús y los doce apóstoles. Finalmente, hay que mencionar una misa que se visita algunas veces en honor a la Virgen antes de comenzar la Fiesta de las Turas.

A pesar de la presencia de los elementos católicos, estos no tienen casi impacto en el ritual propiamente dicho; ni en la filosofía de la ceremonia, ni en la danza, ni en la música se notan tales influencias.

Los personajes y los preparativos

Se distinguen dos tipos de fiesta: la Tura pequeña y la Tura grande.

Diferencias entre Tura pequeña y Tura grande

	Tura pequeña	Tura grande
Lugar	El patio	Retirado en la montaña al pie de un árbol
Carácter	Público	Secreto
Frecuencia y fecha	Dos veces al año. Cuando el maíz está tierno a finales de julio y/o 24 de septiembre (Virgen de las Mercedes)	Una vez al año. Cuando el maíz está maduro (últimos días de septiembre)
Duración	Uno a tres días	Nueve días
Centro de acción	El “palacio”	Árbol selvático sagrado
Participantes	Cualquiera	Sólo descendientes de ayamanes o jirajaras!

Los otros elementos son de mucho parecido. En la celebración la comunidad es dirigida por un grupo de personajes que asumen funciones específicas. Éstas se diferencian un poco de lugar en lugar, pero no significativamente.

La Reina de las Turas cumple un rol fundamental y le concierne, entre otros asuntos, preparar la chicha y el hervido, ayudar a construir el palacio, atender a los y las visitantes –especialmente a las mujeres–, encender las velas y ofrecer la chicha para el brindis en el que será el Árbol de la Basura. Ella se distingue por llevar una corona que puede ser de cartón y recubierta con ramitas de frijol y adornarse con unas plumas (véase foto N° 1, p. 217)⁴.

El Capataz también es anfitrión principal. Además tiene que velar por el estricto cumplimiento del desarrollo de la celebración,

____4 Llama la atención que Acosta Saignes (1985) no mencionara ninguna reina en la experiencia turera que tuvo en 1949 en Aguada Grande, estado Lara.

____1 Quien la baila una vez debe bailar la por lo menos por siete años más en Moroturo, según *Historia de las Turas en el Municipio Urdaneta*.

por lo que dirige la danza (véase foto N° 4, p. 217). Es el encargado de elegir los espacios adecuados y el árbol ceremonial. Algunas veces usa un adorno en la cabeza, como un penacho de vainitas o plumas.

La Reina y el Capataz ocupan su cargo de por vida. La Reina hereda su función generalmente de la madre, pero además tiene ya un largo y estrecho vínculo con el ritual. El Capataz es electo por los espíritus divinos en una ceremonia especial entre mayordomos que dura varios días en un lugar secreto (véase *Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2006*, p. 110).

Los mayordomos son varios y parte de ellos mujeres. Junto al Capataz montan el “palacio”, el centro de acción. También se desempeñan como músicos y asumen una función especial en las “cortesías”. Ellos, al igual que todos los otros participantes, visten de forma normal.

Parece que los cazadores han tenido un rol importante, sobre todo en las regiones altas de Falcón. Un grupo especialmente conformado para la ocasión sale a cazar y regresa con los respectivos animales para el comienzo de la fiesta. Por supuesto, hay un grupo de músicos que toca los cachos, las turas y las maracas, así como otro grupo de bailadores que está conformado prácticamente por todos los participantes.

Los preparativos de la ceremonia consisten en la adecuación del terreno, el levantamiento del “palacio” o la selección del árbol sagrado, la preparación de la chicha y la selección de los frutos óptimos para el acto de agradecimiento, en lo que participa cada quien. El terreno debe ser lo suficientemente amplio para realizar la danza y además tiene que ser limpiado. En caso de una Tura pequeña, ésta es convocada por una persona de la comunidad que es llamada “dueño de patio”. Dentro de ese patio se construye un palacio, alrededor del cual se desarrollará toda la acción. El palacio consta de un tipo de arco, generalmente conformado por dos postes de madera y un soporte horizontal, en el cual se guindarán varios productos de la cosecha y algunas veces también de la caza. Un fruto que no puede faltar es la mazorca de maíz. Pero además, por colaboración de los participantes, se encuentran tanto colgados como colocados al pie del palacio auyamas, naranjas,

aguacates, parchitas, yuca, granos –especialmente de caraota⁵– y cualquier otro. El arco es revestido de caña de azúcar y algunas veces de hojas de palmas (tejidas) para simbolizar el logro de la cosecha, por lo que es llamado también “Árbol de la Abundancia” o “Árbol de la Comida”. En el medio son colocados la cruz de madera, la imagen de la Virgen, los velones, las cestas y los recipientes con flores.

La chicha es preparada por la Reina unos días antes, para lo cual cocina el maíz muy tierno, lo muele, lo cuele, le añade azúcar, concha de limón, naranja y piña, así como batata cocida. Lo muele y cuele todo nuevamente y le agrega hielo (Críspula Vásquez, entrevista citada). Ahora puede comenzar la fiesta dedicada a la bondad de la naturaleza.

La fiesta ritual

Una Tura suele comenzar al caer la noche. Los invitados llegan al lugar de la celebración y son recibidos por los anfitriones y en especial por la Reina de las Turas. Cada uno trae consigo los mejores frutos que le ha dado la tierra y los coloca en el palacio o el árbol sagrado.

Antes de comenzar la danza, los asistentes se aglomeran alrededor del Árbol de la Abundancia y en un momento de calma introspectiva y concentración, el Capataz ejecuta el acto del “embariquizamiento” para alejar a cualquier espíritu rebelde que pueda interferir en el desarrollo del ritual (véase Canelón Meléndez 2005). Para ello utiliza el jugo rojo o morado de la planta de bariquí y dibuja figuras en la cara, la frente y el pecho de los participantes (véase Domínguez y Salazar Quijada 2004, p. 232), además también en los instrumentos musicales, el Árbol de la Abundancia y los animales producto de la cacería. En una Tura pública esta parte suele ser asumida por la Reina o el Capataz, quienes bendicen a los presentes uno a uno, marcando una cruz en su frente.

Ahora puede comenzar la danza, que se va a extender con algunos descansos hasta finalizar el encuentro. Los participantes se desplazan en círculo alrededor del palacio o del árbol sagrado (véase foto N° 2, p. 217). Dentro de la circunferencia van los músicos, que ejecutan las turas, los cachos y las maracas y marcan el

____5 Frijol negro.

paso al ritmo del son correspondiente. Frecuentemente se agrupan por pares, tal como corresponde al proceso de la creación musical. En la misma dirección, pero en otro círculo alrededor de los músicos, giran los bailarines enlazados por la cintura y los hombros. Una de las figuras fundamentales dentro del desplazamiento lateral consiste en la ejecución de tres pasos hacia adelante y tres pasos hacia atrás, durando cada tercer paso el doble del tiempo de los otros. El mayordomo, quien baila en el círculo interior, indica de vez en cuando un cambio de dirección. Esporádicamente alguien comienza a emitir un largo grito⁶, el cual es reforzado por el grupo y simboliza el grito de los cazadores.

Muchas veces, por las limitaciones del espacio o por la gran cantidad de gente, se forma un segundo círculo de bailarines que hará exactamente lo mismo que el primero. Según unos testimonios que recoge Domínguez (1998, p. 130) con esto se evita «que las emanaciones maléficas de los espíritus (...) traspasen el (...) círculo doble de los danzantes y dañen los frutos sementales (...) expuestos en el palacio y tributados a la madre naturaleza». Hay una descripción recurrente de una danza que podría corresponder al son de la carrera del venado o el son de la cacería, ya que escenifica una persecución:

Era indudablemente una escena de caza: dos sonaban cuernos de venado, adelante. Les seguían dos con maracas y por entre ellos cruzaban, como el viento, actor de tanta importancia en las cacerías, los sonadores de las turas. Ya no hubo tregua. El círculo seguía su giro sinistroverso; los venados continuaron perseguidos por los cazadores; el viento silbaba, melancólico y encadenado por las flautas (Acosta Saignes 1985, p. 85).

Para terminar de bailar el son, el mayordomo emite siete vivas que son respondidos por los tureros: “¡Vivan las turas! —¡Que vivan!”. Hay diferentes personajes que se pueden saludar; los más frecuentes son la Virgen Santísima, los santos espíritus, la Reina de las Turas, el Árbol

— 6 Según Canelón Meléndez (2005) en Turén es llamado “jopío” e indica un cambio de dirección en la danza.

de la Abundancia, los espíritus divinos... Pero también se escuchan salutations a Simón Bolívar, la patria, a los santos católicos o la Virgen de Guadalupe. Al terminar los bailadores disuelven la cadena y se dirigen a un sitio cercano que fue erigido para los fines de descanso, y donde se encuentra la chicha que será servida en ese intermedio.

Al rato prosigue la danza seguida de otro descanso. En total se han diferenciado alrededor de siete danzas musicalmente distintas, aunque por nombres se conocen muchas más. Pareciera que esto ocurre debido a las denominaciones específicas de cada localidad y tal vez danzas con nombre y función distintos pueden ejecutarse con la misma música. Entre los más sonados (por la razón que sea) se encuentran *El Bariquí, Los Cazadores, El Chorro de Agua, El Murciélagos, El Gonzalito, Las Hormigas, La Paloma*. Se nota el estricto vínculo con fenómenos naturales y ninguno con algo sobrenatural. Esto no significa una profanación de la fiesta, sino la integralidad entre la vida terrenal que se inserta en esa condición espiritual que la rodea y condiciona. Al final de este apartado se incluye un cuadro que recoge tanto algunos nombres de las danzas y las funciones de cada una, como sus características musicales.

Hay ciertos momentos de especial interés, como cuando los mayordomos realizan las "cortesías", que son un tipo de reverencia. Para tal fin uno baila enfrente del otro y cada cual agita su maraca muy cerca del suelo y danza con cierta lentitud ceremonial y amplios movimientos, retrocediendo e intercambiando su posición. Según Aretz (1991, p. 171) y Ávila (1940, p. 7) deben completarse siete cortesías. Originalmente las cortesías se realizaban a modo de saludo cuando llegaba un nuevo grupo, o también como despedida. Y aún es un acto obligatorio al desmontar el Árbol de la Abundancia. Actualmente se pueden observar gestos parecidos entre los músicos tureros durante las danzas, sin que haya un motivo especial.

Después de largas horas y muchas veces días y noches de refrendar con la danza su tributo a la madre naturaleza y los espíritus del bosque, llega el ritual final que es el desmontaje del Árbol de la Abundancia. Al son de la música correspondiente se retira poco a poco cada elemento. Los frutos serán repartidos entre los presentes y los elementos no comestibles –como partes de la caña de azúcar, las hojas del maíz o las tusas de la chicha– también son repartidos,

pero para ser llevados a otro lugar previamente elegido por el Capataz, que es el Árbol de la Basura o Árbol de los Desechos. Éste se encuentra generalmente algo retirado del lugar. Con el son respectivo los tureros se trasladan hasta ahí. Al pie de ese árbol serán colocados todos los desechos y entonces comienza la ceremonia final, esta vez sin música. La Reina de las Turas rocía una solución específica, por ejemplo cocuy, sobre el tronco y los desechos, emitiendo a la vez ciertas fórmulas eclesiásticas y otros vivas. El último viva es dirigido a “los reinos de las turas”. Los participantes le arrancan algunas hojas verdes al árbol para echarlas sobre los desechos y así invisibilizar el ritual ocurrido por estos lares. Algunos se llevan también esas hojas verdes para atraer la buena suerte. Se ofrece un último brindis y se acaba la fiesta.

Los instrumentos y su música

En la música de las Turas se utiliza un conjunto que se compone de tres tipos de instrumentos: las turas, los cachos y las maracas (véase foto N° 3, p. 217). En un conjunto completo los músicos se agrupan en pares para tocar dos turas (hembra y macho), dos cachos menores y dos cachos mayores. Muchas veces la comunidad turera es visitada y acompañada por otra, por lo que el conjunto puede ampliarse en su totalidad.

Todos los cacheros sostienen su instrumento con una mano, mientras que con la otra agitan la maraca. Así sucede también con los tureros, sin embargo se ha observado en varias ocasiones y lugares que el turero puede prescindir de la maraca.

Las turas son un tipo de flauta longitudinal de carrizo, cerrada por el lado inferior a través de un nudo natural y abierta por el lado superior, donde se encuentra también una embocadura en forma de “u” o “w”. Existen turas grandes y turas pequeñas según su tamaño. Las pequeñas tendrán unos 20 centímetros y las grandes miden alrededor de 30. Además poseen entre dos y cuatro orificios de digitación, muchas veces correspondiendo la cantidad a su naturaleza de “macho” o “hembra”. Entre las dos turas se tejen complejas texturas melódicas, rítmicas y tímbricas que caracterizan cada son.

Los cachos son otro aerófono en forma de flauta globular o silbato, hecha del cráneo de venado, del cual se cierran todas las aberturas con cera de abeja negra, dejando solamente un agujero de soplo⁷. Se distinguen por su tamaño físico en cachos grandes y pequeños, los cuales se agrupan. Los cuernos o cachos como tales no tienen otra función específica que no sea la de sostener el instrumento. Es muy posible que su uso se derive del rito propiciatorio de la cacería. Entre los dos cachos se producen bifenías sincrónicas debido a que cada uno puede emitir un solo sonido. Por lo tanto los cachos aportan sobre todo un elemento rítmico.

Las maracas son idiófonos de sacudimiento que en esta ocasión se ejecutan de a una. Su característica particular son los numerosos agujeritos de su cuerpo resonador. Su tamaño es regular y su forma redonda. Por su sonido parece tener relativamente pocos elementos móviles por dentro. Se ejecuta sobre todo de dos formas: de manera sonora imprecisa moviéndola circularmente o de manera precisa, produciendo un golpe seco.

Los sones se desenvuelven en una medida binaria y en tempo moderado. Se diferencian uno de otro por el núcleo melódico generado por las turas, el cual consiste de un patrón de tres a cinco notas, agrupadas generalmente en forma ondulada, que puede ser variado en alguna medida. Los sones también se diferencian por los cachos, que suelen seguir un esquema rítmico específico en cada uno, al igual que las maracas. Pero es la combinación de patrones de los tres tipos de instrumentos lo que le da la idiosincrasia particular a cada uno. Toda esa música instrumental es determinada por el timbre característico, que se define por la estabilidad entre el sonido más grave y la bifenía de los cachos, y el sonido más agudo de las turas y por supuesto la constancia de la maraca multiplicada.

—7 El mismo instrumento con connotaciones parecidas utilizan los jivi en el estado Amazonas con el nombre *ovevi mataeto* (véase el apartado «Ritual mortuorio jivi» en este volumen, p. 79).

Los sones de la Fiesta de las Turas

Son	Función (Según Domínguez 1998: en Mapará; según <i>Historia de las Turas en el Municipio Urdaneta</i> : en Moroturo)	Música (Según Aretz 1991: en Copey, Pozo Largo, Mapará)
<i>Paloma o Golpeo o Chorro de Agua o Son de la Lluvia</i>	Cualquier momento. Imitación de la caída de agua en la montaña, para que los espíritus de aire, agua y tierra favorezcan lluvia suficiente para los plantíos También a las 6 a.m. para recoger los desperdicios y en el traslado hacia el Árbol de la Basura	Cacho puede ser el guía; cada tura con tres o cinco notas cercanas, tetratonal
<i>Segundo o Ensayo o Ensaye</i>	Cualquier momento, también para afinar los instrumentos	
<i>Murciélago o Sapito o Sapito lipón</i>	En la Tura grande para castigar y despertar a los tureros dormidos. Imita el croar, el sapo es considerado protector de las plantas y conservador de las aguas. En la madrugada	<i>Murciélago</i> : tura bitonal con tercera menor <i>Sapito</i> : tura tetratonal dentro de una cuarta
<i>Gonzal(it)o o Turupial o Descans(a)o o Son de las Aves</i>	Toque precipitado para comenzar la Danza de las Turas; imita pájaros del monte que alegran el espíritu de la gente. 6:30 p.m.	Tura tritonal con salto de sexta mayor
<i>Son de las Turas o Son de los Cachos</i>	Para afinar los instrumentos	

<i>El Báqui</i> o <i>Carrera del Venado</i>	Toque rochelero para que cacheros mayores embistan con los cuernos y hagan retirar a los danzantes que se acercan demasiado al <i>Árbol de la Abundancia</i>	Mucha importancia de los cachos
<i>El Bariquí</i>	Para el acto de embarquizamiento	Tura con tres notas contiguas
<i>Las Hormigas</i>	En el árbol de los desechos	
<i>Son de la Cacería</i>	Primera danza a las 6 p.m.	
Baile de la ceremonia	Se reparte chicha y se agradece la cosecha, después del <i>Son de las aves</i>	

Vigencia

La tradición de las Turas está viva y también extendiéndose hacia lugares donde no se practicaba. Eso tiene que ver con las migraciones que siempre ha habido y que también han traído cambios debido a los nuevos contextos, diferentes participantes o influencias de las prácticas de la nueva región. Una de las últimas migraciones asentó el ritual desde 1965 en el estado Portuguesa, específicamente en Turén.

De esa manera en algunos patios tureros se han transformado melodías, se ha reducido la cantidad de los sones, se ha cambiado la composición de conjuntos musicales, se han sustituido elementos de sabiduría indígena por criollos y específicamente católicos, se han borrado partes constitutivas y simbólicas como la cacería, e incluso se ha acortado considerablemente en algunos lugares la duración, en los que una sola noche puede ser suficiente.

El anhelo por un equilibrio entre la naturaleza y el hombre para garantizar el sustento de la especie y las contradicciones con los valores ancestrales que se encuentran en los nuevos hábitat, pueden profundizar en los agricultores descendientes de ayamanes y jirajaras la necesidad de practicar sus creencias religiosas que les habían resultado provechosas durante siglos.

Hay elementos tan propios que no pueden ser sustituidos por la modernidad. Así por ejemplo, el pensamiento de orientación marcadamente ecologista que preconiza la necesidad de no generar ningún

daño a la tierra ni al aire, y que se caracteriza por el gran respeto a la madre tierra y a la armonía total con la naturaleza a través de una comunicación sensible con sus fuerzas interiores, en este caso con el dueño de la montaña, los espíritus del bosque y también con los antepasados que representan la voz de la fragilidad del ecosistema, del conocimiento y de la garantía de supervivencia del grupo.

Gracias a las políticas educacionales, las Turas son cada vez más consideradas como objeto digno de estudio y reflexión. La era cibernética también ha ayudado a darle más presencia que nunca en el cuadro identitario de la nación, que la considera un elemento importante de la diversidad cultural.

Finalmente, las políticas culturales han contribuido a darle mayor importancia a esa tradición. Así, se organizan encuentros tureros entre las diferentes comunidades para el convivir y el intercambio de saberes que cada cierto tiempo obtienen cobertura de los medios regionales de comunicación.

Todos esos procesos e iniciativas pueden aportar al conocimiento de la diversidad cultural, a la conciencia y la reflexión ecológica, lo que de hecho sucede. Pero ese reconocimiento público puede además transferir fuerza y autoconfianza a los mismos tureros y su cosmología.

Canto yanomami para la lluvia 🎧 1/ pista 2

El grupo indígena de los yanomami incluye los grupos yanomam, yanam, yanomano y sanemá. Es una de las etnias más grandes. En Venezuela tiene aproximadamente 15.000 miembros (véase Velásquez 2005b) y además cuenta con otra cantidad un poco menor en Brasil. Los yanomami habitan en un área muy vasta del Amazonas al sur de Venezuela. Es una región que se encuentra en un extenso bosque tropical perenne en la zona llamada Alto Orinoco. Debido al difícil acceso han tenido relativamente poco contacto con las culturas occidentales, a pesar de las labores destructivas de los *garimpeiros* que devastan la zona desde finales de los años 1950 en búsqueda de oro. Ya antes de ese invasor, temido por su agresividad, se habían establecido varias misiones evangelizadoras, unas más tolerantes que

otras. Sin embargo, la cultura milenaria yanomami⁸ se ha mantenido prácticamente intacta.

Los yanomami viven de la caza, la pesca, la recolección y la agricultura. En los conucos siembran mediante el sistema de rotación de cultivos. Su producto principal es el plátano, pero cultivan también yuca, maíz, ocumo y otros. Las plantaciones, que son atendidas por grupos familiares, se encuentran en la inmediata cercanía del poblado. El poblado está constituido por el *shabono*, una vivienda circular irregular grande alrededor de un inmenso patio (véase foto N° 5, p. 218). Allí viven entre 50 y 200 personas (véase Gasparini y Margolies 1986, p. 54) por afiliación patriarcal.

El *shabono* es una casa colectiva formada «por una serie de paravientos de una sola pendiente arrimados uno a otro (...) El paraviento es la forma de abrigo más antigua que el hombre ha inventado (...) Es una construcción de fácil y rápida ejecución» (íd.). El *shabono* está organizado según las normas sociales del grupo y además refleja su cosmovisión. En la parte trasera cada familia tiene un espacio íntimo, donde alrededor de un fogón se cuelgan las hamacas. A medida que el espacio se abre hacia el patio central, más público se hace. La plaza como tal sirve para toda actividad pública. Allí juegan los niños, se realizan las fiestas y actúan los chamanes. El *shabono* mismo representa el universo y los chamanes usan sus elementos simbólicos: el techo descende al suelo, igual que el cielo, los postes que soportan el techo sirven para ascender al cielo y la plaza representa la parte celeste, donde viven las almas y los espíritus (véase Lizot 1988, p. 566).

Un *shabono* no suele durar más de cinco años. Entonces el grupo lo abandona y se establece en otro lugar. Una mudanza completa puede ocurrir también por enemistades con algún vecino. Aparte de las mudanzas regulares, los yanomami acampan durante el período de sequía alrededor de tres meses al año en la selva (ibíd., p. 537) para recolectar ciertas frutas o asistir a fiestas de sus vecinos, con los cuales tienen lazos familiares.

——— 8 Velásquez (2005b) afirma que los yanomami existen desde hace más de 25.000 años.

Los indígenas del Alto Orinoco dependen de las condiciones que les ofrece el bosque tropical, y cada fenómeno que se produce allí recibe una dimensión sobrenatural. Las enfermedades, la muerte, el rayo, una buena cosecha, una mala caza, todo es interpretado a través de la influencia de dioses, demonios, espíritus (*hekura*) y almas de los muertos. Para no sentirse tan dependientes de la voluntad de ellos, practican un chamanismo muy activo⁹, ya que el chamán se identifica a sí mismo con el equilibrio ecológico del medio ambiente y con él se mantiene en armonía. Es él quien dirige «los destinos espirituales de su pueblo» (Velásquez 2005c). Su fin es comunicarse con los *hekura* aliados para controlar el destino. Los *hekura* son espíritus del bosque: los de forma animal son masculinos y los vegetales son femeninos. El chamán yanomami es siempre de sexo masculino y uno de cada tres varones toma la decisión personal de iniciarse (Lizot 1988, p. 570). El contacto con el mundo sobrenatural se logra con la ayuda del yopo (*Anadenanthera peregrina*), una sustancia alucinógena que propicia estados de éxtasis y trance, a través de los cuales el chamán puede acercarse a los *hekura*. Estos estados se alcanzan en medio de actuaciones rituales, que comprenden danza, pantomima, canto y habla. El chamán mismo se transforma en *hekura* y baila como ellos (ibíd., p. 569), ya sea para poder curar enfermedades, influir en el clima, predecir el lugar y momento adecuado para la caza, propiciar asuntos amorosos y también para vengar a su grupo (véase foto N° 6, p. 218).

La gran mayoría de los estudiosos de la cultura yanomami coincide en que es uno de los pocos pueblos que no posee instrumentos musicales sino que usa exclusivamente el canto y el cuerpo como resonador (véase Velásquez 2005d). Sin embargo, Lizot (1988, p. 520 y 2004, p. 43) describe en varias oportunidades una flauta de hueso de pájaro con tres orificios y también flautas de caña que observó en los bailes de presentación en fiestas de varias comunidades. Aretz (1991, p. 250), basándose en informaciones de Zerries, refiere además un palo zumbador con funciones míticas. Además, citando a Barandiarán, menciona una maraca chamánica entre el grupo sanemá, que por ser objeto de suma veneración y respeto, no puede ser mostrada

— 9 Velásquez (2005c) lo llama «chamanismo central».

a los ojos profanos (ibíd., p. 253). Pareciera que estos instrumentos son circunstanciales, ya que han sido observados en ocasiones no generalizables.

La música de los chamanes cumple una función mágico-religiosa y por ello se vincula estrechamente con la mitología, el idioma, el canto, el baile y el teatro. En sus expresiones musicales utilizan imitaciones de sonidos reales, como las voces de animales, o ficticios, como las voces de sus ancestros. Aretz (1982, p. 23) destaca el frecuente uso de falsete, gritos, sonidos guturales, jadeos, chasqueo de lengua, recursos que también se encuentran entre chamanes de otros grupos. Propios de los yanomami parecen ser más bien los cantos silábicos al usar el idioma.

Musicalmente algunos tonos centrales forman el marco melódico. Típicas son también las constantes repeticiones de una fórmula melódica corta que apoya el carácter de conjuro del rito. La tendencia melódica al *ostinato* es muchas veces acompañada por fórmulas rítmicas cambiantes. Otros recursos son *glissandi*, entonaciones nasales, vibraciones de sonidos y ornamentaciones (íd.).

El ritmo de vida de los yanomami está vinculado en gran medida con las épocas de lluvia y sequía. «Durante la mayor parte del año (...) permanecen en su *shabono*, pero en la época de sequía, de noviembre a marzo aproximadamente, organizan largas andanzas (...) en los bosques (...) salidas de familias enteras y a veces de toda la comunidad» (Gasparini y Margolies 1986, p. 51). Esto implica que los conucos quedan sin atención. En caso de mudanzas completas que también se hacen durante la sequía, muchas veces no solamente debido al deterioro del *shabono* sino también a la baja productividad de la tierra, deben habilitarse sembradíos completamente nuevos. Para poder alimentarse necesitan la bonanza de los cultivos que entre otros dependen de suficiente riego natural. Lizot (1988, p. 499) destaca en sus investigaciones que la relación de estaciones de año en año no es igual, sino que hay años más secos o más lluviosos que otros, así que puede haber varias razones para invocar la lluvia.

La lluvia forma parte de la mitología yanomami:

En la época de los ancestros mitológicos, *Ömawë*, el menor de los demiurgos, quiso dar de beber a su hijo que tenía

sed. Perforó la superficie terrestre con su arco, allí donde se escondía el agua subterránea. Repentinamente brotó un chorro con tal fuerza que llegó al cielo y se depositó allí; ése es el origen de la lluvia (ibíd., p. 565).

En caso de extrema necesidad se puede invocar la lluvia. Aretz (1991) publica un interesante ejemplo sonoro para tal circunstancia que se retoma en esta edición. Es cantado por dos personas y los chamanes yanomami en muchas ocasiones actúan en grupo, respetando, por supuesto, las jerarquías internas (véase Lizot 2004, en varias descripciones). Además representa varios elementos musicales y expresivos característicos del grupo como la imitación, en este caso del croar de las ranas, animales cuya actividad está muy vinculada a la lluvia. Con este recurso pueden enmascarar además la voz propia, ya que se dirigen con su petición a algún ente sobrenatural que se va a revelar en ellos. Y finalmente, la estructura musical con duraciones iguales entre ambos cantores, el centro tonal con dos tonos, la cantilación, el canto silábico y la repetitividad también son componentes musicales representativos de la música chamánica yanomami.

Ciclo agrario. Manifestaciones de menor recogimiento

Vasallos de la Candelaria 🎧 1/ pistas 3, 4, 5

Ruth Suniaga

El 2 de febrero se celebra en todo el mundo católico la fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria con procesiones y velas encendidas, en la que se conmemora la presentación de Jesús en el templo y la purificación de la Virgen María.

En Venezuela las fiestas de la Candelaria también se conocen con los nombres de Danza de la Candelaria, Danza de los Vasallos, Moros de la Candelaria, Negritos de la Candelaria, Baile de la Candelaria y otros. Las celebraciones en honor a la Virgen de la Candelaria revisten significaciones y motivos similares en diferentes regiones. En muchos lugares del país la asocian con el cierre de la Navidad, como por ejemplo la Quema del Arbolito y la Bendición de las Candelas en Valencia (estado Carabobo), o la Bendición de la Vela Amarilla y Roja en Puerto Cabello (estado Carabobo), donde según una creencia popular, las velas bendecidas este día por la Virgen de la Candelaria tienen poderes milagrosos (véase Ortiz 2000, p. 31). Muchos venezolanos esperan hasta este día para desmontar sus pesebres. En otros lugares del país la Candelaria da comienzo a las fiestas de carnaval celebrándola con disfraces.

Existen tres lugares específicos del estado Mérida en los que diversas danzas agrarias se vinculan con la fiesta de la Candelaria, con algunas variaciones: La Parroquia, Mesa de Bolívar y Valle Grande. A los dos últimos pueblos llegó esa tradición a través de promeseros oriundos de La Parroquia que se mudaron (José Leonardo Torres Uzcatégui, vasallo de La Parroquia, entrevista personal, 27 de febrero de 2009). Los Vasallos de la Candelaria en Mesa Bolívar, pueblo a dos horas de La Parroquia, se formaron hace más de 80 años; aquí la fiesta se realiza el 1º y el 2 de febrero. En Valle Grande, pueblo a media hora de La Parroquia, también hay una tradición de venerar a la Virgen de la Candelaria desde hace más de 70 años; aquí se llaman Locos de la Candelaria y se festeja el 3 de febrero y la octavita.

No obstante la popularidad de la Virgen de la Candelaria en todo el país, las danzas de los Vasallos de la Candelaria en La Parroquia destacan entre todas por su carácter profundamente religioso. Tienen su escenario frente a las iglesias, durante las procesiones y cuentan con la participación activa de los párrocos. La imagen de la Virgen es sacada de la iglesia por los vasallos, pero también algunas personas llevan sus propias vírgenes de devoción hogareña que han conservado y heredado por muchos años. Además la Virgen es relacionada por Clarac (2003) con deidades ancestrales como Hamashía, la diosa de la agricultura y con Arca, la dueña de la laguna de Urao.

La fiesta en La Parroquia

En La Parroquia, al sur de la ciudad de Mérida, con más de 200 años de fundada, y a pesar de tener otro patrono, se desarrolla una celebración teatral pero también mística, de acuerdo a una leyenda sobre la aparición de la Virgen, contada por Josefa Colmenares, habitante de la zona:

Hace algún tiempo una señora de Zumba, Caserío de La Punta, encontró en su casa una tabla que tenía dibujada la Virgen de La Candelaria y unos danceros...; en vista de que cada vez que barría se encontraba con aquella estampa en el suelo resolvió llevarla al cura, quien la colocó en un sitio de preferencia dentro del templo. Cierta día el padre observó que la figura no estaba en el puesto destinado y su sorpresa fue más grande aún cuando la señora de quien hablamos se la presentó y le confesó que la ha-

bía encontrado de nuevo en su vivienda. El sacerdote, admirado ante aquel misterio y comprendiendo el deseo de la aparecida, bendijo la casa y ofreció a la Virgen organizar todos los años un grupo de personas que representarían la danza que figuraba en aquel trozo de madera, siempre que ella permaneciera en la iglesia. Desde entonces no ha vuelto a desaparecer... (Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 33)¹⁰.

En La Parroquia los preparativos comienzan con la novena, es decir nueve días antes del 2 de febrero (José Leonardo Torres Uzcátegui, entrevista citada), con los ensayos de la danza por parte de los vasallos. Según cuenta Porfirio Urbina (véase Cárdenas 2005), Primer Capitán, la agrupación Vasallos de Nuestra Señora de la Candelaria tiene desde hace más de 130 años la responsabilidad de llevar a cabo, año tras año, la representación de la imagen encontrada en la tablilla. Esto le ha merecido el reconocimiento de "Patrimonio Cultural" del estado Mérida. Actualmente está integrada por más de 400 personas, entre adultos y niños, quienes devotamente mantienen esa tradición religiosa vigente.

Desarrollo de la fiesta

La fiesta comienza con la celebración de la misa donde se hace la Bendición del Fuego de la Candelaria. Durante todo el día hay música en las calles y constantes detonaciones de cohetes, se rompen piñatas, se hacen carreras de sacos, se juegan bolas criollas, se hacen procesiones, se reza, se canta, se baila y se pagan promesas para festejar a la Virgen.

Posterior a la misa se inicia la procesión por algunas calles del pueblo con la imagen de la Virgen de la Candelaria, a la cual siguen los músicos y dos filas de vasallos comandados por sus respectivos capitanes. El recorrido termina en el punto de partida, la iglesia, frente a la cual se ordenan los vasallos en dos hileras. Los músicos se sientan a un lado; la imagen es colocada en un altar y a ella se dirigen los vasallos dedicándole coplas intercaladas con la danza, como parte de una representación teatral y coreográfica.

¹⁰ Elementos legendarios parecidos se encuentran entre los Negros de San Jerónimo, en la población merideña de Santo Domingo (véase el apartado «Negros de San Jerónimo» en este volumen, p. 54).

Después de realizarse estos halagos y peticiones a la Virgen, se inicia nuevamente la música y el Capitán de los vasallos, haciendo sonar una maraca y zumbiar en el aire su palo con el rejo en la punta, ordena a sus camaradas que lo sigan. Seguidamente se ejecuta el ciclo de danzas de los vasallos que simboliza y evoca las faenas del campesino durante la preparación y el cultivo de la tierra. La celebración concluye por este día cuando los vasallos repiten el pasacalle¹¹ final.

La manera como se desarrolla esta fiesta religiosa es típica en muchas celebraciones andinas¹². Pero no todo gira en torno a la Candelaria o los ciclos de la agricultura. Hay combinaciones con manifestaciones de teatralidad en el Entierro del Gallo¹³, una de las partes de acento profano de la celebración, que se ejecuta el día 3 de febrero en la plaza, aun cuando no menos mística si se la observa con la mirada del sincretismo religioso entre las culturas europea, indoamericana y africana.

Propio de La Parroquia es una procesión el día 3 de febrero, acompañada por el conjunto musical, en la cual los vasallos llevan la imagen hasta Zumba, lugar donde la tradición atribuye su milagrosa aparición¹⁴. Una vez en el sitio se realiza una misa exclusiva para los vasallos, quienes se congregan frente a la capilla para escuchar las palabras del sacerdote. Al finalizar la misa, los vasallos ofrendan nuevamente el baile a la Virgen para luego regresarla al templo de La Parroquia. También se disparan cohetes durante los recorridos. Continúa la celebración en la casa del Capitán, donde los vasallos bailan y son obsequiados con licor y chicha. Posteriormente se dirigen a la plaza para realizar el Entierro del Gallo.

———¹¹ Pasaje instrumental que se repite constantemente mientras la gente recorre las calles. Según José Leonardo Torres, vasallo de La Parroquia, en la zona no se denomina pasacalle sino “paseo”.

———¹² Como puede verificarse en los apartados «Locos de San Isidro» (p. 49), «Locainas de Santa Rita» (p. 53), «Negros de San Jerónimo» (p. 54), «Los Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto» (p. 57), «Giros de San Benito» (p. 301) en este volumen.

———¹³ Celebración posterior a la misa.

———¹⁴ Hechos muy parecidos suceden en otras manifestaciones como en los Negros de San Jerónimo en Santo Domingo.

Música, instrumentos y letras

El conjunto de instrumentos que acompaña a los Vasallos de la Candelaria está compuesto por un violín, un cuatro, un tambor y un tiple. Este conjunto es típico en toda la región andina. En ocasiones pueden usarse también mandolinas.

El violín lleva la melodía principal, el cuatro y el tiple se usan como acompañamiento armónico y rítmico, en forma de rasgueo. Al usar mandolinas, éstas hacen una contravoz al violín. El tiple, gracias a la distribución de sus cuerdas, le permite al ejecutante gran variedad de construcciones armónicas, de la cual hace uso dependiendo de los escenarios donde se desarrollan las distintas danzas de los Vasallos y del entusiasmo de los presentes.

El violín y las mandolinas (cuando éstas se usan) están afinados de grave a agudo G-d-a-e' y el cuatro A-d-f#-B. El tiple, algo más pequeño que una guitarra, tiene diez o doce cuerdas en cuatro órdenes triples. Las cuerdas del primer orden, el más agudo, son de acero, las del segundo, tercero y cuarto están combinadas con una cuerda entorchada afinada una octava más grave, lo que le permite hacer el bajo ostinato durante las procesiones. Se afina de la siguiente manera: d-g-b-e.

El tambor cilíndrico de madera mide aproximadamente 50 cm. de alto. Sus dos membranas de cuero, con un diámetro de aproximadamente 30 cm., son atadas con sogas a cada borde. El tambor se ejecuta tanto sentado como de pie y caminando, gracias a una cuerda que se cuelga al cuello. Se percute con dos baquetas, a veces directamente al cuero, otras a la madera y otras combinadas, según el ritmo y la proyección del sonido que se desee. A este conjunto se agregan con función de acompañamiento rítmico las maracas (cada vasallo lleva una) y el palo o garrote, el cual es percutido por los vasallos algunas veces contra el suelo y otras en choque directo unos con otros en parejas, dependiendo del contenido de la danza.

En La Parroquia se usan tres tipos de música en momentos claramente diferenciados durante toda la festividad: *Danza*, *Contradanza* y *La Sapa*. La *Danza* es usada durante la procesión. Ésta, llamada también paseo inicial, es el desplazamiento de los Vasallos por las calles del pueblo, lo cual hacen en filas paralelas, a veces caminando y otras bailando. En algunos lugares, mientras caminan o bailan, también entrechocan sus garrotes al compás de la música. Para

este momento puede usarse ocasionalmente una retreta, además del grupo musical que acompaña a los vasallos.

La *Danza* se usa también para acompañar los saludos a la Virgen. Según se constata en la grabación (escuchar ejemplo musical CD1, N° 3), estos saludos son en forma de coplas que se recitan sin acompañamiento musical, pero intercalados con la música instrumental de la *Danza*. El Primer Capitán inicia las coplas y luego da paso a los Vasallos que deseen acercarse para dar gracias u ofrecer su promesa. También se ofrecen los niños como vasallos. Los versos de las coplas son fluctuantes octosílabos; aparecen estructurados en cuartetas donde lo predominante son los pares rimados y los impares sueltos:

Para llegar a esta iglesia	8	a
yo siempre me persigno.	7	b
Que viva el padre Panchito	8	b
y toditos sus vecinos.	8	b
¡Oh! Virgen de la Candelaria,	9	a
centro de mi corazón.	7	b
Aquí me tenés presente	8	c
cumpliendo tu devoción	7	b

La melodía de la *Danza* está desarrollada por el violín en frases de ocho compases sobre un ritmo *ostinato* de habanera (2/4) que repiten el tambor y las maracas. El cuatro y el tiple acompañan con los acordes básicos de la cadencia perfecta en modo mayor, rasgueando el mismo ritmo que el tambor y las maracas. Las frases melódicas se repiten con leves variaciones intercalando las loas hasta que este ciclo termina, para dar paso al ciclo de danzas que representan el proceso de labor agrícola.

Las primeras seis coreografías de este ciclo que representan estadios de la faena son *El Tejido*, *El Encierro de los Animales*, *La Tumba*, *La Quema*, *La Siembra* y *El Deshierbo*. Se bailan con la misma música de la *Danza*, con los respectivos cambios de carácter y acento para reforzar la escenificación de la tarea. Por ejemplo, en el caso de *La Tumba* el tiempo fuerte del ritmo de habanera coincide con el entrecocar de los garrotes de los vasallos danzando en filas; y en el caso de *La Siembra* cambia el carácter, ya que los Vasallos se entrecruzan bailando.

Para este momento se observa un ambiente cada vez más festivo. De hecho, la música cambia y es identificada por los Vasallos como *Contradanza*. Se usa para bailar los últimos tres estadios (*El Palito Chechequeo*, *El Cruzado* y *El Paseo*). Por cierto, *El Palito Chechequeo* también puede interpretarse como una celebración, puesto que simboliza la recogida del producto de la siembra. Según se constata en la grabación (ejemplo musical CD1, N° 4)¹⁵, se trata de frases melódicas también de ocho compases, acompañadas a ritmo de merengue a 6/8. El cuatro y el tiple rasguean a pulso de corcheas. El tambor hace el acompañamiento sincopado de un merengue venezolano en 6/8 y las maracas marcan los dos tiempos fuertes de cada compás, coincidiendo con los golpes que dan los Vasallos con sus garrotes contra el piso en *El Palito Chechequeo*. El público asistente acompaña con las palmas. Para terminar esta figura se canta *El Palito*, una cuarteta de versos octosílabos con rima consonante, que se entona bajo el mismo nombre y la misma música y letra al final del ciclo de danzas de La Llorá, festejada cada 2 de noviembre en el estado Aragua:

Si el palito se te quiebra	8	a
no te pongas a llorar.	7	b
Que palos hay en el monte	8	c
pa' que lo sepa labrar.	7	b
Lo-lo-lo-lo lo-lo-lo-lo		
lo-lo-lo-lo lo-lo-lo-lo		
¡UJU! (grito)		

Finalmente, la tercera y última música usada en La Parroquia es *La Sapa*, un baile de diversión que representa el festejo. Se ejecuta sin coreografía y en pareja. El nombre *La Sapa* es el de una pieza musical instrumental específica que se usa con frecuencia en esta parte de la fiesta por su ritmo de merengue (6/8); sin embargo, puede ser sustituida por cualquier otra del mismo ritmo, propia de la región (José Leonardo Torres Uzcátegui, entrevista citada). La melodía de *La Sapa* (escuchar ejemplo musical CD1, N° 5)¹⁶, in-

¹⁵ Video en: <http://www.youtube.com/watch?v=mYuTJJWxNn8>

¹⁶ Video en: <http://www.youtube.com/watch?v=EZ8KPM27fGk>

terpretada por el violín, desarrolla la forma armónica AABB, cada parte compuesta de frases anacrúsicas de ocho compases y al final un estribillo de cuatro compases. Este esquema se repite varias veces sin mayores variaciones. El cuatro y el tiple rasguean corcheas haciendo los acordes básicos de una cadencia perfecta en modo mayor. El tambor hace el acompañamiento sincopado tradicional del merengue. Las maracas y los garrotes no se escuchan porque en este momento los Vasallos están sosteniéndolos con ambas manos en pareja, mientras bailan.

Desde hace varios años los Vasallos son acompañados por un grupo musical que no forma parte de los promeseros, sino es invitado para tocar durante toda la festividad. Se trata del Grupo Folklórico San Rafael del Páramo, que vincula la ejecución con la investigación. Hay músicos en La Parroquia que podrían tocar igualmente, pero prefieren bailar ese día (íd.).



En Mesa Bolívar el conjunto musical se compone de cuatro, violín y tambora, aparte del sonido de las maracas y de los palos de los danceros (íd.). En Valle Grande los Locos de la Candelaria no llevan maracas, la música es propia del lugar y el conjunto se compone de cuatro, violín y charrasca (íd.).

Personajes, vestuario y danza de los Vasallos

Todos los Vasallos de La Parroquia son hombres, aunque en los últimos ocho años se divisa la presencia de niñas (íd.), que usan trajes vistosos con casaca y capa corta adornada con lentejuelas y otros elementos, pantalones bombachos a media pierna de varios colores, cinturones gruesos de tela, sombrero de paja de ala ancha que forran en tela y adornan. Llevan un palo y una maraca en las manos y calzan alpargatas, aunque algunos bailan descalzos como una forma de pago de promesa. En cuanto a los adornos hay mucha libertad en la expresión individual. Estos trajes, de confección casera, los usan tanto el 2 como el 3 de febrero. El Primer y el Segundo Capitán del grupo se distinguen por llevar un rejo en la punta del palo con el cual dirigen los movimientos de las diversas danzas.

La danza que realizan los Vasallos tiene distintas partes y destacan los pasos de rasgos predominantemente indígenas.

Las danzas de los Vasallos de la Candelaria de La Parroquia

Nombre de la danza	Significado y coreografía	Imagen	Música
ANTES DE LA LABOR AGRÍCOLA			
<i>La Procesión o Paseo</i>	Desplazamiento de los Vasallos por las calles del pueblo en filas paralelas. A veces se hace caminando y otras bailando.	 <p data-bbox="553 545 801 565">Foto: Henry Picón, febrero de 2006^I</p>	<i>Danza</i>
DURANTE LA FAENA (ciclo agrario de danzas)			
<i>El Saludo</i>	Saludo a la Virgen; alternancia de coplas recitadas y danza con movimientos entre fila y fila		<i>Danza</i>
<i>El Tejido y Adiós</i>	Cercado del terreno y despedida para partir a preparar el terreno; un grupo se posiciona en línea, el otro grupo la traspasa en forma de serpentina, se acompañan con el ritmo de sus respectivas maracas.	 <p data-bbox="553 1072 801 1093">Foto: H. Picón, febrero de 2006^{III}</p>	<i>Danza</i>

_____II En: <http://www2.ula.ve/coppermine/cpg134//thumbnails.php?album=58&pos=4>.

_____III íd.

<p><i>El Encierro del Chivo</i></p>	<p>Simulación de encierro de los animales en área vecina del terreno a sembrar; en filas corriendo uno detrás del otro se persiguen, formando un círculo, una fila dentro gira en un sentido y la otra por fuera gira en sentido contrario, luego intercambian los roles. Gritan e imitan sonidos de animales como machos cabríos y otros.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{IV}.</p>	<p><i>Danza</i></p>
<p><i>La Tumba o Roza</i></p>	<p>Limpieza del terreno; los Vasallos fingen cortar ramas de un monte imaginario entrechocando garrotes, mientras se desplazan por el espacio.</p>	 <p>Foto: N. Garrido^V.</p>	<p><i>Danza</i></p>

— **IV** Íd.



— **V** En Urbina 1998, p. 22.

<p><i>La Quema</i></p>	<p>Simulación de pegar fuego a las ramas que han amontonado durante la tumba; baile en dos filas, por el medio pasa bailador con bagazo de caña encendida para simular prender fuego a la basura en el piso.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{VI}.</p>	<p><i>Danza</i></p>
<p><i>La Siembra</i></p>	<p>Depósito de la semilla en el suelo; baile en dos filas y golpes rítmicos en el suelo con los garrotes al acercarse ambas filas. También se desplazan por el terreno.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{VII}.</p>	<p><i>Danza</i></p>
<p><i>El Deshierbo o Aporco</i></p>	<p>Los Vasallos en dos filas avanzando simulan rastrillar la tierra con sus varas golpeándolas suavemente al piso; para finalizar tararean la melodía con la sílaba "lo-lo".</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{VIII}.</p>	<p><i>Danza</i></p>

_____VI En <http://www2.ula.ve/coppermine/cpg134//thumbnails.php?album=58&pos=4>

_____VII Íd.

_____VIII Íd.

<p><i>El Palito</i> <i>Chechequeo</i></p>	<p>Recogida del producto de la siembra. Se golpea el suelo de manera rítmica con el palo mientras las filas se cruzan varias veces, mueven los brazos como venteando espigas. Los capitanes adelante dirigen el recorrido de las filas con palo en alto en dos manos, hacen rueda, Capitán en el medio; termina con el canto de <i>El Palito</i>.</p>	 <p>Foto: K. Lengwinat, febrero de 2012.</p>	<p><i>Contradanza</i></p>
<p><i>El Cruzado</i></p>	<p>Recolección de los últimos frutos. Las dos filas se van cruzando varias veces, una frente a la otra quedando en dirección lateral a la Virgen; este movimiento se realiza varias veces hasta que el Capitán indique detenerse.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{IX}.</p>	<p><i>Contradanza</i></p>

<p><i>El Paseo</i> (final)</p>	<p>Regreso a casa. Desplazamiento en dos filas por el lugar donde se llevó a cabo la faena.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^s.</p>	<p><i>Contradanza</i></p>
<p>DESPUÉS DE LA LABOR AGRÍCOLA</p>			
<p><i>La Sapa</i></p>	<p>Festejo; baile en parejas independientes, donde ambos mantienen el palo en alto con las dos manos.</p>	 <p>Foto: K. Lengwinat, febrero de 2012.</p>	<p><i>La Sapa</i></p>

El vestuario de los Vasallos de la Candelaria en Mesa Bolívar ha cambiado varias veces debido a la influencia de los curas del lugar. Finalmente ha quedado un uniforme único que se compone de una camisa blanca de manga larga, un pantalón rojo largo y una capa azul que llega hasta el talón. El palo y la maraca que carga cada Vasallo son pintados de rayas blancas y rojas. El Capitán se distingue del grupo por llevar un traje de colores distintos y un tipo de corona especial. Él no baila en fila con los Vasallos, sino se mueve libremente para dirigirlos. Las danzas y la música son propias del lugar, a pesar de tener varios componentes en común. La secuencia coreográfica del ciclo de danzas se compone de: *Tumba, Quema, Aporco, Palito al Hombro, La Cinta, El Mono y El Chivo*. El baile es físicamente más exigente, ya que incluye, por ejemplo, pasos donde se levantan las piernas hasta la cintura (José Leonardo Torres Uzcátegui, entrevista citada).

En Valle Grande los Locos de la Candelaria se disfrazan, llevan máscaras y palos de escoba donde amarran pelotas para pegar

amistosamente a la gente en el camino. En el grupo destacan varios personajes como la Vieja y el Viejo –quienes dirigen la danza, el Payaso, el Oso, el Cazador, la Bruja y el Médico. Las danzas son propias del lugar, donde destaca *La Vueltecita*, que consiste en dar muchas pequeñas vueltas en la danza. Sin embargo tienen también expresiones parecidas a las de La Parroquia, como la danza de *El Tejido*, *El Paseo* y *La Sapa* (íd.).

Elementos de este ciclo coreográfico se pueden encontrar también en otras zonas de los Andes venezolanos, a propósito de ocasiones distintas a las de las fiestas de la Candelaria. A veces es usado parcialmente, en orden distinto, con un significado variado o algunos segmentos ampliados, como en los Cospes de Mirabel (p. 57), San Benito en Timotes («Giros de San Benito», p. 301), San Isidro en Lagunillas («Locos de San Isidro», p. 49) o en las Locainas de Santa Rita (p. 53), todos en este volumen.

El Entierro del Gallo

El Entierro del Gallo, que se celebra el 3 de febrero, es una parte integral y la más teatral de toda la fiesta. Al iniciarla los Vasallos, cargando con varios gallos, hacen un recorrido desde la casa del Segundo Capitán a lugares puntuales donde los agasajan con bebidas¹⁷. Luego se dirigen al lugar donde se realizará el Entierro. No es propiamente un baile y se lleva a cabo sin música. Se trata de una variación del tradicional juego “la gallinita ciega”, donde a uno de los Vasallos se le vendan los ojos para que intente atrapar a un gallo vivo, que ha sido colocado dentro de una caja en algún lugar de la plaza. En algún momento se mete el gallo en un hueco, tapándolo con una piedra y sobre ésta se riegan brasas. El vendado va defendiéndose con un látigo de los demás jugadores, quienes intentan desorientarlo danzando en círculos (véase foto N° 7, p. 219); muchos de ellos reciben latigazos como una manera de pagar promesas.

En algunos estudios se afirma que el Entierro del Gallo es un ritual de origen africano (Universidad de Los Andes 2007). Según esta afirmación, el vendado está poseído por el espíritu del animal, finge caer en trance y se desmaya. Gracias a la ayuda de “un padrino”, el

17 Íd.

vendado logra encontrar el gallo y simula la decapitación del animal con bastonazos para luego beber la “sangre” del gallo, lo que en realidad es ron con sangría, licor preparado para compartir en este momento (José Leonardo Torres Uzcátegui, entrevista citada). En reconocimiento, los demás jugadores cargan en hombros al ganador del juego quien, además, se convierte en el dueño del animal.

En Mesa Bolívar y en Valle Grande no se celebra el Entierro del Gallo.

Locos de San Isidro 1/ pista 6

Katrin Lengwinat

El venerado San Isidro nació en el año 1082 de padres campesinos pobres. Huérfano desde los 10 años, se desempeñó como peón de campo. Se casó con Santa María de la Cabeza, en aquel momento una sencilla campesina, con la cual tuvo un hijo. Era una persona muy creyente y muy caritativa, compartiendo sus humildes ingresos con el templo, los pobres y su familia. Se le atribuyen muchos milagros, entre otros, el de resucitar a su hijo a través de rezos, después de haber caído en un pozo profundo, o el hecho de comenzar su jornada asistiendo a misa, mientras que un ángel conducía sus bueyes arando. Fue beatificado en 1619 y la celebración de su fiesta fue fijada para el 15 de mayo¹⁸.

En Venezuela, igual que en Europa, San Isidro es considerado el protector de la agricultura y de la cría de animales con grandes poderes sobre vientos, tormentas, lluvia y sequía. La devoción a esta figura del santoral se extiende a numerosas zonas rurales, donde generalmente se celebra con velorios, misas y procesiones. Aquí nos concentraremos en la fiesta en la población andina de Lagunillas.

La imagen de San Isidro tiene distintos tamaños. A veces es pequeña, pero muchas veces alcanza también tamaño humano (véase foto N° 9, p. 219). Suele ser acompañado de dos bueyes conducidos por el ángel.

¹⁸ http://www.ewtn.com/spanish/Saints/Isidro_labrador5_15.htm

Para la procesión la imagen se monta encima de un vehículo que se adorna profusamente con matas de maíz, hojas de palma de coco, frutas y flores. Los campesinos juntan estos frondosos adornos a la yunta de bueyes, la cual traen al centro de la concentración (véase foto N° 8, p. 219). Además se arreglan altares con grandes arcos llenos de productos agrícolas y diversos ornatos públicos de gran vistosidad en las calles. Alrededor de la iglesia y a lo largo de esos altares se desarrolla la procesión, en la cual participa también el sacerdote, quien va bendiciendo las ofrendas y los bueyes. Muchas veces, como en el pueblo trujillano de Niquitao, puede haber un desfile de carrozas. En los estados Mérida y Trujillo, donde se ha generado una fiesta popular específica alrededor del santo, ésta suele terminar con la Quema, un ritual de adoración al fuego (véase Acacio 1998), donde se encienden montones de hojas secas rellenos de cohetes y fuegos artificiales y alrededor de los cuales danzan los Locos de San Isidro.

La fiesta en Lagunillas

En Lagunillas, estado Mérida, la festividad religiosa tiene una expresión especial (véase foto N° 10, p. 220). Allí la cofradía se organiza para rendirle tributo a San Isidro con una serie de danzas de carácter agrícola, las cuales suelen relacionarse con un ritual que le hacían los indígenas quinaroa¹⁹ a un ser mitológico: el Ches. El Ches era su dios de las aguas, la fertilidad y las cosechas. El ritual consistía en caminatas por los distintos asentamientos indígenas y en danzas colectivas de ronda con chirimías, tambores, flautas de carrizo y maracas²⁰. Al instalarse los misioneros agustinos en la zona, quienes traen la figura de San Isidro, se revela una afortunada compatibilidad entre ambas celebraciones. En la laguna de Urao, un lugar sagrado y lleno de mitos de la población de Lagunillas, se realiza aún hoy en una primera parte de las fiestas a San Isidro un ritual de ofrenda con vestimenta y danzas indígenas, acompañadas de pequeñas tamboras de dos parches, cachos, guaruras²¹ y maraca grande. Para las celebraciones centrales, los devotos se organizan en cofradías jerárquicas para dirigir a los que se llamaban “Negros

—¹⁹ Pertenecientes al grupo chama.

—²⁰ Video: *Los Locos de San Isidro. Lagunillas-Estado Mérida* 2004.

—²¹ Caracol grande.

de San Isidro” y actualmente son los Vasallos o Locos de San Isidro²². La mitología asociada a la laguna ha ido cambiando. Lo que era el Ches, fue reemplazado con el tiempo por la diosa Hamashía quien, igual a Arca y Doña Simona, es considerada dueña de la laguna (véase Clarac 2003, p. 145).

La vestimenta

Los danceros –todos promeseros– utilizan un traje de satén de colores intensos, el cual consta de una chaqueta manga larga y un pantalón ancho hasta las rodillas. Además usan medias largas y alpargatas. En la cabeza cargan un sombrero adornado con papel de seda; en una mano portan un palo y en la otra una maraca y un pañuelo. El traje, especialmente a la altura del pecho y de los brazos, así como el sombrero, está adornado con lentejuelas, canutillo y espejos en miniatura. Los danceros cubren su rostro con una máscara de hojalata (véase foto N° 11, p. 220), parecida en su expresión a otras máscaras venezolanas como la de los Zaragoza (véase p. 326 de este volumen). En este caso simbolizan el vínculo con los ancestros indígenas, quienes usaban máscaras de pieles de animales en el culto al Ches (véase Clarac 2003, p. 145).

Hay algunos personajes específicos que integran el grupo y que se mueven independientemente de los danceros como el Viejo y la Vieja, conocidos como José y María, con disfraces extravagantes y jocosos, y máscaras diferentes a las otras. Siempre llevan en mano un látigo, debido a que son los encargados de “poner el orden” en la calle para que los danceros puedan ejecutar su ceremonia. Otros personajes que destacan son animales como el Tigre, el Mono, el Toro y el Oso (véase Acacio 1998).

Música y danza

La música para acompañar las danzas es instrumental y se ejecuta con instrumentos típicos de la región como violines y cuatro. Se le agrega el sonido de un tambor y de las maracas rítmicas que cada dancero lleva consigo. Las danzas, de carácter netamente agrario, se ejecutan antes de la Quema. Muchas se parecen a las danzas de los Vasallos de

22 Video: *Los Locos de San Isidro. Lagunillas-Estado Mérida* 2004.

la Candelaria (véase p. 35 de este volumen) a pesar de llevar a veces nombres distintos.

Danzas y músicas para San Isidro Labrador

Danza	Tema	Coreografía	Tono y metro
<i>El Palito o Paloteo o La Batalla</i>	Limpieza del terreno	Agrupados en filas: cruzan palos y los entrechocan rítmicamente.	Mayor binario Usan la misma música
<i>La Siembra</i>	Apertura de huecos para sembrar	En filas golpean palo en suelo del lado derecho e izquierdo alternadamente.	Mayor binario
<i>El Corte</i>	Desyerbo del sembradío	En filas se entrechocan los palos de los danceros en forma de cruz.	Mayor binario
<i>El Pañuelito</i>	Colocación de la semilla que se movió durante el desyerbo en su lugar	En rueda con el palo entre la mano y la axila del mismo brazo, levantando altamente las piernas, el pañuelo debe moverse al compás de la música.	Mayor ternario
<i>La Zapatiera o Zapateara</i>	Recolección de la siembra y alegría por haber recibido frutos buenos	En rueda, moviendo la maraca y avanzando con pasos cortos tipo zapateado	Mayor binario

Locainas de Santa Rita

Katrin Lengwinat

En la pequeña localidad de Pueblo Nuevo del Sur en el estado Mérida, a una altura de 1.500 metros y con un acceso relativamente difícil, la gente vive sobre todo de la agricultura y la cría de ovejas y chivos. Su mayor devoción se dirige hacia San Isidro, San Benito y Santa Rita.

Santa Rita de Casia, que vivía en el siglo xv en Italia, es considerada la “santa de lo imposible”. En Pueblo Nuevo se le agradecen las buenas cosechas, la curación de enfermedades y casi cualquier otro asunto resuelto. La tradición de honrarla cada 22 de mayo con danzas y música tiene más de 150 años²³.

Varios grupos se preparan para ese día, cada uno con disfraces de diseño propio, pero todos tienen máscaras, dos palos para el baile (uno en cada mano) y su propio conjunto musical. Las máscaras y el nombre de “locainas” son compartidos con otras celebraciones como los Santos Inocentes o San Isidro (véanse respectivamente pp. 325 y 49 en este volumen).

Hay un grupo en la vecindad de Horcaz que destaca por sus disfraces muy elaborados. Se trata de un disfraz de cuerpo entero que desde arriba hasta abajo tiene tejidas por encima tiras de tela con muchos matices imitando un plumaje colorido. Se colocan además una máscara de papel o tela con voluminosas pelucas de lana de oveja. Calzan alpargatas y como curiosidad adicional todos llevan una iguana viva, guindada en el cuerpo como parte del atuendo, que sueltan en la noche (véase foto N° 12, p. 220).

Aparte de la misa y la procesión, se honra a Santa Rita con bailes que en Pueblo Nuevo del Sur se llaman “juegos”²⁴. Los bailarines o “jugadores” realizan sus danzas con figuras como la rueda o se agrupan en dos o tres filas. Con un paso saltado, y sobre todo, usando los palos como parte importante de la coreografía, se mueven coordinadamente al son de la música. Los palos miden aproximadamente 70 cm. y muchas veces están adornados con tiras de papel de colores.

²³ Video: *Las Locainas de Santa Rita de Casia*, 2004.

²⁴ Íd.

Unas veces se llevan hacia arriba, otras veces se golpean contra el suelo, se entrechocan entre ellos mismos o con los de otros jugadores. Cada figura y cada giro de las danzas expresan simbólicamente hechos de la siembra y de la cosecha²⁵, danzas muy difundidas en la cordillera andina²⁶. Las locainas realizan también el Baile de las Cintas, conocido en otras regiones como “sebucán”, en el cual los danceiros en forma de círculo tejen y destejen largas cintas alrededor de una persona que se encuentra en el centro (véase foto N° 13, p. 220).

La música que acompaña los juegos es principalmente de compás binario. El conjunto de violín, cuatro y tambora, que se ejecuta con dos baquetas, va delante del grupo en los momentos de desplazamiento.

Finalmente se pueden observar en esa fiesta personajes que tienen muchos años de tradición como el Oso, el Viejo, la Viejita o el Toro. En ese sentido, así como también por el tipo de organización danzaria, el carácter agrario de los bailes y la música que se ejecuta, esa fiesta se parece mucho a las fiestas de San Isidro y de los Vasallos de La Candelaria (véanse pp. 49 y 35 respectivamente en este volumen).

Negros de San Jerónimo 🎧 1/ pista 7

Katrin Lengwinat

San Jerónimo nació en el año 340 en Dalmacia (hoy Croacia y parte de Montenegro) en una familia de buena posición económica. En Roma estudió latín y llegó a tan extraordinario dominio de ese idioma que fue encargado por el Papa de traducir la Biblia del griego y hebreo al latín. La excelente interpretación, llamada *Vulgata*²⁷, que presentó, sirvió de versión oficial para la Iglesia durante 15 siglos. Sus últimos 35 años los entregó al sacerdocio viviendo en una gruta

____ 25 Íd.

____ 26 Véanse los apartados «Vasallos de la Candelaria» (p. 35), «Locos de San Isidro» (p. 49), «Negros de San Jerónimo» (p. 54), «Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto» (p. 57) en este volumen.

____ 27 Traducción hecha para el pueblo o vulgo.

cerca de la Cueva de Belén, lugar donde nació Jesús. Murió un 30 de septiembre del año 420. San Jerónimo es el patrono de los que se dedican a hacer entender y amar las Sagradas Escrituras²⁸.

La fiesta en Santo Domingo

Desde 1619 San Jerónimo es el patrono de la población de Santo Domingo que se encuentra en el páramo andino a unos 80 kilómetros al norte de la capital del estado Mérida. Cada 30 de septiembre la Sociedad Civil Negros de San Jerónimo, todos promeseros, le rinde homenaje. Así como ellos acompañan las festividades de otros santos en los pueblos vecinos, en su festividad participan las Locainas del Niño Jesús de Pueblo Llano y los Sanbeniteros de Mupate.

Las festividades se inician desde tempranas horas con pólvora y el toque de alba, realizado con flauta de carrizo, cacho, tambor y maracas. Después comienzan los “ensayos de última hora”. A las 10 a.m. se celebra la misa, que termina con una procesión, en la cual el clérigo carga el santo en andas al compás de una música popular con cuatro y tambora. Alrededor de la plaza se ejecutan las respectivas danzas, cuyas figuras expresan alegorías por la gratitud a las bondades del campo. Seguidamente los devotos se trasladan bailando al pozo que se encuentra en las afueras del pueblo. En ese lugar, según la tradición, el santo había aparecido tres veces, y por lo tanto llevan su imagen hasta allá y le danzan con especial fervor. De acuerdo a la leyenda, la imagen de San Jerónimo había sido llevada en varias ocasiones a la iglesia, donde debía permanecer; pero pronto era encontrada de nuevo en el pozo. Para poder mantener al santo en la iglesia se le hizo la promesa de llevarlo y bailarle siempre en su día en ese sitio, donde había aparecido. Se encuentra allí un elemento común de varias manifestaciones. Una leyenda parecida se maneja, por ejemplo, entre los Vasallos de la Candelaria en La Parroquia, que se encuentra igualmente en el estado andino de Mérida (véase p. 36 de este volumen). Al final del día los devotos regresan al pueblo para despedir al santo.

²⁸ <http://www.ewtn.com/Spanish/Saints/Jer%C3%B3nimo.htm>

La vestimenta y los personajes

Los Negros de San Jerónimo llevan una camisa blanca de manga larga y un pantalón largo color caqui. En la cintura se ajustan una cinta roja. En la cabeza los devotos se amarran un pañuelo blanco y se pintan las caras con carbón, una alusión a los indígenas que habitaban esas tierras y que según las crónicas de Fray Pedro de Aguado, salieron al encuentro del conquistador español «todos tiznados los rostros y los cuerpos»²⁹. En una mano llevan una maraca y en la otra un látigo pequeño (véase foto N° 14, p. 221).

Destaca la “Primera Dama” que es representada por un hombre vestido muy parecido a los otros danceros. Lleva un látigo en la mano y tiene la tarea de orientar el desarrollo del ritual. Resalta igualmente el Capitán, quien viste ropa azulada, casi ordinaria, y quien danza y castiga a los indisciplinados con su látigo. Tiene una especial participación con una danza de ofrenda individual al santo en el sitio de su aparición.

Los instrumentos

Las danzas de los Negros de San Jerónimo se acompañan con flauta, cacho, tambor y maracas. La flauta es longitudinal y hecha de carrizo. El tubo de insuflación mide aproximadamente 30 cm. Funciona como una flauta dulce y está dotada de un solo agujero. Las distintas alturas se logran modificando la presión de aire. Esa flauta se ejecuta con una sola mano (véase foto N° 15, p. 221).

El músico que toca la flauta, golpea con la otra mano un tambor mediano, también llamado “caja”, que cuelga de su cuello. Esa caja tiene dos membranas y es repicada con una baqueta de madera sobre un solo parche (véase foto N° 16, p. 221).

El “cacho” es un tipo de cornetín compuesto por un tubo delgado de más de un metro que desemboca en una corneta. Suple el antiguo cacho de bovino de los indígenas que efectuaba el llamamiento al baile³⁰. Aún hoy sirve para convocar la danza (véase foto N° 17, p. 221).

—²⁹ <http://cardenalquintero-merida.gov.ve/portal-alcaldias/festividades3.html?id=368>

—³⁰ Video: *Los Negros de San Jerónimo. Sto. Domingo-Edo. Mérida*, 2005.

Cada dancero lleva en mano una maraca y la va agitando al ritmo de la música. Toda la música ejecutada durante la festividad es instrumental.

La danza

El baile de los Negros de San Jerónimo es colectivo y goza de una amplia coreografía. Algunas partes de la danza representan las etapas del cultivo de trigo: rozar, sembrar, desyerbar y cosechar, al igual que muchas otras danzas andinas³¹. El trigo es el principal rubro de la zona y la fecha de las fiestas patronales coincide con el proceso de siembra³².

El ciclo de danzas no hace alusión exclusiva a asuntos agrarios, sino además a hechos sociales. Se distinguen varias danzas con melodías específicas como *La Siembra*, *La Esquina*, *El Matrimonio*, *la Danza de Blancos* y *la Danza de Negros*. Las coreografías son muy diversas. Una situación básica es la de dos filas que se pueden entrecruzar y en medio de las cuales puede haber individuos o pares bailando por turnos. Además se observan ruedas, en las cuales los danceros se mueven agarrados de las manos, así como filas que avanzan, retroceden o doblan hacia un lado. El paso básico consiste en un salto suave y el látigo se integra como elemento dancístico.

Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto

Katrin Lengwinat

La Virgen de Nuestra Señora de Coromoto, Patrona de Venezuela, es venerada en todo el país. Su primera aparición fue en la región llanera de Guanare en 1651³³ entre el grupo indígena de los cospes,

———³¹ Véanse los apartados «Vasallos de la Candelaria» (p. 35), «Locos de San Isidro» (p. 49), «Locainas de Santa Rita» (p. 53), «Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto» (p. 57) en este volumen.

———³² <http://cardenalquintero-merida.gov.ve/portal-alcaldias/festividades3.html?id=368>

———³³ <http://www.venezuelatuya.com/religion/coromoto.htm>

que habían huido hacia la selva ante la llegada de los españoles, resistiéndose así también a la doctrina cristiana. La aparición de la Virgen cambió el destino de los cospes, que comenzaron a aceptar el bautismo y a integrarse a la nueva sociedad.

En el municipio La Azulita, en la falda de los Andes, al oeste del estado Mérida, los pobladores se congregan cada último domingo de octubre para celebrar su fiesta religiosa de mayor devoción³⁴, que es dirigida a la Virgen de Coromoto. Lo hacen con una presentación particular llamada Los Cospes de Mirabel. Ese culto mariano, que se celebra desde 1956 en la zona, reúne varias ocurrencias específicas. Por un lado tenemos la fe hacia la Virgen de Coromoto como Madre de Dios, y como tradición venezolana que fue iniciada y propagada por el padre Deogracias Corredor. Por el otro, tenemos la representación del grupo indígena de los cospes de la región de Guanare. Y finalmente, las danzas y la música, que fueron traídas por la familia Urbina desde los pueblos del sur, de Mucutuy³⁵.

La Congregación de los Cospes se concentra en el poblado de Mirabel a 12 kilómetros de La Azulita. Allí residen los caciques devotos a la Virgen en memoria de los nativos de la tierra llanera en tiempos de su aparición. Semanas antes de la fiesta, su imagen recorre pueblos y caseríos de casa en casa, como una manera de estimular la devoción a su culto. El compartir permite además crear una cercanía afectiva y entusiasmo para la preparación de la solemnidad. Los devotos participantes piden que La Azulita se mantenga unida, lejos de fracasos y situaciones difíciles³⁶. Para el día de la fiesta se recrea el suceso de su aparición, se asiste a misa y se lleva su imagen en procesión por las calles con cantos litúrgicos. Después se le ofrecen a la Virgen las danzas de los Cospes de Mirabel y el baile de las cintas o sebucán de las indígenas, como ofrenda colectiva en la plaza.

Los Cospes de Mirabel visten con saya o guayuco, penacho y alpagatas. El penacho es de cartón, al cual se adhieren atrás largas fibras vegetales y arriba algunas plumas. La saya es de junco o enea.

____ 34 Tabla informativa en el Centro de Información Turística, La Azulita, consultada el 25 de diciembre de 2006.

____ 35 Video: *Los Cospes de Mirabel*, 2005.

____ 36 Íd.

Además traen diversos accesorios de rigor como collares, arco y flecha, y dos varas. Los cuerpos se pintan de un color rojizo oscuro; también tiñen el tricolor³⁷ en el penacho, el guayuco y las varas (véase foto N° 18, p. 222).

Las danzas como *La Siembra*, *La Espiga* y *El Palito* expresan la gratitud a la bondad de la tierra, simbolizando distintas faenas agrícolas que se asemejan al ciclo de danzas ampliamente difundido en los Andes³⁸. La conformación básica consiste en dos filas paralelas o en círculo, usando como elemento coreográfico y musical importante el movimiento y sonido del golpeteo de los palos.

Las danzas son guiadas por el Capitán y acompañadas por un conjunto musical que actualmente va montado en un camión con pequeñas cornetas por delante del grupo de los danceros. El conjunto se compone de un violín, cuatro, bajo, maracas y timbal o tambor (véase foto N° 19, p. 222). Las melodías, estrictamente binarias, se encuentran casi sin diferencia entre los violineros del lado opuesto de los Andes, en los pueblos del sur como Mucutuy o Pueblo Nuevo³⁹.

Al principio la danza fue privilegio de los hombres, pero con el tiempo se fue admitiendo la participación de niñas y jovencitas entre siete y trece años⁴⁰, quienes se visten de indígenas con atuendos de plumaje, cinta frontal y una vara en la mano. Al final de la procesión ejecutan el baile de las cintas o sebucán como práctica ritual para celebrar los frutos de la cosecha al son de una música andina ternaria. El baile de cintas tiene presencia en muchas regiones de Venezuela y especialmente la región de los Andes (véase foto N° 20, p. 222).

A pesar de ser una manifestación relativamente joven en La Azulita, el uso de las varas que se manipulan diestramente para hacer figuras y mudanzas o desplazamientos, así como el poste de cintas que trenzan los danzantes, parecen haber tenido influencia de los misioneros agusti-

— 37 Amarillo-azul-rojo: los colores de la bandera venezolana, ya que la Virgen es venezolana y patrona del país.

— 38 Véanse los apartados «Vasallos de la Candelaria» (p. 35), «Locos de San Isidro» (p. 49), «Negros de San Jerónimo» (p. 54), «Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto» (p. 57), todos en este volumen.

— 39 Véase en este volumen «Locainas de Santa Rita» (p. 53), en Mérida («Vasallos de la Candelaria», p. 35) y también en Lagunillas («San Isidro», p. 49), situada en la entrada o salida de esa zona.

— 40 Video: *Los Cospes de Mirabel*, 2005.

nos llegados en el siglo XVI (véase Rodríguez Mesa 1999, p. 215).

La representación de los indios cospes está difundida en varias partes del país y también de los Andes, donde la encontramos por ejemplo en los alrededores de Timotes y en Tostós, estado Trujillo. Su danza representa la fidelidad con que el campesino honra a la Patrona con fervor anual, por la abundancia de la cosecha en sus campos. La variante de La Azulita une distintos elementos culturales y geográficos, en una expresión que la convierte en sitio digno de peregrinaje de los devotos de la Patrona de Venezuela.

KATRIN LENGWINAT,

MARÍA TERESA HERNÁNDEZ

Y RUTH SUNIAGA

Ciclo vital. Manifestaciones de mayor recogimiento

Enfermedad

Cantos de curación en el *tôhé* de los pumé 🎧 1/ pista 8

Katrin Lengwinat

La etnia pumé es llamada también yaruro. Actualmente habita en el centro del estado Apure. La violencia por parte de los criollos (véase Orobitg 1999, p. 3) de la cual han sido víctimas, los ha obligado a continuos desplazamientos desde el siglo xvii. En estos procesos las tierras que habitan no sólo se han reducido considerablemente, sino también son menos productivas. Sin embargo, se puede constatar un permanente crecimiento de su población. Los censos indígenas de 1982 y 2000 indican un aumento en el número de individuos de casi el 40%⁴¹ y a pesar de su contacto natural con los criollos, la gran mayoría sigue hablando su idioma, el *pumemae*⁴², lo cual es una importante condición para desarrollar y mantener una cultura propia. La mayor parte de los pumé vive en el campo, dedicada a la

———⁴¹ Actualmente 7.250 miembros según el Instituto Nacional de Estadística-Apure (<http://portalapure.com/INDIGENAS.htm>).

———⁴² Familia lingüística independiente.

caza, la pesca, la recolección y la siembra a través de conucos con yuca amarga y maíz. Debido al cambio estacional con inundaciones y sequía muchos se mudan dos veces al año. Los pumé viven en comunidades de menos de 50 habitantes (véase Lizarralde, s. f.). Sus casas suelen ser unifamiliares, rectangulares, sin paredes y con techo de palma de moriche que descende hasta un metro por encima del suelo (véase Mitrani 1988, p. 176).

Los pumé tienen una cosmología bien desarrollada y representada en mitos, los cuales con el tiempo van cambiando debido a la inclusión de las vivencias recientes para explicar la situación actual. Orobitg, quien ha pasado varios años entre los pumé, definió los mitos como la memoria del grupo (1999, p. 5) por un lado, y por el otro como la visión ideal de la vida humana. El mundo mítico pumé hace muchas referencias a la modernidad y el mundo criollo. A través de esas referencias establece un diálogo con aquella vida y expresa también la conciencia de la marginación (ibíd., p. 8). En fin, en los mitos pumé se encuentran incluso razones (a veces de manera autocrítica) de su pobreza actual (ibíd., p. 7). Orobitg concluye oportunamente: «Cuanto menos marginados y más seguros de su supervivencia física y como grupo estén los pumé, menos estarán presentes imágenes [criollas] en su universo cosmológico o lo estarán de otra manera» (ibíd., p. 11).

Los mitos se reviven constantemente en rituales. La ceremonia central del *tôhé*, que hoy representa el centro de la vida social, es la misma que fue descrita a mediados del siglo XVIII (ibíd., p. 2). El *tôhé* es una ceremonia religiosa colectiva a solicitud de los miembros del grupo local, para atender un problema de salud de algún familiar. Ésta, así como otras ceremonias, es guiada por un chamán, el cual puede asumir su función sólo debido a que recibió una gran enseñanza en otro mundo durante una enfermedad de él mismo. Sin embargo, no cualquier enfermo se hace chamán, porque éste debe tener también vocación, manejar fácilmente el lenguaje y saber improvisar cantos (véase Mitrani 1988, p. 202). Una enfermedad se produce por la incursión de un espíritu del mal en el cuerpo, por lo tanto se debe curar el alma.

Las curaciones se realizan generalmente en un gran espacio frente a la casa del chamán, que es la última del poblado (ibíd., p. 181), provisto de un tronco que se vincula a través de un hilo invisible

con el mundo divino. Por ese hilo bajarán los espíritus que deseen participar en la ceremonia. En el centro de la plaza se sitúa el chamán, acompañado por el cantor principal. De un lado de ellos se agrupan las mujeres y del otro los hombres (ibíd., p. 204).

La ceremonia consta de tres partes. Mitrani la describe de la siguiente manera (ibíd., pp. 204-205): durante la primera parte el chamán calienta la voz cantando con bajo volumen mientras que los otros presentes conversan. En la segunda etapa participan todos los presentes. El chamán canta más fuerte y agita su maraca emprendiendo su “viaje” hacia el otro mundo. El coro, compuesto tanto por hombres como por mujeres, repite los textos. Poco a poco van llegando los espíritus, a los que se saluda y se les pide alegría y felicidad. La tercera parte del *tôhé* se dedica a la curación propiamente dicha del enfermo. Es también el momento de consumir yopo (*Anadenanthera peregrina*), árbol que abunda en Apure. Su efecto alucinógeno favorece el viaje del alma del chamán al otro mundo, así que sucede prácticamente un “intercambio de personajes” entre ambos mundos. El chamán pasa sus manos por el enfermo y sopla humo de tabaco en gran cantidad a su alrededor, mientras va nombrando los espíritus que intervienen. Entre ellos Poaná, la Gran Serpiente, que es la dueña del canto y tiene el mayor poder de curación.

La maraca es el único instrumento de los pumé. Debido a su connotación religiosa está adornada con dibujos de divinidades. Además lleva en su interior semillas y piedras encontradas en su camino por el aspirante a chamán. Con la maraca se acompañan cantos colectivos con fines rituales. La música coral ejerce una función muy importante en las ceremonias religiosas, ya que permite la comunicación entre la dimensión humana y la cosmológica. Los toques, ritmos, fórmulas mágicas y palabras del canto chamánico «deben traspasar las barreras de los cuerpos sometidos a curación, así como las barreras de las rocas, de las montañas, de los ríos, de la selva, del firmamento, de las aguas estancadas, de la tierra o de los infiernos» (Velásquez 2005d, p. 25). Para poder interpretarlos hace falta mucho conocimiento de todas esas circunstancias.

Una decena de estos cantos (véase Fundef EDU0143) fue analizada fenomenológicamente para poder describirla. Destaca la estructura de alternancia entre solo y coro. El coro puede ser masculino

o mixto. El solo consta generalmente de dos frases melódicas cortas, repetidas por el coro que canta a veces fragmentos cortos y otras veces más largos. Los cantos son bastante rítmicos, debido a que son ejecutados caminando de manera rítmica y coordinada en círculo. La melodía de cada canto se desarrolla sobre una escala fija. Se registraron melodías de tres, cuatro y más tonos. La maraca suele sonar de manera discontinua y a veces también arrítmica, por cumplir una función más mágica que musical.

Los dos ejemplos auditivos seleccionados (CD1, N° 8) representan los patrones más opuestos que se han encontrado en los cantos analizados. Suponemos que pertenecen a la segunda fase de la ceremonia *tôhé*.

Cantos de curación del *wisiratu warao* 🎧1/ pista 9

Katrin Lengwinat

Según el Censo Indígena de 2001, la etnia warao es, con unos 36.000 miembros (véase Allais 2004, p. 11), el segundo grupo indígena más grande de Venezuela después de los wayúu. Ubicados primordialmente en el amplio delta del Orinoco, el 90% habita en los humedales del delta bajo. Se presume que llegaron a América hace 7.000 u 8.000 años (véase Ayala Lafée y Wilbert 2001, p. 31). Desde el siglo XVII han tenido ciertos contactos con el mundo occidental a través de las misiones, especialmente capuchinas, que se asentaron en la región.

Sin embargo, hasta el día de hoy han mantenido su vida y cultura tradicional notoriamente intactas, al grado que sólo la mitad domina el español (véase Editorial Santillana 2009b, p. 8). Tras haber vivido como seminómadas durante varios milenios, desde la mitad del siglo XX se han vuelto sedentarios debido a que comenzaron a cultivar sembradíos de ocumo y arroz para la producción nacional. Antes vivían exclusivamente de la recolección, pesca y caza, porque no hallaron ningún cultivo adaptable a las tierras del Delta (véase Heinen 1988, p. 611).

Las características de la topografía hacen que las casas tengan que ser palafíticas y el medio de transporte principal una embarcación (véase foto N° 21, p. 223). De allí también se autodenominan “warao” que significa “gente de canoa”. Varias viviendas se comuni-

can a través de puentes y así se forman los asentamientos, donde se aglomeran entre 50 y 250 personas (íd.).

Los warao entienden el mundo⁴³ como un disco rodeado de agua. La tierra donde viven se encuentra en el medio. Por debajo de su tierra está el mundo inferior, habitado por una culebra de doble cabeza, cuyos movimientos generan la marea baja y alta en la parte que colinda con el mar. En los puntos cardinales, al final de la tierra, están las montañas sagradas donde se alojan los espíritus. Al sur reside un tipo de rana que puede asumir también forma humana. La montaña del norte se conoce como “padre de las olas”. Al este se encuentra el dios del origen y es el lugar más sagrado, porque ahí sale el sol. A su extremo, al oeste, vive el dios del submundo y el espíritu supremo Hoa. Es el fin del mundo, ya que allí se mete el sol y de ahí que también es el lugar eterno de la muerte y oscuridad, un sitio terrible.

Ahora, encima de la tierra se encuentra algo como una cúpula celestial, donde viven los *hebu*, los espíritus ancestros. A través de ese mundo superior los chamanes pueden viajar a las montañas sagradas.

El equilibrio entre el hombre, la naturaleza y los espíritus está en permanente movimiento y, por lo tanto, es necesario velar por su armonía en casi todas las acciones diarias. Los omnipresentes espíritus tienen sexo y razón y pueden actuar de manera benéfica, maléfica o neutra. Son llamados *hebu* que viven en –y controlan– prácticamente todos los objetos y aspectos de la vida.

Para mantener la estabilidad del universo se debe estar en contacto con ellos y tranquilizarlos, activarlos o apartarlos. De eso se encargan los chamanes que se especializan en diferentes áreas de influencia de los *hebu*. Los chamanes que se ocupan de las curaciones de enfermedades causadas por la intrusión de un *hebu* que genera dolor, fiebre y hasta muerte, son llamados *wisiratu*, lo que se traduce como “señor del dolor” (véase Vaquero Rojo 2000, p. 17). El mismo chamán es portador de un espíritu superior que se encuentra en su pecho y sus entrañas, y que ingresó en una ceremonia de iniciación desde su maestro *wisiratu*. A partir de ese momento el nuevo *wisiratu* debe vivir al servicio de la comunidad y actuar siempre con intencio-

43 Según Olsen (s. f.), http://www.dolsenmusic.net/advocacy/case_study_1.html

nes benévolas.

Después de ser llamado el *wisiratu* a ver a un enfermo y dar su diagnóstico, se inicia el ritual de curación si es de su área de competencia. Estos rituales⁴⁴ se hacen en horas nocturnas y a veces requieren de varias sesiones. El enfermo reposa en un chinchorro y el *wisiratu* se coloca cerca de él. Enciende un tabaco y riega el humo sobre la maraca sagrada que le acompaña y ayuda durante la ceremonia. Esa maraca, llamada *hebu mataro*, es un instrumento consagrado en cuyo interior encierra entre 50 y 200 pequeños trozos de cuarzo, cada uno habitado por un *hebu* al que previamente el *wisiratu* ha pedido alojarse allí antes de su introducción. Esos *hebu* son los que le ayudarán en caso de ser necesario.

Los warao creen que los espíritus se alimentan del humo del tabaco, por lo que ése es fundamental en el ritual. Para poder recibir su alimento, a la maraca, que es ovalada y muy grande con aproximadamente 20 cm. de extensión, se le abren cuatro ranuras que sirven de boca (véase foto N° 22, p. 223).

Comienza la curación como tal, que se compone de tres partes ininterrumpidas. En la primera el *wisiratu* convoca al *hebu* que vive dentro de él mismo. Le explica el caso y pide su ayuda en una especie de diálogo cantado. Mientras que dura el ritual, el *wisiratu* asume otra personalidad, por lo que enmascara su voz a través de otro timbre, acento e incluso se remite a un lenguaje que no es común, solamente comprensible por los chamanes. En esta primera parte, por lo tanto, la voz es especialmente grave, a manera de gruñido⁴⁵. Al final del ejemplo auditivo incluido se puede apreciar el enmascaramiento de la voz de dos chamanes que trabajan algunas veces en conjunto. Las fórmulas de vocablos como las frases melódicas son muy reiterativas, lo que es una característica general de la música warao, que Olsen llama «teúrgica». El manejo microtonal del canto que se observa en la comunicación entre el chamán transformado y los espíritus corresponde a «un ascenso de afinación gradual y continuo» (Olsen 1996, p. 403). La maraca no se hace presente en esta parte cantada. Debido a la “ausencia” del *wisiratu*, se necesita un ayudante, que es por lo

⁴⁴ La descripción está basada en Vaquero Rojo (2000, pp. 41-50).

⁴⁵ Olsen (s. f.), http://www.dolsenmusic.net/advocacy/case_study_1.html

general allegado al enfermo y sirve de intermediario entre el *hebu* portado y representado por el *wisiratu*, y el enfermo.

Allí comienza la segunda parte, dedicada a invocar los distintos *hebu*, en la que se desarrollan varios diálogos entre el chamán y el asistente warao para determinar cuál es el espíritu causante de la enfermedad. Durante el proceso se presenta un espíritu tras otro. En esa fase no hace falta enmascarar la voz, debido a que el chamán está transformado en el espíritu que lo habita. Las melodías son más extensas que en la parte inicial⁴⁶. Además se puede apreciar muy bien al comienzo del ejemplo musical la característica principal de estos cantos, que es el intervalo de una tercera menor descendente, típica en toda música warao. Sin embargo hay que considerar ese elemento dentro de una estructura mayor, en este caso de una melodía tetratónica.

En cierto momento, que se considera como tercera fase, es encontrado el *hebu* responsable de la enfermedad, que es el momento culminante y de mucha tensión, la cual se manifiesta en el diálogo entre el asistente warao y el *hebu* invasor, el cual intenta justificar su actitud en la voz del *wisiratu*. Es un tipo de recitación sobre una sola nota en un registro elevado. Algunas veces el mismo *wisiratu* asume el diálogo completo sin involucrar a su ayudante, por lo que usará la técnica de ventrílocuo para un personaje⁴⁷. Desesperadamente, pero asumiendo su culpa, el *hebu* maléfico decide abandonar al enfermo. En ese momento el *wisiratu* emite un grito visceral y lanza al intruso hacia un lugar lejano como castigo, continuamente agitando su maraca para contar con el apoyo de sus *hebu* ancestrales.

Dependiendo de la evolución del enfermo, después de un rato se inicia otra sesión, siempre en búsqueda de que el enfermo recupere su salud y pueda volver a sus quehaceres cotidianos. En caso de enfermedades graves y difícilmente superables, es normal que participen otros chamanes en ella, y entonces cantan juntos como en la segunda parte del ejemplo incluido. La relación tonal predominante entre ambas voces es el intervalo de segunda menor, aunque la estabilidad de esa concordancia es relativa.

⁴⁶ Íd.

⁴⁷ Íd.

El canto, como forma de comunicación entre los distintos mundos, es primordial para que la curación pueda ser exitosa. Sin el conocimiento de los cantos adecuados, el *wisiratu* no obtendría el poder necesario para lograr su fin.

Cánticos evangélicos: sanación⁴⁸ 🎧 1/ pista 10

Katrin Lengwinat

La religión evangélica tiene diferentes denominaciones⁴⁹: Pentecostal, Bautista y Libre, entre otras. Todas se sustentan en una creencia cristocéntrica, es decir, en la salvación mediante la fe en Jesucristo, que se expresa en la relación personal del creyente con él. Los evangélicos se apoyan en el evangelio como palabra de Dios inspirada por el Espíritu Santo.

Para 1990 se estimaban 30 millones de evangélicos en Latinoamérica, y en algunos países de tradición católica han llegado a constituir el 25% de la población (véase Ramírez Calzadilla 2008, p. 95) con tendencia creciente. Entre las distintas denominaciones destaca el pentecostalismo, que comienza a llegar a partir de 1930 desde los Estados Unidos a Latinoamérica y el Caribe (íd.) y se extiende con mayor fuerza después de los años ochenta en Venezuela. La congregación pentecostal atrae especialmente a personas de las clases más humildes, aunque se ha venido abriendo también hacia otros grupos sociales. Se enfoca más que otras denominaciones en el recibimiento del Espíritu Santo, que sucede en forma de posesión. Además la caracteriza como experiencia religiosa el expresarse o “hablar en lenguas”⁵⁰, tal como sucedió el Día de Pentecostés, cuando se originó la Iglesia cristiana.

Como religión originaria de Estados Unidos, llega a otras latitudes trayendo su música propia, la cual es de carácter tradicional, como la marcha *gospel Oh When the Saints Go Marching In*. En los himnarios se hallan cantos para distintas ocasiones, ya que la música vocal e instrumental tiene gran presencia en la liturgia, al servir de

— 48 Gran parte de la información correspondiente a este apartado ha sido suministrada y supervisada gentilmente por Itza Isea.

— 49 Término endógeno para distintas orientaciones.

— 50 Expresiones en palabras no inteligibles.

introducción, acompañamiento y complemento a la ceremonia de culto y actividades conexas.

Los músicos son considerados “ministros”. Para los evangélicos la expresión musical es un medio que Dios usa para ministrar⁵¹ su iglesia. Además de acompañar las distintas actividades cantando o ejecutando un instrumento, ensamblar y ensayar agrupaciones, enseñar o componer, entre sus funciones está la de otorgar especial cuidado al contenido espiritual de la música que será interpretada y velar por el buen testimonio del creyente que se involucra en las diversas intervenciones musicales.

Progresivamente se han ido integrando en el culto expresiones musicales generacionales, regionales y hasta locales. Hoy día se puede escuchar con frecuencia en los servicios religiosos principales la utilización de música rock y pop, con sus instrumentos característicos, en las actividades particulares de jóvenes, como reflejo de su entorno musical. Inicialmente, al querer incluir estos géneros en los cultos donde participa gente de todas las edades, surgió un conflicto debido a que esa música no es solamente propia de la juventud, sino además de carácter eminentemente mundano. A partir de esas discusiones comenzó un proceso de reeducación de los adultos, argumentando que en el contenido de las letras se encuentran las vivencias religiosas.

Después de la modernización generacional se produjo otro cambio importante a través de la apertura hacia las músicas regionales. Desde finales de los años ochenta se constata una presencia creciente de música tradicional venezolana en el culto. Merengues, tambores, joropos, gaitas, calipsos o valeses venezolanos se usan en los distintos contextos. A pesar de ser consideradas músicas profanas, mantienen su estructura y carácter musical sin cambio. No identificar ciertas expresiones musicales tradicionales con lo mundano o lo pagano fue un proceso de aprendizaje que partió del concepto de que Dios es quien usa la música para la edificación de la iglesia. Una vez más, los cambios se introducen a partir de la función y de las letras de cualquier tipo de música usada en el culto. En su entorno original casi todos esos géneros son bailados en pareja. Esa cualidad

51 Servir o ejercer un oficio (DRAE).

la pierden por completo, debido a que los movimientos corporales en los cultos evangélicos tienen otro significado. En varios casos se usan también géneros regionales en forma muy comercializada, lo que se justifica con la intención de llevar la palabra de Dios a todos los fieles. Poco a poco, composiciones e interpretaciones de la música que mantiene su carácter regional tienen más acogida entre los creyentes, a causa de sus inevitables raíces culturales y la convicción de que Dios es digno de alabanza sin fronteras estilísticas que limiten la comunicación.

La iglesia como tal, dirigida por el Espíritu Santo, entona cánticos de acuerdo a la necesidad o la ocasión, todos con un propósito espiritual y con la Biblia como fuente principal de los textos. Por eso se encuentran allí narraciones sobre historias bíblicas, el conocimiento de Dios, la fe y el comportamiento cristianos (Xiomaira de Liendo, practicante del culto, correo electrónico, 12 de mayo de 2008). Los temas principales expresan adoración, alabanza o acción de gracias del creyente hacia Dios. Otros son testimonios interpretados por los evangélicos como un cambio espiritual, es decir, de la transformación del cristiano (íd.).

Dentro de la religión evangélica hay algunos contextos especiales como la sanación y liberación donde también se entonan cánticos. Es convicción evangélica y pentecostal que Dios otorga a los feligreses una serie de dones particulares para el fortalecimiento de la comunidad cristiana y la extensión del anuncio evangélico, entre otros, el don de sanación o de "sanidad" a través del Espíritu Santo. Esta persona no tiene por sí misma poder ni autoridad para liberar, sino que la obra se atribuye a Dios. "Ministrar sanidad" a través de este don está relacionado con los casos de enfermedad. Cuando una enfermedad ata y esclaviza a un creyente, se reconoce un ataque de Satanás, lo que amerita una liberación para que retorne al creyente su salud física y espiritual. Otra situación que amerita una liberación es la posesión demoníaca la cual, según la creencia evangélica, se da en personas que no han tenido un encuentro con Dios (íd.).

En cada caso particular se usan las herramientas pertinentes, y por lo tanto distintas. El acto de sanación o de liberación suele incluir previamente la oración y el ayuno, la confesión de los pecados y la unción del Espíritu Santo de los sanadores. En el trascurso del acto se recurre a la imposición de manos y la unción con aceite. Los

sanadores retiran los malos espíritus para que no intervengan en la sanación a través de una adoración cantada y muchas veces dirigida a Dios, quien debe tomar el control de la situación.

Los cantos suelen ser expresiones espontáneas, es decir, no son planificados –como suele suceder en un culto principal–, así que la ocasión y la comunión con Dios darán la pauta para elegir lo que se entonará, sin distinción de género musical y casi siempre a capela. Puede ser una simple letanía sin mayor elaboración melódica o armónica, o cantos “de guerra espiritual”.

Los “cantos de batalla” o “de guerra espiritual” son una modalidad de cánticos de adoración. Se declara cantando que Dios es el Todopoderoso. Exaltar su grandeza y confirmar la confianza en su amor y protección es una de las herramientas que permiten permanecer firme ante las asechanzas del demonio. El cristiano evangélico está convencido de que, al aceptar a Cristo como su salvador, será objeto de ataques que intentarán hacer disminuir su fe, lo que se conoce como la guerra espiritual que «no es contra sangre ni carne, sino contra huestes de maldad...» (Efesios 6, 10-12).

Aunque no es una norma, una serie de elementos de *performance* son considerados característicos en los cantos de sanación: textos con alto contenido de temas ya expuestos, ritmos que impulsan al intérprete a mantenerse en pie, firme y listo para la batalla. Las melodías suelen cantarse con cierta intensidad, ya que son una declaración de la victoria de Dios y de la derrota del enemigo. Las formas más usadas suelen tener un estribillo que repite y confirma el tema principal del canto. Algunos observadores destacan que en muchas ocasiones hay un grupo de “cancionistas”⁵² nutrido, que el canto es de alta intensidad, el tempo rápido y que se necesita una duración prolongada (véase García M. A. 2005, p. 172). Estos mismos cánticos, pero con un *performance* distinto, pueden ser interpretados también en un culto que involucra a toda la congregación.

El ejemplo auditivo seleccionado no fue grabado en una sesión de sanación, sino es una grabación en estudio como los hay incontables en el mercado. Sin embargo, se trata de un ejemplo que por su mensaje y carácter musical, puede ser usado en el contexto

52 Término endógeno.

de sanación y liberación como un canto de batalla. El conjunto musical que produce el disco utiliza para sus mensajes evangélicos exclusivamente géneros de la región oriental de Venezuela como el polo, la malagueña, el galerón o el punto. La canción *Cristo mi libertador* es una gaita oriental que se caracteriza por un ritmo en 5/8. Generalmente las gaitas son confeccionadas por décimas con una estructura específica de interludios instrumentales. Sin embargo, aquí se usa la forma estrofa con refrán. La estrofa se compone de diez versos, pero con longitudes muy variables y sin rimas evidentes, igual que el refrán que se dispone de cinco versos y repite los dos últimos. La gaita que se canta aquí es, al igual que en su contexto tradicional, interpretada a una sola voz y acompañada por los instrumentos típicos de la región como lo son la mandolina, el cuatro y las maracas, los cuales se amplían en este caso con un bajo eléctrico («Gaita de furro», *Manifestaciones profanas*, inédito).

Muerte

Velorio de ánimas 🎧 1/ pista 13

María Teresa Hernández
y Katrin Lengwinat

En varias regiones de Venezuela se llevan a cabo manifestaciones funerarias donde la muerte se transforma en un motivo de celebración. Esa costumbre, tan particular, data de la época precolombina. Para ese entonces y hasta el momento los nativos de esta Tierra de Gracia⁵³, conmemoran el fallecimiento de un ser querido con rituales donde la música y la danza se hacen presentes en el marco de una reunión.

Eso sucede hasta el día de hoy en las zonas rurales cuyos ancestros culturales están emparentados con las costumbres de los pueblos indígenas, pero también lo están con las de los colonizadores españoles; y es de las costumbres religiosas de estos últimos donde se evidencian rasgos musicales, poéticos y devotos presentes en los llamados “velorios de muertos”.

Un caso específico –por ser cantado– es el velorio de ánimas.

—53 Denominación que le otorgó Cristóbal Colón a Venezuela.

Conocido también como “rosario de ánimas”, se encuentra en casi todo el territorio nacional, aunque con características particulares en cada lugar, así en los estados Lara, Falcón, Yaracuy, Mérida, Trujillo, Táchira, Cojedes, Barinas, Portuguesa, Apure, Miranda, Aragua, Distrito Capital, Anzoátegui, Monagas y Nueva Esparta.

El alma del ser humano es el ánima de los muertos y es considerada inmortal. Cuando la persona muere regresa a Dios. Sin embargo, en las creencias católicas hay dos posibilidades: o “sube” al Purgatorio o al cielo. Pero hasta que terminen todas las ceremonias funerarias permanece en la tierra. Rezar al ánima no está dentro de las actitudes oficiales del catolicismo, sino es un mero fenómeno de religiosidad popular.

Aquí se hace referencia a los velorios de ánimas comunes, no a los rituales para las ánimas milagrosas⁵⁴ que salen del marco familiar. Estos velorios se mantienen generalmente desde la última noche del novenario⁵⁵ y seguidamente por ocho años en el día del fallecimiento de la persona para iluminar el camino del ánima en su “ascenso”. Las personas aspiran a que el ánima pida en el cielo por ellas, así como ellas piden en la tierra por el ánima. Las celebraciones se caracterizan por tratarse de rosarios cantados, generalmente a capela.

El altar. Para el velorio, en la casa de un familiar, casi siempre en la sala principal o en algún recinto techado, se prepara un altar adornado con flores, cruces, crucifijos y alumbrado con velas y velones. Allí se coloca una fotografía del difunto junto a las imágenes de bulto⁵⁶ y retablos de los santos que la familia venera. En algunas regiones se acostumbra colocar altares para los muertos con varios escalones de número impar, donde «cada escalón representa los distintos niveles cósmicos por los cuales ha de atravesar el alma del difunto» (Urbina 1994, p. 6). En ocasiones se instala en la parte superior del altar una tela blanca para simbolizar el cielo.

El ritual. En Curarigua, estado Lara, se ha encontrado un ritual es-

____ 54 Ánimas milagrosas son José Gregorio Hernández, Lino Valles o Pancha Duarte, entre otros.

____ 55 Espacio de nueve días dedicados a rezos o rosarios que se hacen posterior a la muerte de una persona.

____ 56 Estatuas.

pecífico que no ha podido ser registrado en ninguna otra parte del país. Según Ramón y Rivera se realiza «durante el mes de noviembre –mes luctuoso por comenzar con el Día de los Muertos– y también, en la última noche del novenario que sigue al fallecimiento de alguna persona» (1969, p. 227). Según grabaciones hechas por él para el año 1957 en Curarigua, hoy municipio Torres, «era una procesión, sólo de hombres, con rezos, tal como el breviario católico lo exige, pero con “el canto del *gritón*” en cada esquina, precedido de lúgubre campanazo» (ibíd., p. 228).

Se rezan ocho rosarios frente al altar con los asistentes sentados dentro del recinto. El noveno, que es el último y llamado rosario de ánimas, se hace en las afueras de la casa. En procesión, los concurrentes siguen un recorrido que preestablecen los familiares. Un papel destacado en el grupo juegan los cantores, el rezandero o la rezandera (véase foto N° 23, p. 223), el santero quien lleva la cruz, los veleros con velas encendidas, así como el animero, el cual alumbra al ánima durante la ceremonia. Cada vez que finaliza un misterio se oye el grito “¡Alto a la Cruz!” o “¡Alto y frente!”. En ese momento se continúa rezando el rosario, para seguidamente avanzar cantando el siguiente misterio. Al terminar el quinto misterio se coloca una cruz en el camino, lugar donde en los próximos años se llevarán a cabo las entregas del alma del difunto. El grupo se devuelve ahora hacia el altar cantando letanías a capela.

Después de esta primera parte del ritual, en algunos lugares como Yaracuy se realiza una segunda que es dedicada a la Virgen (Fernando Rodríguez, investigador yaracuyano, correo electrónico, 16 de mayo de 2008) en vez de la Cruz, y durante la cual se hará el mismo recorrido pero sin la figura del animero. Los cantos del segmento dedicado a la Virgen ya no son interpretados a capela, sino acompañados por uno o varios cordófonos típicos de cada zona.

La música. En los estados Lara, Yaracuy y en los Andes, el rosario es en parte cantado y en parte rezado. Por su carácter fúnebre, el canto se hace a capela y siempre son hombres quienes lo asumen. Se organizan en dúos o “coros”⁵⁷. El cantor principal, llamado “te-

—57 Nombre propio de la región centro-occidental para un dúo de cantores con

nor" o "a'lante", hace la voz grave y como su nombre lo indica, tiene la función de iniciar el canto o "salir a'lante con la canturía". El otro, llamado "tercera" o "prima", le hace una segunda voz que es más aguda. Generalmente cantan en movimientos melódicos que ejecutan al mismo tiempo y en la misma dirección, ya sean ascendentes o descendentes. La "prima", en casi todos los fragmentos en los cuales acompaña al "tenor", lo hace con intervalos de tercera, tal vez de allí su nombre. Sin embargo se encuentran también intervalos de primera que no se pueden llamar unísono, porque se trata musicalmente de una voz distinta.

Esta manifestación se caracteriza porque el rosario es en parte cantado y en parte rezado. La estructura es la misma de un rosario rezado; inicia con la Salve Regina cantada, los cinco Misterios Dolorosos y termina con las Letanías, la Salve a la Virgen del Carmen y los Versos cantados. El canto se desarrolla en forma de tonos, décimas y salves.

En cada uno de los misterios, quien guía el rosario canta junto a otra persona que le hace la segunda voz, la primera parte del Padre Nuestro, del Ave María y el Requiem Æternam. A cada pedazo de oración cantada le responde la concurrencia en forma rezada como en el ejemplo siguiente:

Cantado:

Padre nuestro
que estáis en el Cielo,
santificado sea tu nombre.
Venga nos tu reino,
hágase tu voluntad
así en la tierra
como en el cielo.

Rezado:

El pan nuestro de cada día
dánosle hoy.
perdona nuestras deudas
Así como nosotros perdonamos

a nuestros deudores.

Y no nos dejes caer en la tentación,
mas líbranos de todo mal. Amén.

Cabe destacar que algunas de estas oraciones son cantadas en latín, aunque ya criollizado, pero ciertas palabras conservan su forma original. Así sucede por ejemplo en las Letanías: *miseri nobis ... spiritu sancti deo... ora pro nobis*.

El rosario de ánimas que se vuelve a hacer cada vez que el difunto cumple años de muerto durante ocho años recibe distintos nombres en las regiones; en Mérida se llama esta celebración anual “cumple” (véase Urbina 1994, p. 6). En los campos de Lara y Falcón se llama “cabo d’ año” y en Yaracuy se le puede decir “animero” o “entrega” (Fernando Rodríguez, correo citado).

Melodías mortuorias yukpa de la flauta *ayubu*⁵⁸ 🎧 1/ pista 11

Katrin Lengwinat

Los yukpa residen en las montañas de la Sierra de Perijá del estado Zulia. Son el único grupo en el noroccidente del país con filiación lingüística caribe. En Venezuela fueron registrados en el año 2001 (véase Editorial Santillana 2009a, p. 52) más de 7.000 miembros de esa etnia, mientras que del lado colombiano se encuentran unas 5.000 personas.

A ese grupo étnico lo unen numerosos rasgos culturales. Sin embargo, debido a la geografía accidentada de su territorio, se han producido muchas diferencias regionales, especialmente en cuanto a los dialectos, lo que ha generado subgrupos diferentes en cada valle⁵⁹, entre los cuales se distinguen los irapa, macoita, parirí, wasama, viakshi, shaparu y los del Río Negro.

Desde el siglo xvii la orden católica de los capuchinos ha invadido las tierras yukpa, lo que trajo como consecuencia un verdadero

———⁵⁸ La información correspondiente a este párrafo ha sido suministrada en gran parte por la especialista Laura Lozada.

———⁵⁹ http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_historia6_1.html#

desafío para el mantenimiento de la cultura indígena, ya que el estilo de vida de esa etnia se venía modificando desde estos momentos (ibíd, p. 60). No obstante, algunos grupos viven aún de manera tradicional en asentamientos conformados por una familia extendida y viviendas para cada núcleo familiar. Muchos otros habitan en poblados mayores y en casas rurales prefabricadas. Los yukpa cultivan la tierra, cazan, pescan y recolectan frutos. Las mujeres tejen e hilan algodón para la confección de ropa.

Igual que muchos indígenas americanos, los yukpa practican un doble entierro con sus muertos. En el primero se despiden al cuerpo del difunto, y en el segundo a su espíritu. Este segundo entierro ocurre en luna llena unos meses después de la muerte⁶⁰ y en él el espíritu debe pasar “al otro lado del río” y así llegar al mundo de los muertos. Para eso existe toda una ceremonia alrededor del desentierro que comprende visitas, encuentros, cantos, bailes, lloros, comida y bebida.

En esta segunda ceremonia mortuoria se toca la flauta *ayubu* o *ayibú*, que se elabora de un hueso de algún familiar del difunto. Según un mito yukpa la inclusión de esa flauta en el ritual mortuario sucedió de la manera siguiente:

Mamachi era una mujer, se fue sola hasta donde viven los muertos y se volvió. Allí no la dejaron hablar. Si hablaba se moría también. Ayubo y otras mujeres también estuvieron allí y trajeron muchos pitos de atumsha para los vivos. Los yukpas tocan estos pitos o flautas para recordar a los muertos (Villamañán 1982, p. 7).

“Ayubo” se llamó la mujer que, de acuerdo a la tradición, trajo este tipo de aerófono hacia el mundo de los vivos. Sin embargo a las mujeres yukpa les es prohibido tocarlo. Son los hombres quienes lo hacen sonar durante el ritual y las mujeres los acompañan. El mito se refiere además al uso del *ayubu* en los ritos alrededor de la muerte, y afirma su fabricación con huesos humanos y la función de recordar a los difuntos con las melodías.

⁶⁰ <http://www.morrisproducciones.com/espanol/index.php?option=content&task=blogcategory&id=73&Itemid=33>

La ceremonia está difundida entre los distintos grupos yukpa con algunas variaciones. Pero mientras más cerca del pie de la sierra vive el grupo y mientras más influenciado ha sido por la cultura criolla, menos mantiene aquella costumbre. Ese hecho tiene que ver también con circunstancias urbanísticas concretas. Es necesario disponer de un lugar adecuado para efectuar el primer entierro alejado del pueblo. Pero en la actualidad los cementerios se encuentran habitualmente dentro de los poblados, así que para practicar el ritual la persona antes de morir debe declarar expresamente su deseo de ser despedida de esa manera.

En el ritual siempre se toca la flauta *ayubu*. Es un instrumento de fuerte connotación religiosa, por lo que los yukpa casi no hablan de él, ni lo tocan fuera de contexto⁶¹, ni a los *tomaira*⁶² les gusta que lo contemplen mucho (véase foto N° 25, p. 224)⁶³.

El *ayubu* o *ayibú* es una flauta longitudinal abierta y con una hendidura para el soplo. Posee un agujero delantero de digitación. El ejemplar documentado por Lozada (2007) en la comunidad yukpa macoíta de Sirapta mide 13,9 cm. de largo y cuenta con un diámetro de 0,8 cm. en su parte superior y 0,6 cm. en su parte inferior (véase foto N° 24, p. 224). Se trata de una flauta a partir de un hueso que fue recogido por la comunidad en antiguos cementerios yukpa.

Los cementerios viejos se encuentran en cuevas en las cabeceras del río Apón. Son el lugar definitivo del descanso de las osamentas envueltas en *apoto*⁶⁴ después del entierro secundario (véase Editorial Santillana 2009a, p. 71). En el primer entierro los cadáveres, envueltos en estera y en trapos, son colocados en forma acostada o sentada en cuclillas (véase Lozada 2007) en un lugar que queda alejado de la comunidad en una plataforma erigida en un árbol, o a un metro de profundidad en la tierra por debajo de una especie de choza⁶⁵. El *ayubu* se toca para las celebraciones del segundo entierro durante la fiesta

———⁶¹ Laura Lozada (correo citado) indica que el *tomaira* Jaime Rincón mostraba un comportamiento aprensivo y de sumo cuidado por tratarse de un contexto sagrado.

———⁶² Denominación yukpa de músico.

———⁶³ Note las pocas tomas no muy claras en el video *La danza del muerto*, 2005.

———⁶⁴ Denominación yukpa de estera.

———⁶⁵ Video: *La danza del muerto*, 2005.

preparatoria, el traslado y el nuevo entierro.

Según Lozada (correo citado) un instrumento entona tres sonidos distintos⁶⁶. Hay otros ejemplos, donde son emitidos sólo dos tonos en un intervalo de cuarta⁶⁷, y en el caso de dos *ayubu* tocando juntos se escuchan tres sonidos⁶⁸. Un patrón rítmico-melódico de carácter circular y acentuado en el primer pulso apoya y dirige la danza que se mueve con pasos de marcha hacia adelante, hacia atrás y en círculos. Esas figuras las ejecutan hombres en una fila y mujeres en otra fila. Suelen cargar un palo largo que golpean rítmicamente en el suelo emitiendo a la vez un grito que apoya el acento del patrón rítmico. Además levantan a veces los brazos como una señal de alerta dirigiéndose al espacio abierto⁶⁹.

Ritual mortuario jivi: baile de *ovevi mataeto* 🎧 1/ pista 12 Katrin Lengwinat

Los jivi son conocidos con distintos nombres, como por ejemplo guajibo o cuiva. Su idioma es considerado independiente⁷⁰. Viven tanto en Colombia como en Venezuela. En la parte venezolana se encuentran más de 10.000 miembros que habitan en su mayoría en las orillas del río Orinoco en el estado Amazonas y otro grupo menor en los llanos occidentales del estado Apure. Este pueblo fue desplazado de su territorio, el cual además quedó reducido y fragmentado⁷¹. Hoy los jivi se desempeñan primordialmente como cazadores, pescadores, recolectores y agricultores estacionales. La base de su alimentación y cultivo consiste en yuca amarga, el plátano, la piña, el maíz y la caña de azúcar para el guarapo.

En la vía de Puerto Ayacucho hacia Samariapo en el estado Amazonas, donde se encuentran varias comunidades jivi, se puede observar que las viviendas tradicionales han sido reemplazadas desde hace más de tres decenios por las sencillas casas rurales construidas

____ 66 Describe los tres sonidos como si3, RE3 y RE sostenido 3.

____ 67 Véase el CD *Instrumentos musicales indígenas del estado Zulia* (2001).

____ 68 Video: *La danza del muerto*, 2005.

____ 69 Íd.

____ 70 No perteneciente a los grandes grupos lingüísticos como caribe o arawak.

____ 71 www.gobiernoenlinea.gob.ve/venezuela/perfil_historia6_c.html

por el Estado venezolano. Sin embargo, los jivi suelen construir detrás de esas casas una choza⁷² rectangular con un alto techo de palma de moriche que sirve de cocina tradicional (véanse fotos N° 26, p. 224). Allí se encuentran el sebucán⁷³ y el budare para la preparación del cazabe, el fogón de leña y generalmente algún chinchorro. Los utensilios para la cacería y la pesca los guardan en el medio del techo de palma (véase Higuera 1987, p. 29). La caza la realizan los hombres con flechas, escopetas y trampas (ibíd., p. 37), con los cuales persiguen preferiblemente venado, lapa y danto. No obstante, los jivi no cazan ni comen todos los animales, por considerar a algunos sagrados y respetados como antepasados totémicos⁷⁴.

Al igual que prácticamente todos los indígenas americanos, los jivi creen en la existencia de un alma en el ser humano que es separable del cuerpo y es el punto vulnerable por donde entran y salen las enfermedades y experiencias sobrenaturales. Cuando llega la muerte, el alma permanece junto al cadáver hasta que éste quede descompuesto por completo (ibíd., p. 74). Sin embargo, a veces el espíritu del muerto molesta a los vivos y si el chamán no puede aplacarlo, los familiares queman la casa y se mudan a otro sitio (íd.). Cuando el espíritu del muerto avisa que desea partir al cielo, los familiares preparan un segundo entierro, la ceremonia del *itomo*. Varios investigadores indican que ese punto se alcanza unos cinco años después del primer entierro (véanse Hurtado 2006 y Santos 1989). Para esta ocasión se prepara una gran fiesta, en el transcurso de la cual se vuelven a enterrar los huesos. Los preparativos incluyen la cosecha de abundante comida y caña de azúcar para el tradicional guarapo, ya que se invitan a varias comunidades vecinas para este ritual sagrado. Al llegar los concurrentes al lugar empiezan a bailar el *jujú* o “baile de cacho de venado” alrededor del difunto. El nombre *jujú* representa una onomatopeya del sonido del cacho (véase Santos 1989, p. 69).

Se forman varios grupos, cada uno alrededor de un tocador de cacho de venado u *ovevi mataeto*, con cuyos sonidos

— 72 Igual que otros indígenas que fueron “beneficiados” con casas rurales (véase el apartado «Melodías mortuorias yukpa de la flauta *ayubu*», p. 76 de este volumen).

— 73 Prensa en forma de cesta alargada para exprimir yuca.

— 74 <http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi1.asp>

rítmicos se acompaña la danza. El ejecutante del *ovevi* toca paralelamente el *txitxibi*, una especie de maraca, apoyando con ella el motivo rítmico creado entre dos *ovevi*, pero permitiendo una mayor variedad rítmica (véase Mendívil 2009, p. 138). Los participantes van avanzando y retrocediendo con pasos cortos mientras los instrumentos suenan sincronizadamente⁷⁵.

Sale una persona tocando el cachoevenao, solo, sale solo, y haciendo las piruetas... como hace el venado... tratando de esquivar que ninguna mujer lo atrape a uno porque el lujo está en bailar lo más rato que se pueda en el centro... Al final da siempre un grito de ¡Juuu! Que significa que hasta ahí se baila (ibíd., p. 134).

La celebración, los bailes y el consumo de guarapo –que duran varios días– son la última despedida del muerto antes de partir su alma definitivamente; así concluye la sepultura.

La danza de *ovevi mataeto* se realiza en forma parecida o igual en la ocasión profana de la “fiesta del guarapo”, una celebración para favorecer la fertilidad en el momento de la cosecha de la caña, generalmente en diciembre (Igor Colina, musicólogo, entrevista personal, 25 de mayo de 2007). Todos los bailes *jivi* son dirigidos por el chamán (véase Higuera 1987, p. 87), tanto los profanos como los sagrados.

El *ovevi mataeto* es un instrumento que se hace del cráneo del venado (véase foto N° 27, p. 225). Existen dos tipos de venado: el sabanero que es más pequeño y el montañero que es más grande (véase Hurtado 2006). El cráneo es vaciado y limpiado completamente sin quitarle los cachos, que sirven para sostenerlo al soplar. Después se cubre con cera negra, cerrando su cavidad grande natural hasta dejar un pequeño agujero, por el cual se ejecuta el soplo. Esa flauta globular no dispone de ningún aeroducto sino que funciona con el soplo sobre el filo de la embocadura, como en la flauta de Pan.

El venado no es un animal sagrado para los *jivi*, sino parte de su dieta común. Sin embargo, se cree que el cráneo es el lugar donde reside el alma de un ser, y de ahí la razón de su uso en los rituales

⁷⁵ <http://ecoportal9d.tripod.com/directur-danzas.htm>

mortuorios. Así como los espíritus entran y salen por la boca de un chamán, el cráneo es un medio apropiado para despedir a un alma en paz⁷⁶.

La fiesta del *itomó* y la elaboración del *ovevi* se realizan cada vez menos y se restringen a zonas retiradas de influencias ajenas o en contextos de recreación y presentación pública de la cultura jivi (Juan Pablo Torrealba, entrevista personal, 22 de septiembre de 2010). En algunos casos el *ovevi* es reemplazado por botellas (véase Mendi-vil 2009, p. 129). El abandono y la transformación de las tradiciones ancestrales en la actualidad son vinculados con la notoria presencia de las iglesias evangélicas en la zona, que por un lado prohíben las prácticas religiosas propias a favor de una cristianización, y por el otro provocan la permanencia en condición folklórica como factor de la identidad comunal en oposición a la intrusión del evangelismo y de la modernidad (ibíd., p. 143).

Akaatompó: ritual fúnebre kariña 🎧 1/ pista 14

Ruth Suniaga

El *Akaatompó*, “fiesta de los muertos”, es un reencuentro con los difuntos que celebran los indígenas kariña entre el 1º y 3 de noviembre de cada año.

El pueblo kariña pertenece a la familia lingüística caribe. “Kariña” es la manera de decir “caribe” en esta lengua. Son descendientes directos de una antigua cultura aborígen de guerreros navegantes que se desarrolló a lo largo de las costas del mar Caribe y sus islas, en los tiempos precolombinos. Los antiguos kariña se asentaron originalmente en las riberas de los ríos Pao, Orinoco, Caura, Caroní y Guapiche, en Venezuela. Actualmente viven, en su mayoría, en el centro y sur del estado Anzoátegui. Casi todos están ubicados en la zona de la Mesa de Guanipa, específicamente en la región nororiental. También habitan en los estados Monagas, Sucre y Bolívar. La unidad entre sus miembros y el arraigo en sus costumbres y tradiciones permitió la evolución del pueblo, conservando una gran riqueza histórica y cul-

⁷⁶ El mismo instrumento con connotaciones parecidas se usa en el Baile de las Turas en los estados Lara y Falcón (véase el apartado «Fiesta de las Turas», p. 19 de este volumen).

tural. Más de 16.000 personas habían sido contabilizadas en el Censo Indígena oficial realizado en 2001.

Casi todos sus miembros de sexo masculino trabajan en empresas criollas, sobre todo en empresas petroleras. Viven con los campesinos de la región, en pequeñas casas rectangulares de paredes de adobe y techo de palma de moriche o zinc. Los kariña se apoyan también en el conuco, y para ello aprovechan al máximo las tierras húmedas de los morichales, que permiten una gran productividad y aseguran la caza. Las plantas alimenticias básicas de sus cultivos son la yuca, el maíz, los frijoles y plátanos, entre otros. La cacería y la pesca también forman parte de su alimentación y tradiciones. El cultivo del tabaco, planta sagrada para la mayoría de los indígenas, ha perdido su significado entre los kariña, ya que actualmente compran cigarrillos.

En cuanto a artesanía hacen cerámicas, cestería y tejen algodón y fibra de moriche. Utilizan también la cañabrava para hacer flautas, y otros materiales como el cuero curtido para la elaboración de tambores, correas y carteras. Las semillas y las conchas marinas son usadas para elaborar collares. Los recipientes domésticos de los kariña se obtienen de la totuma o tapara, que se cultivan con ese propósito; se revisten con una fuerte cubierta trenzada de fibra de moriche para darle forma de cantimploras para agua. Muchos de sus productos los cambian por otros de fabricación industrial.

La deidad principal de los kariña es un espíritu llamado Capuano, también conocido como “el señor de todo”⁷⁷. Para los kariña existen tres mundos: el mundo espiritual, el mundo natural y el mundo kariña. En estos tres están incluidos todos los valores que se inculcan a los niños y a los jóvenes. Para ellos es muy importante el respeto a la naturaleza, a las tradiciones y a sí mismos. Sin embargo, debido al contacto con los criollos han tenido la influencia de otras religiones, en especial por la católica.

La celebración. Durante los tres primeros días del mes de noviembre los kariña celebran la festividad religiosa del *Akaatempo*, en honor a sus difuntos. El 1° y 2 de noviembre de cada año son el Día de los Santos y el Día de los Fieles Difuntos respectivamente, para la

⁷⁷ <http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi3.asp>

religión católica. Sin embargo, estos no son días de duelo para los kariña, pues en el primer día del *Akaatempo* se celebra y brinda por el retorno del espíritu de los niños muertos, y a partir del segundo se festeja la llegada de los espíritus de los difuntos adultos. Un grupo de músicos y cantores inician el recorrido por las casas de quienes celebran la “visita” de un familiar difunto. Los muertos se hacen presentes en los hogares de sus familiares, representados por los visitantes, dando consejos a los presentes.

El *Akaatempo* es una fiesta de carácter familiar y comunal que, con motivo de la llegada y visita de los *añatos* (muertos), hacen sus familiares y amigos. Existe la creencia de que el 2 y el 3 de noviembre los muertos regresan a visitar a sus familiares, quienes para recibirlos, preparan reuniones con abundante comida y bebida, música, cantos y bailes. Los visitantes personifican a parientes y conocidos que han fallecido, y así reviven los sentimientos y recuerdos que se tienen de los mismos; familiares, vecinos y amigos se embargan de una gran alegría, lo que, por extensión, también contribuye al renacimiento de estas comunidades y su cultura.

Es por esta razón por la que el *Akaatempo* se convierte en el ritual más importante del pueblo kariña, siendo su origen relacionado con los funerales que se hicieron en honor al cacique Mare Mare quien, de acuerdo a investigaciones de docentes kariña, fue sepultado en tiempos remotos bajo un árbol frondoso en el camino que conducía de la Mesa de Guanipa (estado Anzoátegui) hacia Angostura (estado Bolívar) (véase San Diego 2005).

Dos meses antes de la fiesta comienzan los preparativos con que obsequiarán a los niños el primer día y a los adultos el segundo y tercer día. El ritual se puede prolongar dependiendo de la cantidad de familias a las que haya que visitar.

El Akaatempo de los niños. Muy temprano en la mañana del 1º de noviembre se inicia la actividad, cuando los menores de la comunidad visitan las casas de las madres que han perdido a sus hijos pequeños; a estos niños se les sirve comida y bebida y se les alumbrá con una vela encendida mientras ellos consumen la merienda. Cada niño hace el papel de un niño muerto y lo escenifica. Esta acción de

ir de casa en casa es referida por los niños como “ir a muertiar”⁷⁸.

En el pueblo kariña existe la creencia de que los pequeños fallecidos no se van, sino que quedan presentes en los pájaros, en las flores, en el agua, en las mariposas o en los demás niños vivos. Para el pueblo kariña los niños y los ancianos tienen un significado trascendente dentro del contexto social de la familia. El niño es la luz que ilumina el futuro desde su inocencia y el anciano, con los aportes de su sabiduría, es el reflejo que irradia esa luz para que la cultura no se pierda. El niño limpia los conocimientos y los abuelos son los encargados de transmitirlos. Los abuelos muertos, durante la celebración del *Akaatempo*, merodean los alrededores⁷⁹.

Durante el *Akaatempo* los niños cantan y los adultos tocan instrumentos musicales. Los docentes kariña aprovechan para inculcar los valores de su cultura a los escolares, realizando dramatizaciones didácticas con recreaciones similares a las de los adultos, pero en menor espacio, y se prohíbe el consumo de bebidas alcohólicas; por supuesto, las letras del canto de los mare-mare son de carácter infantil.

El Akaatempo de los adultos. Los adultos se esmeran en recibir a sus familiares muertos con ofrendas y sus cosechas, cantándoles el mare-mare con el objetivo de recibir sus bendiciones, porque para los kariña, sus familiares no están muertos sino que «están como de paseo o de viaje en un lugar que llaman Santa María»⁸⁰. En casas de las familias kariña donde ha fallecido alguna o más personas, desde la madrugada del día del *Akaatempo* se preparan para recibir el espíritu, cuya presencia se manifestará en las personas vivas que visiten el hogar, bien sean del mismo pueblo o foráneas. De acuerdo a sus creencias, se supone que, por tener tanto tiempo fuera de casa, el difunto regresa con hambre y sed. Para satisfacerlo se prepara suficiente comida y bebida.

La bebida típica que se prepara es el *kashiiri*, especie de licor que se obtiene del fermento del cazabe tostado o batata, con

____78 <http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi3.asp>

____79 <http://yabarana.blogspot.com/2007/11/akaatempo.html>

____80 <http://www.edumedia.org.ve/Productos/Publicaciones/publicacionescalendariodetalle.asp?mes=Octubre&ano=2005>

azúcar o papelón y agua. También se prepara chicha de arroz o de batata y carato de maíz. Igual, se puede ofrecer tabaco macerado si dentro del grupo existe alguien que lo mastique. En reportes recientes de las comunidades de Taskabaña, Kashaama y Mapiricure del estado Anzoátegui, puede observarse durante el *Akaatempo* la preparación de la comida en forma colectiva. Se escoge un sitio y cada dueño de casa aporta ingredientes para el convite (véase el video *Akaatempo*, 2007).

Antes o después de visitar las casas los kariña van en grupos familiares a los cementerios de las comunidades. Llevan regalos, flores, comida, bebida, cantos y música, con los que agasajan a los muertos para que se sientan bien en el reencuentro, colocando cuanto pueden en las tumbas, mientras obsequian a propios y visitantes. Limpian el espacio y reacomodan objetos y pertenencias del muerto que habían dejado en el lecho fúnebre al momento del entierro hasta que el tiempo se encarga de desaparecerlos. Es tradición kariña depositar dentro de la tumba del difunto sus pertenencias, incluidas las últimas medicinas que consumió.

Los miembros de la etnia hablan con los muertos; los iluminan encendiendo alguna vela; les cantan en idioma kariña y les bailan *maremare*, función que casi siempre ejerce un anciano, mujer u hombre. Se trata de una ceremonia de profundas emociones, en la que cantores, bailadores y familiares presentes pueden entrar en trance. Este rito en el que se conjugan canto y baile es una evocación a la memoria del difunto, a su paso por la tierra. Al mismo tiempo, es una invocación para pedirle que ilumine a sus familiares que todavía transitan por la vida terrenal, para que sus esfuerzos resulten fructíferos y tengan abundancia de bienes y salud, las plagas se alejen de los sembradíos y las cosechas se den sin contratiempos; igualmente para que interceda y facilite obras buenas para el pueblo. También se le dan gracias por regresar, sin olvidar los pasos que en vida material recorrió.

Dentro de esta celebración se repite el ritual llamado *vomankan*, que se realiza a los ocho días de haber fallecido la persona. Después de enterrado el cuerpo, hacen una cadena alrededor de éste narrando toda la biografía del difunto. Son infaltables las visitas a las tumbas en Kashaama, una de las comunidades, ubicada a muy pocos kilómetros de El Tigre, donde reposan los restos del general Püddai, brujo curandero, y la del abuelo Leonardo Tamanasho, quien tuvo participación

en la guerra independentista, por lo que goza de gran veneración en la historia étnica local, es una especie de héroe para el pueblo kariña. Comúnmente las visitas en los hogares kariña se reciben durante todo el día, aunque al final de la mañana se hace un breve reposo después de regresar de los cementerios. En las primeras horas de la tarde son más frecuentes las llegadas de grupos de otras comunidades.

Al atardecer se sale a la calle. Ya con el fervor de la fiesta y el efecto de la bebida en los adultos, se congregan en grupos de baile al compás de la música en vivo y se reinicia el recorrido tipo comparsa, tomados por la cintura y los hombros. Así, se continúan las visitas a las viviendas en las que haya muerto algún miembro de familia. En algunos casos, durante las visitas, el canto aviva tanto los recuerdos del difunto que algunos familiares no pueden evitar el llanto, aunque a veces lo hagan a escondidas⁸¹. De todos modos, el baile no se detiene, casa tras casa, calle tras calle, hasta el amanecer.

La música y los instrumentos. La música del *Akaatempo* es tomada del canto del mare-mare. Con el nombre de “mare-mare” se designa tanto la música y el canto como el baile, y se refiere a una expresión festiva practicada por distintos grupos indígenas venezolanos («Mare kariña», *Manifestaciones profanas*, inédito), entre otros por los kariña de la Mesa de Guanipa (véase Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 255), en el estado Anzoátegui.

Durante los brindis que en el *Akaatempo* se hacen en honor a los difuntos, una mujer inicia el canto en idioma kariña a nombre de la persona recordada, acompañada por los cuatristas, las maracas y los carrizos. El mare-mare puede ser interpretado por participantes de ambos sexos que tengan experiencia en la improvisación. De hecho, los cantores del *Akaatempo* se turnan (hombre o mujer), aunque es más común que sea la mujer quien improvisa sobre la vida del difunto, hasta que por cansancio, es relevada por otra persona. Esto se repite ininterrumpidamente hasta bien entrada la madrugada.

Entre los instrumentos musicales utilizados, los de origen indígena son las maracas y las flautas de carrizo llamadas *verekushi*,

⁸¹ http://www.ipc.gov.ve/censo/cat_anzoategui/7_Las%20Manifestaciones%20Colectivas_San%20Jose%20de%20Guanipa_Simon%20Rodriguez.pdf

las cuales se usan en juegos: *verekushi apoto* (pito grande) de seis cañutos de carrizo atados, *verekushi ki'vichano* (pito mediano) de cinco cañutos y *verekushi'mie* (pitico) de tres cañutos (ibíd., p. 257). Éstas llevan la melodía mientras el cuatro, el cual se afina de forma diferente a la tradicional (íd.), acompaña armónica y rítmicamente. Actualmente suelen usarse también mandolinas, guitarras y tambores de cuero y tapara.

Mientras se baila el mare-mare, el cantor o cantora, colocados junto a los músicos en el centro de los danzantes, exalta y evoca las virtudes del extinto; al mismo tiempo sus familiares atan ofrendas a alguna parte del cuerpo de músicos y a los bailadores.

Según grabación (ver ejemplo musical CD1, N° 14), una mujer entona, en idioma kariña, frases de extensión y rima libre, compuestas en base a cuatro sonidos, separados por intervalos de tono y medio, tono y tono, siempre en sentido descendente, sobre el acompañamiento armónico y rítmico del cuatro y las maracas. Los comienzos de frases son anacrúsicos y sus notas se desarrollan en fórmulas rítmicas binarias (figuras pares y cuaternarias) en compases de división y subdivisión binarias. El cuatro rasguea todas las subdivisiones métricas, alternando construcciones armónicas de estructuras diferentes a las del acorde del sistema tonal sobre los dos sonidos extremos (el más agudo y el más grave) de la melodía. Las maracas marcan subdivisiones binarias.

La danza. El mare-mare es un baile colectivo en parejas. Se organiza en forma de filas de personas de ambos sexos, unos frente a otros, quienes se toman por la cintura para realizar una trayectoria de avances y retrocesos con pasos cortos, cuatro hacia adelante y cuatro para atrás, antes de girar a la derecha o a la izquierda. De las filas se desprenden alas de tres o más personas, quienes repiten siempre las mismas variantes y trayectorias, mientras describen simultáneamente un círculo (véase foto N° 28, p. 225).

En el *Akaatempo* el movimiento de la danza es considerado parte de un ritual sagrado. La coreografía evoca una serpiente que avanza y retrocede en actitud amenazante, para luego enrollarse y desenrollarse.

Para el ritual del *Akaatempo* las mujeres kariña más conservadoras llevan un vestido típico llamado sayal: camión largo de

Ciclo vital. Manifestaciones de menor recogimiento

rayas horizontales y/o verticales de colores vivos. El traje tradicional de los hombres se llama *pentü*, que es un guayuco de tela azul con rayas blancas verticales, el cual al atarlo a la cintura queda abierto por un lado cubriéndoles los muslos y dejando las piernas al descubierto. Además de lo colorido de la vestimenta y los collares, las mujeres se pintan algunas partes del cuerpo, como el cabello y el rostro, con tintes naturales elaborados a partir de la semilla de un arbusto conocido como “onoto” o “achote”. Algunas y algunos calzan alpargatas o zapatos, o simplemente bailan descalzos (véase Gómez Zárraga 1999). Hoy día no todos los asistentes conservan la indumentaria típica; por ejemplo el *pentü* ha variado, haciéndose más colorido y más largo.

Estabilidad sociocultural

Fiesta piaroa *Warime* 🌐1/ pista 15

El *Warime* no es un ritual en un acto sino un complejo de ritos, el de mayor significación para los indígenas piaroa, un festejo de gran variedad nominal: desde la celebración de la abundancia, pasando por la definición de roles y jerarquías, hasta la confirmación

de toda la normativa social, gracias a la cual una comunidad piaroa es próspera y puede seguir siéndolo. En su esencia encarna el momento en que «los seres del universo acceden a compartir con los seres humanos la representación de los tiempos míticos» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 9).

Los piaroa son uno de los pueblos indígenas demográficamente más importantes de la región de la Guayana venezolana. Se autodenominan *wuotuja*, “nosotros la gente”⁸². Debido a que su hábitat originario se caracteriza por una notable biodiversidad asociada a distintas zonas fitoclimáticas, en las que predominan los ambientes boscosos tropicales, también se hacen llamar *dearuwa*, “señores de la selva” (Rivas 2009a, p. 38).

El territorio tradicional de los piaroa ha sido la margen derecha del Orinoco medio, principal río de Venezuela, que nace en el estado Amazonas, cuenca a su vez de varios ríos en cuyas tierras altas se encuentran aún las comunidades piaroa más conservadoras. Otras han migrado hacia el curso bajo de estos ríos, tanto en sentido norte como sur, llegando incluso hasta tierras colombianas. Actualmente los piaroa venezolanos están ubicados mayoritariamente en el municipio Manapiare del estado Amazonas y el municipio Cedeño del estado Bolívar (véase Editorial Santillana 2009c, p. 21).

Los asentamientos piaroa tradicionales son de pequeñas dimensiones y de muy baja densidad poblacional, ya que se integran en redes de interdependencia comercial y social. En términos políticos cada uno funciona de forma autónoma en torno a la figura del chamán fundador. Se trata de sociedades igualitarias en su cotidianidad, pero en torno a los ritos se tejen un conjunto de funciones estrictamente jerarquizadas. El *Warime* sirve justamente para afianzar estas jerarquías de autoridad y también otros atributos diferenciales internos, como los de la edad y el género.

Entre los piaroa la figura del chamán es muy importante. En el idioma ancestral se le llama *isoderuwa*, “el dueño de la casa” (íd.), también *tjujaturuwa*, “el más importante dueño de gente” (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 24), o simplemente *ruwa*, “señor” (Rivas 2009a, p. 39). Es el fundador y el más viejo de la comunidad, el que

82 También traducido como “gente pacífica”.

protege al pueblo y lo guía en valores morales y espirituales. Junto al de mayor jerarquía, en una misma comunidad existen varios chamanes de diferentes rangos, virtudes y funciones, entre las cuales están prevenir enfermedades, diagnosticar y curar los males, tanto de los humanos como los de la tierra, para procurar mejores cosechas, transmutarse en animales u otros seres del universo, trascender al espacio y el tiempo, descifrar las claves de los mundos invisibles, simultáneos al material, dominar sus instrumentos para hacer morir a sus enemigos con sus piedras sagradas, pero también para «guiar el espíritu de los ojos» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 24), de quienes fallezcan.

Uno de los atributos más reconocidos de un chamán, tal vez el de mayor autoridad, es el de ser *warimeruwa*, “dueño de *Warime*”, facultad que sólo puede adquirir cuando, al final de su ascenso en la jerarquía chamánica, hereda⁸³ el derecho y el instrumental para ejecutarlo, cuando su anterior propietario así lo decida antes de morir. Dado que el *Warime* celebra la abundancia de las cosechas –en especial de la yuca amarga, planta de una gran significación histórica y cultural para los piaroa–, esta fiesta se convierte en un termómetro de la vitalidad de una comunidad en términos de su prosperidad económica, sentido de identidad e identificación con sus tradiciones (véase Rivas 2009b, p. 45), aspectos que demuestran la sabiduría y las habilidades espirituales, organizativas y de liderazgo del chamán principal.

Desde los testimonios más antiguos que se tienen de rituales semejantes a lo que hoy conocemos como *Warime*, como el del misionero jesuita Joseph Gumilla –quien residió en los llanos orinoquenses a comienzos del siglo XVIII–, los asocian tanto a ritos de transición femenina, como es el paso de la menarquía a la edad reproductiva, como a ritos de pubertad masculinos. También a matrimonios y entierros de personajes de alta jerarquía social. No obstante, para comprender el significado integrador del *Warime* es indispensable conocer algunos aspectos de la sociedad piaroa.

Una de sus características, en comparación a sociedades

⁸³ No necesariamente por linaje consanguíneo, según Mansutti-Rodríguez (2006, p. 33).

como sáliva y arawak –con las que comparten filiación lingüística, así como estrechas similitudes socioculturales–, se refiere a sus patrones de movilidad intensos y frecuentes, tal vez provocados por la presión ejercida por las incursiones de vecinos más agresivos y mejor dotados para la guerra (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 21).

En la organización social la familia es un núcleo determinante, tanto para marcar los vínculos como en la producción económica. Los parentescos, consanguíneos o no, son determinantes en las relaciones; el parentesco es consecuencia del matrimonio y éste, junto a su descendencia, es una institución social indispensable para la subsistencia del grupo. Cada núcleo familiar es a su vez parte de una gran familia que comparte el mismo asentamiento, el mismo techo. Éste, a diferencia de la vivienda unifamiliar criolla, es comunal, es decir, sin divisiones materiales, donde viven varias familias. Para cada una hay un espacio para colgar sus chinchorros, colocar sus pertenencias y hacer su fogón, siendo la principal y dueña, la del chamán; el centro es de uso común. De aquí su forma cónica y puntiaguda, y sus dimensiones, que pueden medir hasta 17 metros de diámetro y 12 de altura (véase foto N° 29, p. 225), y albergar permanentemente hasta un centenar de personas (véase Overing y Kaplan 1988, p. 334).

Es de suponer que, desde el punto de vista de su arquitectura, reconocida por muchos observadores como «sorprendentemente racional» (íd.), la maloca reúne un conocimiento ancestral con respecto al uso de los materiales proporcionados por la naturaleza. Otras viviendas cónicas pero de menores dimensiones pueden construirse para chamanes de menor jerarquía. También existen viviendas construidas con los mismos materiales pero de forma rectangular, destinadas a familias de estatus menor.

Personajes, trajes y preparativos. Hay varios tipos de *Warime*. La principal diferencia entre ellos estriba en que cada uno se refiere a la montaña que funge como *tjianawome* de la sociedad que lo ejecute, es decir, el lugar «al que van a reposar las almas de sus ojos» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 32). Cada sociedad tiene su *tjianawome*. Entre los *Warime* más comunes se deben citar el de

los Báquiros (o Váquiros) y el de los Chácharos⁸⁴, referentes respectivamente a dos dioses hermanos, creadores de dos linajes principales: el del dios Wajari y el del dios Buoca. Estos dos seres son los más destacados en el panteón mítico de los piaroa. Por su parte Wajari, creador de la cultura *wuotuja*, así como de muchos elementos de la naturaleza, está identificado simbólicamente con la danta (o tapir). Paradójicamente está presente en el *Warime*, no sólo presenciando la escenificación de su propia obra creadora, sino protagonizándola entre los enmascarados de váquiros. Su celoso hermano mayor Buoca, es el creador de los *mako wirö*, pueblo vecino de los *wuotuja*.

Warime más comunes

	<i>Imé Warime</i> o <i>Warime</i> de los Báquiros	<i>Wirö Warime</i> o <i>Mäkira Warime</i> o <i>Warime</i> de los Chácharos
Personajes	Tres máscaras de báquiros, una máscara de mono, una de murciélago y una de Marä Reyó	Cinco máscaras de chácharos, una máscara de mono, una de murciélago y una de Marä Reyó
Mito de origen	Inspirado en el primer <i>Warime</i> ejecutado por Wajari	Inspirado en el primer <i>Warime</i> ejecutado por Buoca
Función	Canta a los espacios sagrados del hábitat tradicional piaroa, en especial a las montañas de los ríos Cuao, Cataniapo y Autana.	Canta al río Guapuchí, a los caños de la costa del Orinoco aledaña al hábitat tradicional y a las montañas del hábitat origen de los <i>Mako Wirö</i> .

84 Báquiros y chácharos son dos tipos diferentes de cerdos salvajes.

Fecha	Temporada de lluvias (entre abril/mayo y octubre/noviembre)
Frecuencia	Anual, aunque no hay obligación que lo imponga.
Duración	No está fijada. Puede durar entre unos días hasta siete meses, dependiendo de la provisión de alimentos y las premoniciones de los especialistas.
Centro de acción	Los espacios controlados por una comunidad: la casa masculina sagrada (<i>ruwode</i>), la maloca y sus alrededores desprovistos de bosques. Casi siempre en una de las malocas del <i>warimeruwa</i>

Los personajes que asisten al *Warime* por invocación del *meyeruwa*⁸⁵ están relacionados con los poderes chamánicos de éste para convertirse en gerente de la naturaleza, en virtud de que el *Warime* es una fiesta de la fertilidad. Tal es la responsabilidad del *warimeruwa* y lo decisivo que con sus poderes debe lograr para su comunidad, que alrededor de dos semanas previas a la salida de las máscaras, junto a sus *meyeruwa* asociados, inician una serie de sesiones de canciones y baños preventivos a enfermedades y otros males. Esta protección se debe a que los actos que deben llevar a cabo durante el *Warime* los hacen objeto de la envidia de muchos vecinos o chamanes de otras comunidades.

Entre los seres del universo asistentes al *Warime* se han reportado muchos por distintas investigaciones. Por ejemplo, Cashimana, el espíritu que rige las estaciones y la fertilidad, es uno de los personajes descritos en testimonios del siglo XVIII por Alejandro de Humboldt, quien además afirma que la finalidad de esta fiesta es propiciar la cosecha del año siguiente (ibíd., p. 14). Terry Agerkop reporta también a Warawa y Pablo Anduze a Urema (citado por Mansutti-Rodríguez 2006, p. 37). Cada personaje se distingue por su poder y significado mítico. Algunos tienen una representación perceptible en la fiesta, como es el caso de los que hablan y cantan a través de los enmascarados; otros son invisibles para las mujeres y los niños, quienes, desde la maloca⁸⁶, sólo pueden escuchar sus cantos a través de los

——— ⁸⁵ “Dueño de cantos”, chamán asociado al *warimeruwa*, quien tiene la facultad de conocer las voces sagradas.

——— ⁸⁶ Vivienda comunitaria ancestral ya descrita, típica de algunas etnias del Ama-

Invitados no humanos más comunes en el *Warime*

		En el <i>Imé Warime</i> o <i>Warime</i> de los Báquiros		En el <i>Wirö Warime</i> o <i>Mäkira Warime</i> o <i>Warime</i> de los Chácharos		
		Personaje	Representación	Personaje	Representación	Simbología
		Wajari	Máscara de báquiro	Creador del mundo piaroa	Buoka	Máscara de chácharo Creador de los <i>Mako Wirö</i>
Visibles	Marä Reyó	Máscara propia (exclusiva de este espíritu mitológico)		Espíritu libidinoso pero benefactor y gran cazador. Dueño de los animales de tierra y aire		
	Ojuodaa	Recipiente con forma de tapir y anaconda, la canoa de fermentación para tomar la <i>wariwatsa</i> o <i>sarí</i>		Dueño de las aguas y sus recursos		
	Jichú	Máscara de mono		Espíritu inquieto y transgresor, cuyas imprudencias dan origen a las pesadillas.		
	Kuojuwa	Máscara de murciélago		Espíritu torpe y destructivo		
Presentes en ambos <i>Warime</i>	No visibles					
	Worá, Madre de las máscaras y de todas las voces		Canta con voz grave y ronca, que asocian al rugido del jaguar.		La más importante de las voces musicales. Madre de las siembras	
	Büo-isa, el Viejo. Esposo de Worá y por ende, el padre de las voces		Voz aguda y vibrante. Puede haber más de un Büo-isa en un <i>Warime</i>		Libidinoso y jugueteón. Trata de conversar con las mujeres a través de las paredes de la maloca sobre sus experiencias sexuales.	
	<i>Chuvó</i>		Su voz es dulce y profunda, pero nasal.		Es también la voz de Wajari.	
	Yajó, Guardián de los <i>warimetsa</i> ^{XI} ; los despierta y marca sus salidas en el baile.		Su voz imita la del tucán, gran comedor de frutos.		Uno de los dueños del Kuawäi ^{XII} , el más importante depósito de espíritu de los vegetales que dan frutos y tubérculos.	
	Imú, el Araguato		Imita al mono aullador.			
Da'a, la voz de la Anaconda		Es un sonido monótono. El más profundo después de Worá.				

—^{XI} Nombre dado a los enmascarados, bien sea de báquiros o de chácharos.

—^{XII} Nombre indígena del cerro o tepuy Autana.

instrumentos musicales. Wajari o Buoca se presentan según el tipo de *Warime*, los otros son comunes a todos los rituales de ese nivel.

Algunos de estos espíritus tienen propiedades contradictorias o ambiguas; por eso no es sencillo para un extraño a esta cultura asociarlos con un carácter benefactor. De alguna manera todos son aliados del *warimeruwa*, en la medida en que sus poderes le permitan acceder a ellos para obtener la protección y los beneficios posibles para su comunidad. Marä Reyó, por ejemplo, a pesar de danzar sugestivamente con un garabato⁸⁷ para tratar de capturar a las mujeres en busca de satisfacción sexual, llega ofreciendo productos de la caza y de la recolección. Ojuodaa, quien es bicéfalo, es la metáfora del poder modelador y natural del mundo: el poder del rayo, de las aguas y del viento; fue quien le dio a Wajari el poder chamánico para materializar el universo piaroa. Estos dioses ejecutan los instrumentos, cantan y danzan por medio de la interposición de hombres protegidos por una vestimenta hecha de palmas, los cuales les sirven en ese momento de cuerpo terrenal.

Para las máscaras los hombres tejen un armazón o base con

zonas.

— 87 Gancho que se usa regularmente para colgar la carne cruda del animal cazado.

bejuco mamure⁸⁸ o tiritá⁸⁹, que luego se forra con cortezas de árboles y se recubre con arcilla y/o cera de abeja⁹⁰, o con pieles de animales o fibras vegetales, dependiendo de la apariencia del personaje. Hay dos tipos de armazón. Los cónicos, de aproximadamente 40 centímetros de alto –para imitar la trompa de un báquiro o de un chácharo (cochinos de monte)– se colocan sobre la cabeza del danzante con la trompa del animal hacia arriba; el hueco del hocico se tapona con palmas donde se incrustan plumas de colores de guacamayo; a este borde superior se le abren pequeños agujeros, de donde se amarran con hilo de curagua plumas más pequeñas de tucán, que quedan colgando como borlas.

Las otras máscaras más pequeñas llevan amarrada una gran cantidad de tiras de bejuco como una peluca larga y se colocan en la cara del danzante. A las máscaras grandes también se les amarran flecos de moriche de aproximadamente 60 cm. de largo, de modo que puestas sobre las cabezas de los danzantes les cubren hasta la cadera. Ambas máscaras se pintan con figuras distintivas de cada personaje en colores rojo, negro y blanco. La máscara que representa al Jefe Wajari es la mejor hecha y la más adornada; se destaca por cuatro líneas de puntos negros que van de la trompa al cogote.

Los vestidos son elaborados con hojas de cucurito, que cubren como una falda el resto del cuerpo del danzante hasta el piso, excepto el traje de Marã Reyó que está hecho con la corteza de marima. La confección de las vestimentas, en la que participan mujeres, hombres y niños, también exige varios días de trabajo.

Parte del atuendo preparado para el *Warime* lo constituyen los collares de los chamanes, los cuales son muy vistosos. Los collares son usados como armas mortíferas y a los dijes con que los confeccionan se les atribuyen poderes mágicos. Pueden ser de colmillos de tigre, de báquiro, de uñas de armadillo gigante y/o de *warawa*, fruta dura y negra que se rellena con un polvo especial y se le incrustan piedras de cuarzo. Los chamanes llevan una corona tejida de hojas de palma, la cual adornan con plumas de tucán.

— 88 Planta tropical trepadora o enredadera de la cual se usan sus raíces (que son en forma de lianas) para tejer.

— 89 Tallo utilizado para tejer cestas.

— 90 <http://www.indian-cultures.com/Cultures/piaroa.html>

Así como los *warimeruwa* existen las *sariruwaju*, “dueñas del *Sari*”, encargadas o jefas del espacio femenino del *Warime*.

El vestido tradicional de ambos consiste simplemente en un guayuco hecho con fibras vegetales, preferiblemente de algodón; triangular para los hombres y rectangular para las mujeres. Las *sariruwaju* también usan collares y brazaletes. Ambos usan pinturas corporales de color negro y rojo. Los diseños geométricos expresan señas particulares de cada persona que los porta, entre otros, el sexo.

Entre los preparativos de la fiesta se incluye la cocción de una gran cantidad de alimentos, hechos con distintos frutos, tubérculos y carnes de distintos animales, los cuales serán repartidos en el momento del ritual a distintos personajes de acuerdo a su dieta. Estas actividades son llevadas a cabo principalmente por las mujeres y dirigidas por las *sariruwaju*. Entre las bebidas que preparan los *piaroa* para la celebración está una chicha de la fruta de la palmera de moriche, llamada por ellos *wari*; de este sustantivo se compone la palabra “*warime*”, que puede traducirse literalmente como “racimo de moriche”. De esta bebida, hecha para estos rituales, se tienen testimonios desde el siglo XVIII (véase Mansutti-Rodríguez 2006, p. 13).

Por su parte, los hombres *piaroa* construyen una pequeña casa de troncos, palmas y bejucos, de aproximadamente 3 metros de alto por 3 de diámetro en su circunferencia), exclusivamente para fabricar las máscaras, trajes e instrumentos musicales que se usarán en el *Warime*. Antiguamente lo común era que los instrumentos se escondieran en el monte o bajo las aguas del río (ibíd., p. 14). Esta actividad, dirigida por los jefes religiosos y principalmente por los *warimeruwa*, es realizada sólo por los jóvenes y adultos hombres iniciados (ibíd., p. 49), con la compañía activa de las voces sagradas e inhalando *yopo*; también se hacen sonar las maracas; de aquí es de donde saldrán las representaciones enmascaradas. La “casa de los hombres” es llamada por los *piaroa* *ruwode*.

Dada la lista de actividades previas y las tareas dentro de cada ritual, la preparación y realización del *Warime* requieren no sólo un número considerable de personas, sino una consecuente coordinación entre sus partes masculinas y femeninas, a cargo de los *warimeruwa* y las *sariruwaju*.

La fiesta ritual. En primer lugar, para hacer una fiesta *Warime* es necesario que un *warimeruwa*⁹¹ manifieste su disposición de ejecutarla; y esto lo motivan múltiples razones: desde el deseo intrascendente de divertirse, pasando por la celebración de la construcción de una nueva maloca, hasta la fundación de un nuevo sitio con sus conucos, lo que puede aprovecharse como marco para otros ritos.

De tal manera que el *Warime* no es un rito en un acto, sino en realidad un complejo de ritos llevados a cabo por el *warimeruwa*, en varios eventos. La riqueza de símbolos presentes en el conjunto de actos de cada ritual es sumamente compleja.

Uno de los ritos es la división de los espacios: por un lado la *ruwode*, donde exclusivamente los hombres iniciados tienen derecho a la participación de las tareas que se harán dentro de ella; y por el otro, la maloca comunitaria, espacio controlado por las mujeres, pero donde también estarán los miembros del sexo masculino, tanto hombres no iniciados como niños.

Una de las tareas rituales de las mujeres dentro de la maloca es preparar la *wariwatsa*, bebida fermentada obtenida de la mezcla de agua con una masa dulce de cazabe⁹²; también la preparación de comidas para grandes banquetes, cuyo consumo es parte del ritual. Para tal festín ha sido necesaria la caza previa durante varios días de una gran cantidad de presas, las cuales son entregadas a la *sariruwaju* también en un ritual, mientras voces y cantos de celebración se escuchan desde la *ruwode*. El contenido de los platos estará diferenciado: algunos serán para los seres invocados que participan en el baile, otros para los intrusos que se presentan en forma de perros y otros animales salvajes cuya intención es dañar el desarrollo de la fiesta, otros para los *warimeruwa*, asociados e iniciados, otros para los que están protegidos dentro de la maloca, otros para los niños...

Otro ritual es la manufactura del recipiente para tomar la *wariwatsa*, a partir del tronco de un árbol de madera blanda, que se horada en forma de canoa de aproximadamente 3 metros de largo, y al que se le talla en cada extremo la cabeza de un tapir por un lado y por el otro de anaconda, de 50 cm. aproximadamente cada una.

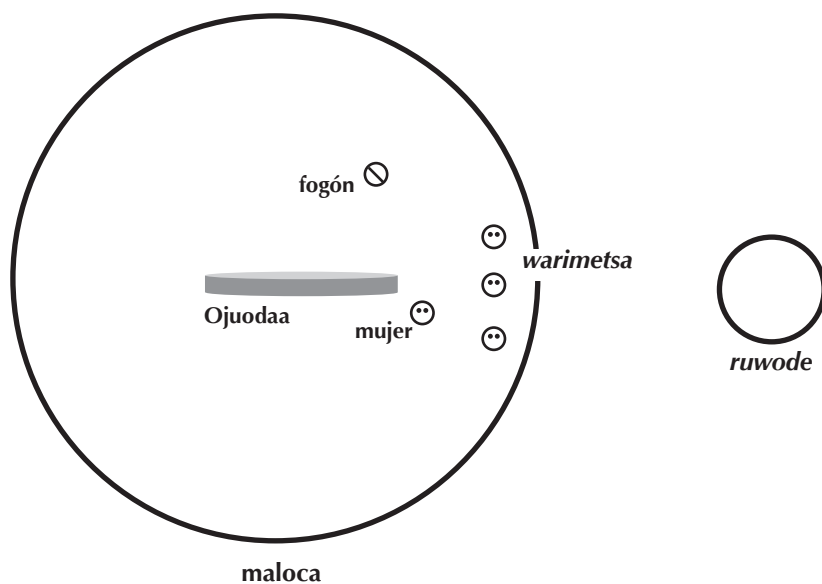
91 Chamán "dueño de *Warime*".

92 Cuya base es la yuca.

En este ritual *Worá* acompaña con su canto los esfuerzos de la tala y la horadación. Esta canoa de fermentación representa a *Ojuodaa*, ser mítico, dueño de las aguas y sus recursos. Una vez que es trasladado *Ojuodaa* hasta la maloca viene el rito de decorarlo. Su decoración está cargada de símbolos mediante distintas figuras pintadas y adornos clavados o incrustados.

El consumo de esta bebida también constituye un rito, pautado para las 4 de la mañana dentro de la maloca como preparativo para la visita de las máscaras. Todos deben tomarla en grandes cantidades, quienes no cumplan con el rito se enfermarán. Las mujeres lo sirven en recipientes de totuma en orden de edad, desde los más viejos hasta los niños, luego debe ser vomitada de inmediato «con el fin de limpiar el cuerpo de sentimientos negativos como la ira y la soberbia» (Terry Agerkop, citado por Mansutti-Rodríguez 2006, p. 28).

Curación de enfermedades graves, entierros, partos, arreglos de matrimonios y de intercambios comerciales son otros ritos que pueden formar parte de un *Warime*. Pero el ritual que comúnmente asocian los extraños al nombre de *Warime* es el baile de máscaras; el número de éstas y los personajes que representan dependerá del tipo de la



ceremonia.

La visita de los enmascarados. El baile de las máscaras representa el mito ocurrido en el tiempo de las transmutaciones, cuando la gente podía cambiar de forma y los animales eran como la gente (véase Mansutti-Rodríguez 2006, p. 28). Durante esta ceremonia, los ancestros míticos conversan con la gente y algunos hasta bromean con ellos, propiciando el estrechamiento de todos los vínculos: entre los miembros de la comunidad entre sí, entre éstos y sus tradiciones, y con otras comunidades vecinas. El día previo a la visita de los enmascarados debe guardarse un ayuno riguroso; sólo se bebe agua con mañoco, la bebida refrescante procesada de la yuca.

Para este ritual hay toda una disposición escenográfica y una puesta en escena llena de símbolos, donde cada personaje o participante cumple un rol específico, el cual está relacionado con su posición social dentro de la comunidad piaroa, todo bajo la dirección del “dueño de *Warime*”. En esta escenografía los elementos principales serán la maloca, la *ruwode* y el *wor*⁹³:

Al amanecer comienzan a escucharse las voces de báquiros (o chácharos) desde la *ruwode*, en cuya puerta se ubican la “dueña del *Sari*” y su hija mayor, sosteniendo cada una un tronco encendido con caraña⁹⁴. Salen uno a uno los *warimetsa* de la *ruwode* y se colocan en fila. Si se trata de un *Imé Warime* salen tres báquiros, ubicado en el medio el principal, aquél que representa a Wajari; si es un *Wirö Warime*, salen cinco chácharos, ubicado en el medio aquél que representa a Buoka (en otros reportes salen sólo tres, y dos se quedan dentro de la *ruwode* y se incorporan luego). Caminando con pasos muy cortos y rítmicos, de modo de no separarse, sonando sus maracas, se dirigen hacia la maloca, en cuya puerta se ha colocado una estera grande para su entrada, mientras las mujeres los rodean ahumándolos por alrededor del cuerpo con los trozos de caraña (véase foto N° 30, p. 226).

Al llegar a la puerta de la maloca le dan cuatro vueltas a la vivienda acompañados por los chamanes, quienes van fumando tabaco porque su humo «les es grato a los dioses» (Bermúdez 2000)

—⁹³ Canoa de fermentación que representa a Ojuodaa.

—⁹⁴ Resina extraída del árbol del mismo nombre que al encenderse desprende un humo perfumado.

y sacudiendo contra el viento las *warawa*⁹⁵ para espantar a los *märimu*⁹⁶. Las mujeres, las únicas que estaban fuera de la maloca, ya han entrado y cerrado la puerta. Entre vuelta y vuelta, una vez resguardadas las mujeres dentro de la maloca, aparecen las voces de los seres espirituales. Desde afuera los chamanes e iniciados invocan a Worá, Büo-isa, Chuvó, Imú y Yajó. Los que permanecen dentro de la maloca no deben verlos, sólo escucharán sus voces mientras los entes invitados responden al llamado y pasean circundando la maloca mientras cantan.

Después de la cuarta vuelta se detienen los *warimetsa* frente a la puerta y entra el principal, y parado frente a Ojuodaa y la “dueña del *Sari*”, entabla con ella un diálogo usando palabras del código sagrado. El principal habla en falsete y la mujer le responde tapándose un orificio nasal con una mano, con la otra se agarra de una hoja de cucurito que está amarrada a uno de los travesaños del techo de la maloca. El diálogo culmina cuando la mujer dice *takú*⁹⁷; entonces el *warimetsa* es guiado por el hijo mayor de la mujer hasta la puerta. Regresa a unirse al grupo, danzan avanzando y retrocediendo cortos pasos y gruñendo a imitación del báquiro (o el chácharo).

Luego el *warimetsa* entra a la maloca nuevamente, esta vez acompañado por el resto del grupo; aquí los ayudantes les colocan plumas de guacamayo en las puntas de las trompas, lo que da inicio al canto del amanecer de las aves por el *warimetsa* principal (véase foto N° 31, p. 226). Le siguen los cantos de los orígenes: el *warimetsa* cuenta cantando quiénes lo crearon y de dónde viene, la mujer le responde con su propia historia.

Luego se entonan otros cantos. Entre canto y canto toman *sari*, para lo cual hacen un círculo, lo que les permite descubrirse un poco el traje de moriche, lo suficiente como para beber y luego vomitar; los iniciados se encargan de arreglarles y peinarles las hojas de los trajes con el fin de evitar que el resto pueda ver quiénes se ocultan tras la cortina de fibras vegetales. Al finalizar los cantos les quitan las plumas y salen en la misma danza de pasos cortos imitando los

— 95 Dijes mágicos de los collares.

— 96 Enemigos que aparecen en forma de pajarillos, mariposas o aves de mayor tamaño.

— 97 “¡Ya, listo!”.

movimientos y sonidos del animal que representan y se dirigen hasta la *ruwode*.

Culminada esta sesión matutina de cantos se sirve el gran banquete. Esta es la primera comida que hacen todos los asistentes después del ayuno de 48 horas. Después de esta comilona se recuestan en sus chinchorros a descansar hasta la segunda sesión de visitas al final de la tarde, cuando les tocará el turno protagónico a los invitados no visibles.

Algunas de las escenas más intensas de la parte festiva del *Warime* tienen lugar cuando les toca el turno a los seres espirituales no visibles. Hasta entonces estas voces habían sido más discretas, cuando acompañaban el tallado del árbol o el inicio y final de la elaboración de los instrumentos y atuendos, cuando festejaban la entrega de los cazadores, cuando son invocados durante la visita matutina de los *warimetsa*... Pero en este momento, las distintas voces de Worá, Bño-isa, Chuvó, Imú y Yajó dando vueltas alrededor de la maloca producen una sensación de asedio a los que están dentro. Esta confusión de sonidos tiene sus interrupciones cuando los Bño-isa, únicas voces con capacidad de articular palabras, tratan de dialogar con las mujeres de adentro en torno a su sexualidad y éstas se burlan de su escasa capacidad para conseguir mujer.

Entre las sesiones matutinas y la nocturna pueden aparecer otros enmascarados. Por ejemplo, Marä Reyó, quien danza dando saltos, lleva consigo piezas de cacería y ofrece algunos alimentos considerados exquisiteces por los piaroa, como algunas arañas comestibles. Parte de su indumentaria es un cayado o garabato con el que corretea a las mujeres tratando de engancharlas por las piernas. Aunque su aparición es breve, las escenas protagonizadas por Marä Reyó les dan un carácter de mucha jocosidad al *Warime*. También es el caso de Jichú, el mono, quien danza imitando los movimientos y sonidos del animal; hace gestos graciosos para hacer reír a los presentes, se come y se bebe lo que encuentra; parte de su indumentaria es un bastón con el que molesta a los que descansan en sus chinchorros. Kuojuwa, el murciélago, es torpe y destructivo; se arrastra por el suelo para picar los pies de los asistentes, tal como lo hacen estos animales, de los que intenta imitar su movimiento y sonido.

Todas estas visitas se repetirán varias veces los días que dure el *Warime*, cuyo final no queda claro si depende de la provisión de los

alimentos. Lo cierto es que en algún momento el “dueño de *Warime*” decide hacer los ritos de fortaleza y transición, reservados para la última etapa.

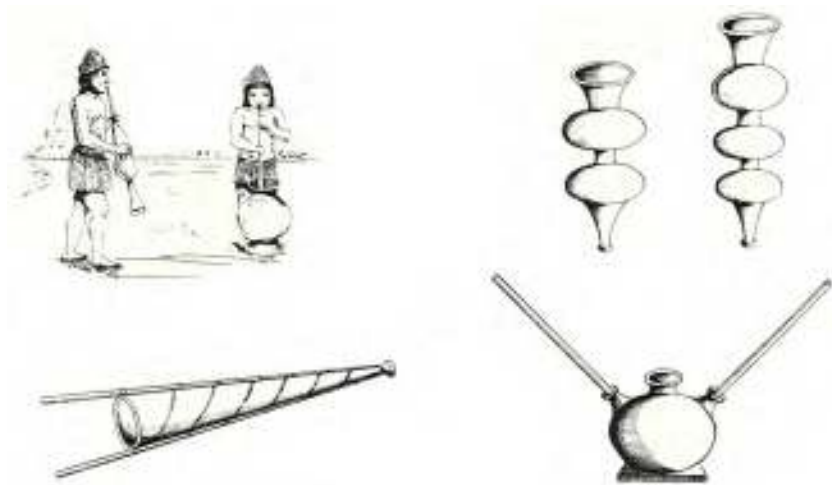
Convertirse en chamán⁹⁸ es un proceso largo que comienza a muy temprana edad, ya que implica la adquisición y la práctica de una serie de habilidades, en especial de persistencia y memoria, como por ejemplo el aprendizaje de una gran cantidad de cantos para distintos fines, la preparación de las drogas y el manejo durante varias horas seguidas de su potencia alucinógena, entre otros. Mas, los ritos de cierre del *Warime* se refieren a los del control del dolor, los cuales pueden resumirse en, al menos, cuatro grandes pruebas que deberán realizar todos aquellos hombres y muchachos que se están iniciando. En todas, los *warimetsa* tienen una participación específica.

La prueba de la puya de raya consiste en atravesar la lengua por el aguijón filoso que tiene el pez raya en la cola, después que es rezado con el *meyé* apropiado. Esta operación hace botar mala sangre contaminada de sentimientos de rabia, soberbia y maldad; es homóloga a la menstruación en las mujeres. Esta prueba es condición necesaria para convertirse en *meyeruwa* porque sirve para “aligerar la lengua”, atributo indispensable en los rezadores. La prueba de los latigazos se realiza con una vara flexible con la que se golpea el pecho y la espalda del iniciado, mientras que los *warimetsa* que bailan alrededor se levantan en algún momento las máscaras. Este rito permite a los muchachos comenzar a comprender los misterios asociados a la fiesta, así como ver su propio futuro. La prueba de las hormigas implica resistir la picadura de un puñado de hormigas que se colocan en una brocha de estera, la cual pasan por distintas partes del cuerpo del iniciado –incluyendo las mejillas y la frente– quien debe ser sostenido por ayudantes para que no se mueva ni grite. Si es niño, a partir de esta prueba tendrá su propio espacio dentro de la maloca, además de poder entrar a la *ruwode*. La última prueba es parecida a la de las hormigas pero con avispas, cuya picadura es aún más fuerte: el cuerpo del iniciado queda marcado con la misma disposición en la

⁹⁸ Todo hombre, en la sociedad tradicional piaroa, era en alguna medida un chamán, según Mansutti-Rodríguez (2006, p. 63).

que convencionalmente se colgarán los collares cuando le llegue su turno: cruzando el pecho y la espalda por encima de los hombros y bordeando la cintura.

Muchos rituales pueden llevarse a cabo en la comunidad piaroa fuera del marco de un *Warime* si fuese necesario, pero lo que hace a éste único y peculiar es la separación de hombres y mujeres, la ejecución de las voces sagradas, la salida de las máscaras y el rito



Instrumentos dibujados por Gumilla (Aretz 2009, p. 36).

de iniciación masculino mediante el cual los niños púberes varones conocen sus secretos.

Los instrumentos, la música y los meyé o cantos chamánicos. Entre los instrumentos usados durante el *Warime* se destacan los aerófonos, no sólo por la cantidad usada con respecto a otras familias de instrumentos, sino por la variedad en su fabricación y en la representación mítica a la cual están destinados. Los instrumentos musicales comportan para los piaroa una simbología análoga a la de los seres no humanos que participan en la fiesta, entre quienes hay parentescos: *Worá* y *Büo-isa* son también los instrumentos y respectivamente la madre y el padre de todos, de modo que los demás son hermanos entre sí y cada uno representa a un ser.

La descripción más antigua que se tiene de estos instrumentos data de comienzos del siglo XVIII, gracias al testimonio del misionero jesuita Gumilla quien, además de describir algunos ceremoniales, di-

bujó algunos instrumentos musicales identificados por él como trompetas y flautas (véase Mansutti-Rodríguez 2006, p. 11).

En el dibujo se observan dos tipos de aerófonos. Uno de ellos es una vasija llamada por el propio Gumilla “flauta de cántaro” según Aretz (2009, p. 36), la cual puede ser de uno o dos orificios, por los que se introducen dos flautas. Este instrumento es el principal del conjunto ya que representa y reproduce la voz de Worá, descrita como «la diosa escondida» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 15). A pesar de que uno de los dibujos muestra a un ejecutante, muchos observadores atestiguan su ejecución en pares: dos hombres, uno frente al otro, a ambos lados del recipiente, introducen cada uno una flauta «de caña de aproximadamente una vara y media»⁹⁹; los mismos testigos describen el sonido como ronco y sordo que, aunque no muy fuerte, se escucha de muy lejos.

Los otros son trompetas de gran tamaño, «de aproximadamente una y dos varas», entre las que pueden distinguirse dos tipos: las poliglobulares de dos o tres barrigas, fabricadas de barro, y las de madera con tubos de bambú amarrados a hojas de palmas o cortezas de árbol enrolladas en espiral, ambas ejecutadas de manera longitudinal.

Cabe destacar que los aerófonos usados en el *Warime* casi siempre son ejecutados en pares (masculino y femenino, diferenciados por colores y tamaños), costumbre observada en diversas culturas originarias de todos los continentes en distintas épocas. Algunas de estas flautas son libres, como el palo zumbador; otras son sopladas con o sin canal de insuflación. También se encuentra en el conjunto una flauta soplada por la nariz, reconocida como la voz de Wajari y que representa al mismo tiempo al personaje Chuvó. Algunos organólogos citados por Agerkop hallan en las culturas aborígenes de las Guayanas el centro de distribución de las flautas nasales en toda Suramérica y les acreditan una edad muy antigua, superior a la de las flautas de Pan (véase Agerkop, citado por Aretz 1991, p. 320).

Algunos de los instrumentos usados en el *Warime* son sagrados por tradición ancestral, de acuerdo a la jerarquía de los personajes con los que están emparentados. Una de sus características es que

⁹⁹ Antigua medida de longitud usada por los españoles, equivalente a aproximadamente 83 centímetros.

no deben ser vistos por las mujeres de la comunidad, de modo que son ejecutados sólo por los jóvenes y adultos hombres iniciados. Los de soplo forman parte de una gran familia conocida genéricamente como flautas *yuruparí* (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 13). El término *yuruparí* o *yurupary* es usado por antropólogos, lingüistas y etnólogos para referirse a uno de los sistemas míticos y rituales más importantes de las sociedades del noroeste del Amazonas, el cual constituye la expresión de su pensamiento simbólico (véase Osorio 2006).

Entre los *wuotuja* el de mayor significación simbólica es el *worá*, realmente conformado por un conjunto de tres: una tinaja de barro que sirve de caja de resonancia con uno o tres orificios, y dos flautas huecas tubulares de caña. Los ejecutantes sostienen con una mano la tinaja mientras que con la otra sostienen la flauta, la cual soplan metiéndola y sacándola del recipiente para lograr variaciones en el sonido: cuanto más adentro se introduce, más grave suena; además, este movimiento continuo produce oscilaciones que adornan las notas producidas por el soplo (véase foto N° 32, p. 226). Con el *worá* se ejecutan dos tipos de toques: los llamados “hablados”, cuando las flautas se soplan introducidas dentro de la vasija y los “cantados” cuando se ejecutan los tubos solos.

Instrumentos musicales sagrados del *Warime*¹⁰⁰

	Instrumento	Construcción y ejecución	Representación mítica ^{XIII} y simbología
--	-------------	--------------------------	--

— **100** La descripción más completa de los instrumentos y la música del *Warime* se debe al musicólogo Terry Agerkop (1983).

— **XIII** Observar la equivalencia con los personajes antes descritos.

Aerófonos	<i>Worá</i>	Ejecutado por dos hombres, cada uno sopla una flauta de aproximadamente 5 cm. de diámetro y 30 de largo cada una, cuyos extremos inferiores introducen en la vasija. La embocadura es de cera. El sonido producido al vibrar los labios del ejecutante es ronco y sordo; varía mientras los ejecutantes meten y sacan las flautas del recipiente. No es fuerte pero sí profundo.	Worá. Madre de las siembras o la diosa escondida. Madre de todos los instrumentos musicales. Representa el grito del jaguar.
	<i>Büo-isa o wärini</i>	Flauta de bambú de aproximadamente 1,5 cm. de diámetro y 10 de largo, separada en el medio por una hoja que funciona como lengüeta batiente, lo que produce un sonido chillón y penetrante. El sonido varía según la presión del aire soplado.	Büo-isa, el Viejo. Esposo de Worá. Observadores lo reportan también como la voz de Marä Reyó. El ejecutante puede hasta imitar la risa y el llanto humanos.
	<i>Chuvó</i>	Flautín nasal de caña de bambú, longitudinal, de sonido dulce y profundo. Embocadura de cera y con un orificio para modificar el sonido	Observadores lo reportan también como la voz de Wajari.

Aerófonos	<i>Dzahó</i>	Flauta longitudinal de caña, con canal de insuflación. No tiene agujeros. El sonido varía según la presión del soplo o bien tapando y destapando el extremo inferior.	Yajó, guardián de los <i>warimetsa</i> . Uno de los dueños del Kuawäi. Imita el sonido del tucán o piapoco.
	<i>Imi kuwo</i>	Palo zumbador. Aerófono libre hecho con un pedazo plano de madera atado con una lámina vibrante sujeta al extremo de una liana	Imita el sonido del araguato.
	<i>Da'a</i>	Flauta con canal de insuflación, de aproximadamente 75 cm. de largo, de sonido profundo. Se tocan en pares.	Da'a, la voz de la Anaconda
	<i>Urema</i>	Flauta pequeña longitudinal	Imita el croar de una rana de minúsculo tamaño.
Idiófonos	<i>Raniñu</i>	Sonajero en forma de cesta tejida de fibra de palma con diseños diagonales y relleno con semillas de <i>wiwita</i>	<i>Wiwitö rediyu</i> . Cada <i>warimetsa</i> lleva una.
	Bastón	Marca el ritmo golpeándolo contra el suelo.	Parte del atuendo de Jichú, el Mono

Según las observaciones de Terry Agerkop, tal como puede apreciarse en el ejemplo musical, cuando los hombres iniciados ejecutan los instrumentos en conjunto cada uno lleva su propio ritmo, de modo que las entradas y los silencios se producen a voluntad de cada ejecutante, con independencia de los demás (véase Agerkop, citado por Aretz 2009, p. 103). Según los análisis de Ramón y Rivera, a pesar de la polifonía y heterorritmia tan particulares de este conjunto instrumental que hace difícil su transcripción, los *piaroa* forman una

... orquesta impresionante con pares de trompas y diferentes tipos de flautas que constituyen un todo armonioso (véase foto N° 33, p. 227), en que las dos trompas ejecutan una es-

pecie de bajo continuo, al cual se superponen las flautas con

total independencia rítmica y melódica, pero a sabiendas de su papel sobre dicho bajo (Ramón y Rivera, citado por Aretz 1991, p. 48).

Otros instrumentos usados en el *Warime*

Aerófonos	<i>Yäwi kuwo</i>	Trompeta de gran tamaño, hecha con hojas de palma enrolladas. Su sonido es grave y profundo. Hay dos tipos: de madera (tubos largos de bambú, se usan en pares) y de espiral de corteza de árbol.	Hermano mayor del jaguar
	<i>Ma'rana</i>	Flauta longitudinal de bambú de aproximadamente 65 cm. de largo, con canal de insuflación en cuyo extremo se coloca un pedazo de algodón para controlar la fuerza de la entrada del aire. Tiene cuatro agujeros para la digitación.	Empleada para producir melodías más elaboradas de hasta siete sonidos
	<i>Ñaemae iwek'a</i> o <i>ñamèiwè'ka</i>	Flauta hecha con la tibia del venado, de dos, tres o cuatro huecos	Empleada por los visitantes para anunciar su llegada
	<i>Tuá-ú</i>	Pito	Cabeza de lapa
	Silbatos de tortugas	Pito de dos huecos fabricados con el caparazón de tortugas pequeñas	
	Silbatos de cangrejos	Pito de dos huecos fabricados con tenazas de cangrejos de agua dulce	
Idiófonos	<i>Reddimu</i>	Maraca hecha con totuma, a la que se le hacen pequeños agujeros «por donde circulan los espíritus» (Aretz 1991, p. 318). El chamán usa una sola.	Acompañante siempre en los <i>meyé</i> ^{XIV} . A veces les dan forma de aves.
	Collares	Sonajeros que suenan al bailar los personajes	Sus dijes imitan distintos animales como las tortugas.

Idiófonos	Caparazón	Percutido con palos por la parte cóncava. Y también frotado con los dedos por la parte inferior untada con cera	Tortuga. Su sonido frotado imita el de los grillos.
	Tambor de tierra	Palo hueco de aproximadamente 12 cm. de diámetro y 1,20 m. de largo. Se percute contra el suelo.	Labrado y pintado con dibujos geométricos en colores blanco, rojo y negro

Otros instrumentos registrados por Agerkop y otros investigadores se usan en el *Warime*, aunque no son sagrados, pero también son de usanza habitual en otras actividades de los piaroa. Su carácter profano no les resta significados míticos, ya que cada uno representa una parte del cosmos de la cultura *wuotuja*, cuyos símbolos pueden manifestarse en la forma, color o material con el que están fabricados, como es el caso de la flauta *ñamèiwè'ka*, hecha con una parte de la pata del venado (aproximadamente 20 cm. de largo y 2 de diámetro), reservada para el anuncio de la llegada de visitantes (véase foto N° 34, p. 227).

Así como este aerófono hecho de hueso, otros son de caña o de barro, dependiendo del animal que representan. El material, sumado a su forma tubular o globular, influye en sus sonidos particulares, así como en sus registros, dependiendo de su tamaño.

Los piaroa usan dos tipos de maracas: la más conocida y usada también por los criollos, de tapara redonda cuyo mango de palo la atraviesa diametralmente. Las usan los chamanes *meyeruwa* en casi todos sus rituales, para lo cual les introducen semillas, piedras y cristales mágicos llamados *wanali*¹⁰¹. En ocasiones se graban diseños en la calabaza cuando aún está verde y una vez secas las adornan con plumas de diferentes aves tropicales (véase foto N° 35, p. 227).

Otro tipo de maraca, usada sólo en el *Warime*, llamada *wiwitö rediyu*, es muy peculiar en cuanto a su material y forma, ya que el vaso dentro del cual se meten semillas y/o piedritas para ser sacudidas no es un fruto sino una cesta de aproximadamente 23 por 20 cm., tejida completamente de fibra vegetal, pequeña, en forma de cartera

de mano con asa. Son usadas sólo por los *warimetsa*¹⁰²; cada quien lleva una.

Cada uno de estos instrumentos posee su sonoridad particular, dependiendo de su tamaño y confección; sin embargo, es particularmente reportada la habilidad de los ejecutantes piaroa para imitar los sonidos de la selva, como el de ciertos animales salvajes, el viento, las hojas y los árboles moviéndose, los frutos cayendo...

Con respecto a las letras, los cantos chamánicos o *meyé*, acompañados siempre con una maraca –excepto el canto para el espíritu de la culebra según Agerkop (citado por Aretz 1991, p. 336)–, están basados en los topónimos del imaginario geográfico piaroa, los cuales constituyen un complejo compendio de significados que aluden no sólo al nombre del lugar, sino a quien lo creó y para qué. De modo que al cantar, el chamán hace un recuento de los dioses en jerarquía, un repaso de las lenguas ancestrales, así como referencias, leyendas y anécdotas íntimamente asociadas a la historia, economía, política y diferencias culturales de su pueblo. Todo esto en un lenguaje de gran riqueza poética y metafórica:

(...) Las montañas suelen ser almacenes de espíritus de recursos y escenarios de hechos míticos e históricos; las cascadas, trampas dejadas por los creadores para la captura de seres del río; las lagunas y recodos de los ríos habitáculos de seres culturales no humanos; las piedras brillantes son almacenes de espíritus de peces; algunas lagunas, el lugar donde emerge la red de ríos subterráneos que alimentan al río con recursos; una región dada, el área otorgada por Wajari a algún grupo fundador piaroa (...)
(Mansutti-Rodríguez, 2006, p. 25).

El chamán invoca a una o varias entidades específicas, dependiendo de las necesidades del momento. Cuando canta da un relato de las propiedades de cada ente determinado, así como los procedimientos complicados a través de los cuales ejerce este dios, benévolo o no,

¹⁰² Observar en la fotografía de los *warimetsa* (N° 30, p. 226) al primero de la fila, que lleva una en la mano derecha.

su naturaleza transformadora; quien conozca estos atributos y logre descifrar el lenguaje confuso y metafórico del chamán sabrá a qué dios se refiere.

Una de las características de la literatura piaroa cantada, tanto en poesía como en relatos míticos, es la insistente reiteración: un verso y a veces sólo una palabra, se repite en tonos y con acentos diferentes, según el aparente capricho del recitador (véase Agerkop, citado por Aretz 1991, p. 315).

Desde un punto de vista musical, dos tipos de canto se distinguen a lo largo del *Warime*. Unos son los interpretados por el chamán y sus asociados, los cuales tienden a una estructura responsorial fija: el líder canta una larga estrofa solo, por lo general improvisada, y el grupo de rezadores que lo rodean la repite en coro.

Las sesiones de cantos chamánicos pueden comenzar días antes de la aparición de los enmascarados. Se inician bien entrada la noche y continúan hasta el amanecer, intercalándose un día sí y uno no para permitir el descanso del “dueño de *Warime*”, quien los dirige. Uno de los cantos previos son los *meyé* preventivos, cuya finalidad es preparar el cuerpo de los piaroa para el posterior consumo de todos los alimentos propios de la fiesta *Warime*, algunos de los cuales están prohibidos fuera de ésta. Los cantos chamánicos tienen distintas finalidades, de ello depende que se realicen antes del *Warime*, como parte de los preparativos, como los que acompañan la construcción de la *ruwode*; pero también entre una sesión de enmascarados y otra.

Otros son los cantos observados durante los rituales de los enmascarados, en los que dialogan un *warimetsa* principal con la “dueña del *Sari*”, y cada uno desarrolla su estrofa de acuerdo al texto, así como los interpretados por los seres espirituales no visibles. Las letras más difíciles de entender son las cantadas por el *warimetsa* principal solo, ya que son interpretados en un tono bajo y nasal, y se componen de nombres sagrados propios de un metalenguaje altamente especializado, sólo entendido por quienes tengan entrenamiento chamánico.

En 1983 el musicólogo Terry Agerkop pudo registrar uno de ellos donde Wajari cantaba “no soy un hombre de esta tierra. Vengo de un lugar lejano...”, y agregaba una lista de «sustantivos y nombres propios metáforas de otros sustantivos y nombres pro-

pios» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 59). Los cantos o *meyé* revisiten una importancia para los piaroa que sólo se puede comprender escuchando lo que dicen:

Para nosotros el pensamiento fue primero... luego vino la palabra y el canto. Wajari pensó al hombre y lo nombró; su canto le dio aliento de vida... Todo saber vino de Wajari, de sus pensamientos, de sus cantos... Wajari fumó con los danzantes del *Warime* y escuchó el llamado de sus voces... Wajari creó los sonidos del *Warime*, que son las voces de los ancestros... Wajari antes de morir enseñó sus cantos... que ahora intentan curar la tierra y acompañan nuestro paso y nuestra lucha por permanecer en ella. La tierra es para nosotros un legado de los dioses. Así dicen las palabras de mi padre nacidas del canto del viento...¹⁰³.

En ambos tipos de canto, así como en la música interpretada con los instrumentos aerófonos, se han observado melodías, muchas veces melismáticas y adornadas con apoyaturas y vibratos, sobre dos, tres, cuatro, cinco y seis sonidos, cuyas afinaciones—llamadas “cantilaciones” por Ramón y Rivera según Aretz (1991, p. 47)—no siempre son precisas. Sonidos oscilantes pueden alternar con otros de entonación fija. También se han observado cantos sobre un solo sonido acompañado de glisandos y elisiones al final de las frases, de acuerdo a Ramón y Rivera (í.d.). Tanto en las voces masculinas como en las femeninas se canta combinando con falsete, y es muy frecuente el recurso de la nasalización, la boca cerrada y el canto aspirado¹⁰⁴. Sobre todo en los chamánicos, los cantos suelen intercalarse con muchas otras expresiones como recitados, gritos, llanto, exclamaciones e imitación de animales (ibíd., p. 49).

La música, y en especial el canto, es tan importante para los *wuotuja* que viene a ser dentro de su cosmogonía el elemento cata-

¹⁰³ Extractos del relato del chamán Carlos Caballero, traducidos del *wuotuja* al español para la película *Warime, las máscaras de los Dioses*, de Beatriz Bermúdez (2000).

¹⁰⁴ «El cantor aspira el aire mientras canta o aspira la sílaba final de un motivo» según Ramón y Rivera, en Aretz (1991, p. 44).

lizador. Wajari creó el mundo *wuotuja* cantando sus pensamientos... Los conocimientos del chamán le son traídos por el enano que habita en su cabeza cuando éste viaja hasta los dioses y le trae las palabras que ellos cantan, de modo que cuando el chamán los repite, lo hace con el poder que sus ancestros han depositado como cápsulas en cada palabra cantada (véase Overing y Kaplan 1988, p. 390).

Vigencia. Según Mansutti-Rodríguez (2006), la realización del *Warime* sufrió una merma debido a la desarticulación de «la modalidad bipolar del sistema regional imperante en el territorio piaroa», ocasionada por grandes migraciones ocurridas a mediados del siglo xx, «después del éxito alcanzado por la cristianización evangélica» (ibíd., p. 10). Sin embargo, ha comenzado a resurgir de una manera simplificada, es decir, con los elementos más vistosos del ritual, pero sin aquellos más relacionados a su «complejidad sociológica» (íd.).

El declive del ritual tradicional se debió a la influencia adversa que soportaron muchas costumbres y creencias de las sociedades de Amazonas, debido a la penetración de las misiones evangelizadoras desde los tiempos de la colonización europea con la llegada de Colón a América.

Los piaroa, así como muchas otras sociedades indígenas, hicieron lo posible por alejarse del mundo criollo y mestizo ante la persecución sufrida bajo el acecho de esclavistas y explotadores mineros, aunada a la desestructuración de sus sistemas míticos, armada por las acciones de los misioneros, quienes al censurar los ritos dándole interpretaciones equivocadas, no sólo tergiversaban los significados de sus símbolos, sino que desautorizaban a los personajes jerárquicos que tenían el deber de mantenerlos. Este ataque directo a la figura del jerarca religioso ocasionó la respuesta de resistencia de los chamanes, al extremo de impedir la realización del *Warime*: para proteger su profunda importancia y significado social era preferible no llevarlo a cabo.

Una de las falsas interpretaciones de los misioneros observadas entre antropólogos y etnólogos es en torno al mito de Yuruparí, raíz cultural de un complejo sistema de ritos relacionados entre sí, y compartido en muchos aspectos por diversas sociedades amazónicas, hoy día asentadas en territorios pertenecientes a Venezuela, Colombia y Brasil. Los ritos Yuruparí, además de su primordial función social, promovían la

integración de los grupos de filiación, lo cual permitía un sistema de interdependencia regional con constantes y dinámicos intercambios culturales, que garantizaba un equilibrio progresivo en estas sociedades.

El efecto negativo de los prejuicios que limitan una justa comprensión de estos ritos ha contribuido considerablemente a crear barreras de acceso al conocimiento de los mismos y, por supuesto, influido en la resistencia de sus cultores a compartirlo. Ciertamente, el *Warime*, como muchos otros ritos, consiste en una metáfora. Hay que agregar que se trata de una metáfora consciente. Para comprender esto no basta definirlo como un teatro, ni mucho menos como un engaño, como han pretendido los misioneros de todas las corrientes cristianas que lo han invadido. Para comprenderlo debemos asumir que todos los piaroa saben, incluidas las mujeres, que están frente a una representación y que debajo de las máscaras hay seres humanos; y que además, sin embargo, este conocimiento no sólo no debilita la norma que prohíbe a mujeres y niños no iniciados identificar a quiénes están detrás de las máscaras, sino por el contrario, y, lo más importante, no le resta su carácter sagrado. Mantener y respetar este valor canónico originario es tan vital para los piaroa que transgredirlo podría causarles la muerte.

KATRIN LENGWINAT,

MARÍA TERESA HERNÁNDEZ

Y RUTH SUNIAGA

Veneración a entidades divinas. Manifestaciones de mayor recogimiento

La resistencia responsable de los altos jefes chamanes –los *warimeruwa* de las comunidades piaroa– ha dificultado hacer registros del *Warime*. Sin embargo, gracias a la insistencia de muchos investigadores, después de dos siglos y medio, desde el primer contacto occidental reportado con los piaroa, se empiezan a observar y reconstruir muchos de sus rituales más sagrados, entre los que debemos hacer mención especial al musicólogo surinamés Terry Agerkop, gracias a cuyos estudios, realizados en 1974, podemos tener el conocimiento más completo de la música de esta fiesta tan importante para la cultura piaroa.

La literatura piaroa, tanto en poesía como en cuentos y relatos míticos, es prolífica. Esta es una de las razones para creer que los cantos en los que se desarrolla el *Warime* consigan siempre cabida en el quehacer cultural del piaroa, aunado a la estrategia repetitiva de sus maestros, lo cual ha hecho posible su subsistencia, incluso en la doble lengua: la de uso corriente y la de los chamanes.

La complejidad del festejo ritual y la variedad nominal dentro del *Warime* son, por una parte, consecuencias de haber sido compartido por muchas y muy diferentes sociedades, y por la otra, el testimonio de las que ya no existen. Debemos recordar que el grupo étnico hoy identificado como piaroa, no es de los más antiguos del territorio venezolano, sino que forma parte de las sociedades heterogéneas, que ya portaban una gran diversidad étnica y cultural para

finales del siglo xv (véase Vargas 2007). Las no pocas investigaciones con las que se cuenta de la cultura piaroa y las posibilidades del resurgimiento de algunas de sus costumbres ancestrales, auguradas por observadores recientes, son muestras del carácter indeleble del significado de rituales vitales como el *Warime*. No obstante, dado que el *Warime* es una fiesta de la abundancia, así como de la confirmación de las alianzas que han hecho posible tal prosperidad en la comunidad piaroa, para llevarla a cabo es necesario invertir tiempo y trabajo colectivo, para que refleje fielmente lo que ella significa.

La fuerza esencial en sus creencias, aunada al actual marco legal que las protege, tal vez nos permita la oportunidad de futuros registros, y así aprender aún más sobre estos pueblos que, incluso siendo objeto de procesos de colonizaciones ininterrumpidos desde antes de la invasión europea hasta hoy, han luchado para preservarse como sociedades plenas y autónomas.

Diablos de Corpus Christi 🌀 1 / pistas 16, 17

Katrin Lengwinat

La celebración de Corpus Christi, es decir, la reencarnación de Cristo en la Eucaristía, se conoce desde el siglo III en el Imperio Romano. Es una fecha movable que coincide con el noveno jueves después del Jueves Santo. Según Alemán, esa fecha se celebraba en España (Barcelona) desde 1320, con procesiones que simbolizaban la derrota del Diablo y del pecado debido al poder de la Cruz y de Cristo. En esos desfiles había representaciones de monstruos, como por ejemplo dragones. La fiesta de Corpus Christi siempre se vinculaba con danzas y uso de máscaras, entre las cuales se incorporó desde temprano la representación de diablos (véase Alemán 1997, p. 157).

Las celebraciones llegan a Venezuela, donde en 1687 se eliminan los autos sacramentales, lo que le da más fuerza a la presentación de gigantes y diablos en el espectáculo (ibíd, p. 163), ya que quedan como único elemento teatral. En la población de Ocumare de la Costa hay evidencias de diablos danzantes desde 1621¹⁰⁵. También en Patanemo, estado Carabobo (William Lobo, diablo de Patanemo,

105 Según se afirma en González y otros (s. f.).

entrevista personal, 10 de junio de 2011), y en Cata, estado Aragua (Antulio Pacheco, presidente de la Asociación de Diablos Danzantes en Venezuela, entrevista personal, 8 de junio de 2011) hay registros tempranos de 1634 y 1676 respectivamente sobre el hecho de que el día del Corpus salían los diablos danzantes. En muchos lugares de Venezuela se presentaban diablos enmascarados, pero su sobrevivencia, prácticamente inalterada, se mantuvo sólo en la región central, en zonas pesqueras y de plantaciones agrícolas, que fueron asentamientos afrovenezolanos y esclavos. Es posible que el culto al Santísimo Sacramento como parte del adoctrinamiento religioso haya tenido tanta asimilación entre grupos afrodescendientes gracias al uso de máscaras, danzas y la figura del demonio, elementos que tienen mucha presencia en los ritos africanos (véase García Carbó y Hernández 2000).

En Venezuela se trata de un ritual mágico-religioso que «reafirma el poder de las fuerzas divinas y sagradas sobre las fuerzas del mal» (Ortiz 1998a, p. 37). Todas las manifestaciones son motivadas por un profundo sentido de fe y por promesa, para agradecer bondades recibidas.

La representación de Diablos en Corpus Christi (véase foto N° 36, p. 228) la encontramos hoy en seis estados: Aragua, Carabobo, Cojedes, Guárico, Miranda y Vargas¹⁰⁶. A pesar de las diferencias regionales y locales se pueden establecer características comunes a todos, como la organización jerárquica entre los cultores, la cual con pocas excepciones¹⁰⁷ parte de hermandades o cofradías, la única forma que se aprobaba para la asociación de las clases inferiores y cuyo solo objetivo era la organización del culto. Las cofradías del Santísimo coordinan hasta hoy la instalación de altares en la vía procesional¹⁰⁸, confieren sus conocimientos a los iniciados y dirigen tanto los ensayos como la danza de la diablada (Hernández y Fuentes, s. f., p. 163). Las personas se hacen miembros a través de promesas al San-

106 Las cofradías reconocidas por su testimonio de fe son actualmente once: Aragua: Cata, Cuyagua, Chuao, Ocumare de la Costa y Turiamo (Maracay); Carabobo: Patanemo y San Millán; Cojedes: Tinaquillo; Guárico: San Rafael de Orituco; Miranda: San Francisco de Yare; Vargas: Naiguatá. Aparte de ellos, hay algunos más que “rescataron la tradición”, pero no bailan. Por Carabobo: Guacara, Tocuyito y Canoabo; Miranda: Capaya; y Vargas: Tarmas.

107 Una excepción es Naiguatá.

108 Excepto en el caso de Patanemo, donde no hay altares en la vía.

tísimo Sacramento y suelen cotizar una cuota anual. Además deben rendir homenaje a Dios a través de la danza de diablos. La promesa es usualmente de siete años; sin embargo, hay quienes se comprometen por un tiempo menor. En este caso deben bailar un año más de los prometidos, llamado “año de gracia”, para completar el ciclo como es debido. Quien baila por más de siete años “queda en manos del Santísimo”, será llamado “hermano” (Andrés Lugo, Primer Capataz de Patanemo, entrevista personal, 5 de agosto de 1993) y debe seguir bailando hasta su muerte, aunque no necesariamente todos los años.

Organización jerárquica

Los cargos en esas sociedades son vitalicios y concedidos a los sucesores según su experiencia y conducta. Casi siempre la máxima autoridad de la hermandad es llamada Primer Capataz y/o Primer Capitán, quien lleva un distintivo bien visible el día de Corpus. Le compete preparar y dirigir la fiesta. Además hay otros dirigentes, como segundos y terceros capataces o capitanes (o “perreros”), y por supuesto, gran cantidad de diablos rasos (véase foto N° 37, p. 228).

La participación de mujeres en público está reducida a ser acompañante¹⁰⁹, no deben bailar ni pueden cargar máscaras, ya que esto se interpreta como una falta de respeto. En muchos casos se encuentra la figura de la Sayona o Primera Capataz. La Sayona funge como esposa del Primer Capataz y/o como Madre de los diablos, quien a veces puede ser personificada por una mujer¹¹⁰ sin máscara, y otras veces por un hombre con una máscara afeminada y distinta a las otras¹¹¹.

Desarrollo de la celebración

Todas las manifestaciones de diablos danzantes tienen un desarrollo parecido que se distribuye entre las actividades en la víspera, el día de Corpus y algunas veces la octavita. El miércoles, es decir, en las vísperas del jueves de Corpus, se parte desde la Casa del Diablo, sede de la cofradía. Es dedicado a la petición de permiso para el baile al cura en algunos casos, pero generalmente al recorrido de calles,

____109 Se admiten en Naiguatá desde los años cincuenta (Sonia García, investigadora, entrevista personal, 5 de junio de 2009).

____110 En Patanemo (Carabobo) y Turiamo (Aragua) la Sayona la hace una mujer.

____111 Por ejemplo en Chuao, estado Aragua.

colegios y casas municipales. En algunos lugares aún sucede sin la vestimenta del diablo, la cual está reservada para el propio día de Corpus Christi, mientras en otras partes se realiza con la indumentaria completa. Durante la noche de la víspera se acostumbra efectuar un velorio en la sede de los diablos; algunas veces se cantan fulías responsoriales (véase el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 en este volumen), otras veces se rezan rosarios y se comparten largas horas enfrente del altar.

El jueves de Corpus, antes de la misa, en determinados pueblos se realiza algún homenaje a los diablos difuntos. Durante la misa los diablos aguardan, en unos casos fuera de la iglesia, y en otros, dentro del templo (véase foto N° 38, p. 229). A veces, cuando no hay sacerdote, simplemente colocan un altar en la puerta. Después tiene lugar por lo general la rendición ante el Santísimo Sacramento frente al templo. Ese momento piadoso es considerado el más importante del día y dura bastante tiempo, según la cantidad de promeseros que hacen su ritual en pareja delante de la custodia (véase foto N° 39, p. 229). Seguidamente hay actividades alrededor de la plaza principal, por las calles y especialmente en las casas de promeseros que han preparado un altar bien vestido, en las casas de amigos y de lugares de carácter público como escuelas, las cuales pueden durar hasta altas horas de la noche. En algún momento del día, generalmente después de las ceremonias eclesíásticas, los diablos se congregan para compartir una comida especial. En algunos lugares los diablos deben salir a bailar también la llamada “octavita” que se produce una semana después de la celebración central, porque de no hacerlo se considera que no han pagado su promesa (Andrés y Julián Lugo, entrevista personal, 20 de agosto de 2011). El día de Corpus salen todos los promeseros, pero en la octavita lo hacen sólo los hermanos, que son los que han bailado más de siete años. Ese día se paga frente al altar que se desmontará ese mismo día y también se recorre el pueblo por la mañana.

Simbología

La celebración gira alrededor de dos elementos básicos: por un lado, la fuerza divina que recibe homenajes y peticiones, y por el otro, la fuerza contraria personificada por el Diablo, ente imperfecto, juguetón y parrandero, el cual termina rindiéndose ante Dios. La represen-

tación del diablo entonces no atiende al Maligno como figura, sino como concepto. Es una expresión de la intención de controlar el mal. Para eso los Diablos se protegen de distintas maneras, por ejemplo a través de rezos, portando cruces, escapularios, látigos y otros amuletos. La protección principal proviene de la ejecución de un paso básico en el baile, donde se traza una cruz con movimientos del pie, la cual se dibuja igualmente con la maraca¹¹², que se lleva en la mano derecha y de la misma manera en la coreografía del grupo al cruzarse permanentemente las filas o dos diablos.

El altar y la custodia representan al Santísimo Sacramento y la presencia de Cristo. La custodia o su réplica acompaña el acto de “rendir” y la procesión. Los distintos altares suelen incorporar dicha custodia, además puede haber una cruz de madera, oraciones, velas y un recipiente para ofrendas monetarias (véase foto N° 40, p. 230). Debido a la alta carga de presencia sobrenatural, jamás se debe aparecer con la máscara puesta en su cercanía, ni se le puede dar la espalda.

Las máscaras, hechas de diferentes materiales, formas y tamaños, poco tienen que ver con el imaginario europeo del diablo. En algunos lugares ni siquiera tienen cachos. Por lo general representan seres fantásticos, y su forma y materiales revelan su ubicación geográfica. Todas son muy expresivas y coloridas, sólo las de Chuao se limitan a tres colores característicos: negro, blanco y rojo. A veces son máscaras que no pueden colocarse sobre la cara, porque tienen un palo atravesado para ser cargadas y bailadas con la mano, como en Naiguatá. Una máscara permite ocultar la identidad y la de los Diablos transmite cierto misterio y carácter demoníaco (véase foto N° 41, p. 230). Pocas veces durante el ritual se carga puesta, debido a que dejarla caer y cargarla colgando simboliza humillación y “derrota”.

La vestimenta usual de los Diablos consta además de un traje colorido de camisa y pantalón, en varios lugares también de una capa mediana o larga. Una cola suele estar adherida a la parte posterior del pantalón y se portan en varios sitios cruces y escapularios. Con la mano derecha se agita una maraca¹¹³ que acompaña y

———¹¹² En caso de Naiguatá, donde no portan maracas, se dibuja la cruz con la máscara en mano.

———¹¹³ Excepto en Naiguatá, estado Vargas, donde no se usan maracas.

coordina el ritmo del baile, y con la izquierda se sostiene un látigo. En un cinturón acostumbran llevar campanitas para alejar las malas influencias (véanse fotos N° 42, 43 y 44, pp. 230-231). Por esta razón muchas veces son multiplicadas considerablemente no obstante el peso que generan para el baile durante todo el día.

Música y danza

Los instrumentos musicales que dan la pauta de la danza pueden ser la “caja”¹¹⁴ o el cuatro, dependiendo de la localidad¹¹⁵. La caja o tambor siempre es portátil y ejecutada con dos baquetas. Toda la música de los diablos es instrumental y el instrumento principal (caja o cuatro) es uno solo¹¹⁶. Además se crea un fondo tímbrico a través de las campanitas amarradas en el cuerpo y las maracas en manos de la diablada.

La música es bastante reiterativa debido a su función de coordinar la danza. Hay momentos de fuertes aceleraciones que llevan a momentos frenéticos. El cuatro de los diablos aragüeños y carabobeños toca en las danzas la interminable secuencia armónica de T-S-T-D7 durante cuatro compases binarios. Según la actividad a realizar, existen distintos toques, muchas veces con la misma secuencia armónica, pero variando tanto la intensidad del rasgueo como la dinámica y también la velocidad. Dentro de esos toques se distinguen danzas con diferentes funciones, fórmulas para las diferentes etapas de la ofrenda, *rinde* o pago de promesa, y enunciados que sirven de enlace e indican el paso a otra etapa del ritual.

La danza en algunos casos es relativamente libre, pero en otros se registran coreografías más estrictas con varios elementos repetitivos como

... desplazamientos en espiral, en figura de ocho, en círculo con uno o más danzantes en medio. También la danza en retroceso, propia de los momentos en que se retiran o están ante algún símbolo religioso. Desplazamientos rítmicos hacia adelante y atrás, acostados sobre el piso, de rodillas... (González y otros, s. f., p. 5).

— **114** Tambor tipo redoblante.

— **115** Sólo en Chuao se usan ambos instrumentos, sin embargo no simultáneamente.

— **116** En Cata puede haber varios cuatros tocando simultáneamente.

Cuadro comparativo de Diablos de Corpus Christi

	Instrumentos	Música y baile	Personajes	Trajes	Máscaras
ARAGUA					
Cata	Cuatros (pueden ser varios a la vez), maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Danza corría,</i> <i>Danza cruzada</i> Profanos: <i>Danza del Mono Quitungo</i> , con zapateo en ruedas	Miembros activos y ex-miembros; 1 ^{er} y 2 ^{do} Capataz, Capitán, Perrero, Sayona (hombre)	Estampados y bicolor Capa mediana o larga, pantalón a la rodilla, medias largas 1 ^{er} Capataz lleva maraca en mano izquierda, los otros en la derecha.	De tela metálica, transparente, con cintas coloridas entre los cuernos Anteriormente de tapara
Cuyagua	Un cuatro, maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Corrió, Rendir;</i> Profanos: <i>Danza del Mono</i>	1 ^{er} y 2 ^{do} Capataz, 1 ^{er} y 2 ^{do} Perrero, Sayona (mujer)	Estampados, pantalón a la rodilla o largo	De malla de alambre con cintillos coloridos
Chuao	Un cuatro o una caja redoblante de dos parches y dos baquetas, maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Corrió, Mojiganga, La Cruz, La Rueda</i> (con caja), <i>Dancita</i> (con cuatro) Profanos: <i>Carabalí</i>	1 ^{er} , 2 ^{do} , 3 ^{er} Capitán, Capataz, Sayona (hombre)	Estampados Pantalón a la rodilla, medias largas	De arcilla con papel <i>maché</i> ; rojo-blanco-negro, coronadas con cinta tricolor entre cuernos; a mayor jerarquía, más larga la barba

<p>Ocumare de la Costa</p>	<p>Un cuatro, maracas, cencerros</p>	<p><i>Toque para Rendir, Toque para Recorrido, Baile del Caracol</i></p>	<p>General en Jefe, tres capataces, tres perreros</p>	<p>Estampados, o de dos a tres colores, destacan amarillo, rojo, blanco</p> <p>Capa larga, a la rodilla y medias o pantalón largo</p> <p>1^{er} Capataz: lleva paltó-levita, sin capa y látigo con cuatro nudos.</p> <p>Perrero: chaqueta hasta rodillas, sin capa y látigo con tres nudos</p>	<p>Material diverso: cartón, alambre, papel.</p> <p>Rojo, negro y blanco, cintas multicolores entre cuernos cortos, diseño antropomórfico</p> <p>1^{er} Capataz: máscara más grande</p>
<p>Turiamo (Maracay)</p>	<p>Un cuatro, maracas, cencerros</p>	<p>Reverenciales: <i>Danza del Camino</i></p> <p>Profanos: <i>Danzas del Mono, del Borracho, del Muerto, del Galerón, del Zambe</i></p>	<p>1^{er}, 2^{do} Capataz, Perrero, Sayona (mujer)</p>	<p>Estampados o tipo arlequín con colores fuertes, capa y pantalón largos, medias, camisa manga larga</p>	<p>De alambre y papel pintado, cuernos adornados con cintas</p>

	Instrumentos	Música y baile	Personajes	Trajes	Máscaras
CARABOBO					
Patanemo	Un cuatro, maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Toque para Rendir, Danza del Camino, Danza Cruzada</i> Profanos: <i>Galerón, Danzas del Muerto, del Diablo Perdido; Palo de cintas</i>	1 ^{er} , 2 ^{do} Capataz, Perrero, Sayona (mujer sin traje de diablo)	Estampados Mayormente pantalón a la rodilla y medias o pantalón largo Capa larga	Tapara o tela de metal, o alambre con papel periódico pintado, colores llamativos: azul, rojo, amarillo; cinta entre cuernos o guindando de ellos
San Millán	Un cuatro maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Toque para Rendir, Danza del Camino</i>	1 ^{er} , 2 ^{do} Capataz, Perrero, Sayona (mujer sin traje de diablo)	Estampados Pantalón a la rodilla con medias largas largas Capa larga	De alambre con papel periódico pintado, colores llamativos: azul, rojo, amarillo; cinta entre cuernos o guindando de ellos
COJEDES					
Tinaquillo	Un cuatro, maracas, cencerros	<i>Rinde, Caracol; Palo de cintas</i> al son de pasacalle	1 ^{er} y 2 ^{do} Capataz	Tipo arlequín: blusón rojo bordado, pantalón negro a la rodilla, tiras de tela de varios colores en la cintura	Plano en forma de lengua, de tela metálica, colores predominantes de rojo, negro, blanco y marrón

GUÁRICO					
San Rafael de Orituco	Un cuatro y un tambor de un parche y una baqueta, maracas		Capataz, Diabla (hombre o mujer)	Tipo arlequín, bicolor: rojo/negro Blusón manga larga, pantalón largo	De cartón pintado, coloridas y bastante alargadas, Capataz con máscara más exagerada en cuanto a longitud y expresión, Diabla con cara redonda y plana
MIRANDA					
San Francisco de Yare	Una caja redoblante de dos parches y dos baquetas; maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Corrío; Bamba</i> (en casa de 1 ^{er} Capataz) Profanos: no hay.	1 ^{er} , 2 ^{do} , 3 ^{er} Capataz, diablos rasos, la Capataz (mujer) sin traje de diablo	Rojo a partir de 1948: (Fiesta de la Tradición), antes era estampado Pantalón largo	De papel engomado, muy coloridas y de gran tamaño, cuatro cuernos para 1 ^{er} Capataz, tres cuernos 2 ^{do} y 3 ^{er} Capataz, dos cuernos para diablos rasos
VARGAS					
Naiguatá	Una caja y dos baquetas, cencerros	Reverenciales: <i>Toque de Llamada y para bailar</i> Profano: <i>Baile del Vaso y del Huevo</i>	Diablo mayor, Sayona; mujeres participan con indumentaria de diablo.	Colores vivos con motivos geométricos pintados a mano Camisa y pantalón largo	Armadura de alambre forrado con papel engomado, diseños inspirados en animales marinos y domésticos, de gran tamaño

Siempre se puede observar el paso reiterado que dibuja una cruz, además de giros, medias vueltas, saltos variados, algunos apoyados sobre los brazos, elevando alternativa y rápidamente las piernas (íd.). Aparte de las danzas devocionales, puede haber bailes profanos de carácter jocoso y recreacional que se realizan después de la Danza de Pagar y a buena distancia de la iglesia. Así por ejemplo la Danza del Muerto¹¹⁷, en la cual un diablo cae muerto y se revive a través de un toque mágico del Capataz o de una especie de brujo. Los intentos de reanimación tienen muchos elementos cómicos y son finalmente exitosos. Otra danza es el Baile del Vaso¹¹⁸, donde el diablo debe demostrar sus habilidades bailando a un ritmo que se va acelerando con diversos pasos por encima de un vaso sin tumbarlo. En caso de lograrlo le pertenece el contenido (véase foto N° 45, p. 231).

A continuación se presenta un cuadro que recoge algunas diferencias entre las manifestaciones¹¹⁹ de Diablos de Corpus Christi¹²⁰.

— **117** En Cata y Turiamo, Patanemo y San Millán.

— **118** En Naiguatá.

— **119** Los datos se extraen de: Alemán 1997, Castillo 1996, Colina 1992, García Carbó y Hernández 2000, González y otros, s. f., Lugo 1993, Ortiz y otros 1982, Ortiz 1998a, Ortiz y Aliaga 2005a, *Diablos Danzantes de San Rafael de Orituco* (2006) y observaciones propias.

— **120** Aparte de los lugares mencionados en el cuadro se celebra Corpus Christi con diablos también en Capaya, Los Caneyes, Canoabo, Guacara y Tocuyito, todos en el estado Carabobo (Ortiz 1998a, p. 40), pero no se tienen a mano datos detallados. Los Diablos de Canoabo parecen ser iguales a los de Guacara; los dos fueron rescatados hacia 1980. En ambas manifestaciones no se acostumbra la celebración de un velorio en las vísperas. Además se permite la participación de mujeres. Mientras que los guacareños asumen la ceremonia por promesa, los Diablos de Canoabo la acatan por diversión (Castillo 1996, p. 44).

Escenarios performativos de los Diablos de Yare

NARRATIVA	RECORRIDO POR LA CALLE	FRENTE ALTAR CASERO	DELANTE CASA PROMESERA
Performativa	Grupo completo de promeseros que se vuelca por la calle siguiendo la réplica del Santísimo Sacramento; bailando al ritmo de la caja se entremezclan con el público que los acompaña (el triple de los diablos).	Grupo pequeño, ajustado a la capacidad del local, entra y sale ordenadamente por aviso del tambor y bajo la coordinación del Capataz; baila un rato (entre tres y cuatro minutos).	Grupo mediano, que espera su turno para entrar, baila; algunos de manera individual en una especie de círculo, otros conversando o descansando.
Coreográfica	Semicoordinada; baile con máscara caída	Completamente coordinada; diferentes secciones repetitivas con descansos pequeños por el medio; baile con máscara caída	Individual; baile con máscara por ausencia de símbolo eclesiástico
Musical y sonora	Predomina sonido de maracas, presencia de sonido de tambor varía según distancia.	Mayor presencia y permanencia de sonido de tambor; improvisaciones rítmicas inspiradas y comprensibles sólo en el momento	Predomina sonido de maracas, sonido de tambor constante, pero lejano, presencia de tintineo de campanitas.
Actitudinal-conductual	DEBEN participar y no salirse de las actividades del grupo.	TIENEN QUE participar disciplinadamente; dinámica grupal, sin público.	PUEDEN participar en la actividad bailando o aguardando su turno, aprovechando el menor compromiso para tomar un trago de ron a escondidas.
Devocional	Mediana, dependiendo de cercanía a los símbolos religiosos y la caja	Mayor excitación y concentración religiosa, descansos breves entre una danza y otra ayudan a interiorizar la situación, con rezos silenciosos.	Más libre, ya que no tienen ni un altar ni el Santísimo Sacramento enfrente.

Escenarios sonoros y performativos

El hecho de que la música sea bastante reiterativa durante toda la ceremonia no implica que no haya escenarios sonoros distintos. El ejemplo de San Francisco de Yare lo demuestra.

San Francisco de Yare, un pueblo mirandino aproximadamente a una hora de la capital Caracas, tiene una tradición de Diablos en Corpus que data de por lo menos 1750. Se organizan en una cofradía jerárquica con tres capataces hombres, una capataz mujer, los cajeros que tocan el tambor y una multitud de diablos rasos, que para el año 2004 llegaban a 1.200 (*Los diablos de Yare*, canal Televen, 16 de junio de 2004). Para el baile suena una caja tipo redoblante de dos parches que se ejecuta con dos baquetas sobre uno de ellos. Además suenan las maracas y los cencerros que sacuden los diablos bailando. Sus trajes son rojos desde 1948, cuando se uniformaron para participar en un gran festival de folklore en Caracas¹²¹. Las máscaras, hechas de papel engomado, son muy coloridas. El Primer Capataz se distingue por tener cuatro cuernos, el Segundo y el Tercer Capataz tienen tres cuernos y la máscara de la diablada general está dotada de dos cuernos (véase foto N° 46, p. 232).

El análisis de tres escenarios preformativos (el recorrido por las calles, el pago de promesa ante un altar casero y la actividad delante de la casa promesera) arroja diferencias notorias. En las tres circunstancias suena el mismo toque musical y se usan los mismos recursos dancísticos, pero la narrativa performativa, coreográfica, actitudinal-conductual y hasta devocional se distinguen considerablemente.

— 121 *Cantos y danzas de Venezuela*, 17 de febrero de 1948, espectáculo en el Nuevo Circo, Caracas ante 15.000 personas, concebido y dirigido por Juan Liscano con motivo de la toma de posesión del presidente Rómulo Gallegos.

Resulta entonces que a cada entorno espiritual corresponde un cuadro sonoro distinto, en el cual destaca uno u otro instrumento. El toque de tambor concuerda con la mayor organización grupal y rigor religioso. La dominación de las maracas coincide con un nivel devocional medio y el paisaje tímbrico con mayor presencia de las campanitas se encuentra en una situación más individualizada y en un entorno más permisivo y mundano.

En Venezuela la Iglesia está separada del Estado desde comienzos del siglo XIX. Se afirma que en los años 1960 el 90% de la población se identificaba con el catolicismo; sin embargo, solamente una cuarta parte practicaba la religión, la mayoría mujeres (véase Pollak-Eltz 1968, p. 25). Estos datos deben ser actualmente modificados¹²², debido a la creciente influencia de otras religiones como la evangélica o recientemente la santería, que han producido conversiones en todos los estratos sociales de la población. Un indiscutible sentimiento religioso se encuentra muy arraigado entre los sectores populares y se manifiesta, por ejemplo, en la veneración de santos o en la actitud de los Diablos de Corpus Christi. Es una de sus principales maneras de encontrar refugio y esperanzas al no conseguir respuestas adecuadas a los problemas cotidianos en el mundo profano, ya sea por falta de conocimiento, exclusión o bajos recursos monetarios.

La fe en el Santísimo Sacramento y la forma de rendirle homenaje son de carácter sincrético, donde no tiene sentido un elemento sin el otro. La profunda convicción junto a cada acto de la celebración, cada atuendo visible e invisible, las danzas, los matices musicales, los paisajes sonoros y espirituales están íntimamente unidos.

A pesar de que la devoción representada por el diablo es una de las manifestaciones más cuestionadas por la Iglesia católica, y no obstante que los propios devotos la entienden como un peligro, esa celebración tiene un profundo arraigo en muchos pueblos venezolanos. Existe la convicción de que Satanás anda suelto en esa fecha y puede mandar influencias negativas e instigaciones a maldecir, por lo cual envueltos en atuendos demoníacos, los promeseros se dedican a comer, bailar y parrandear para satisfacer y alejar al Diablo, a la vez que se humillan ante el cuerpo de Cristo como forma de dominar la influencia del

¹²² En las diversas fuentes se encuentran datos bastante contradictorios.

Tentador por todo el año siguiente. Por otro lado, están convencidos de que por esa vía se logra el triunfo del bien de Jesús sobre el mal.

Adoración pentecostal 1/ pista 18

Katrin Lengwinat

Desde los años ochenta del siglo xx, el movimiento evangélico ha venido creciendo muy rápidamente (véase foto N° 47, p. 232). Aproximadamente el 75% de su feligresía pertenece a la orientación pentecostal. El pentecostalismo en Venezuela era, en sus inicios, más bien atractivo para los sectores populares, los cuales encontraban un grupo que les daba apoyo moral y espiritual en situaciones especiales, como cuando abandonaban sus hogares en búsqueda de un trabajo. Como la religión evangélica en general –y la pentecostal en específico– es bastante dinámica y se adapta con relativa facilidad al mundo moderno, es ahora también atractiva para otras clases sociales. Según estimaciones, actualmente el 5% de la población adulta practicante pertenece a iglesias evangélicas pentecostales, habiéndose cuadruplicado el número de creyentes desde 1970 (véase Pollak-Eltz 2000a, p. 77).

Los evangélicos asisten con mucha regularidad a los servicios dominicales de varias horas, donde se adora a Dios, se ora, se canta, se dan testimonios, se predica y se practican sanaciones (véase el apartado «Cánticos evangélicos: sanación», p. 68 de este volumen). Las actividades cumplen también una función liberadora de estrés y propicia a la catarsis, debido a que las adoraciones enfatizan el movimiento de cuerpo, brazos y pies, y la manifestación de gritos, llanto y risas. La atmósfera es muy festiva y participativa.

Según Pollak-Eltz (2000a, pp. 11 y 23), la fe evangélica se fundamenta en la Biblia y se espera la vuelta de Cristo después de la destrucción del planeta, la cual puede ocurrir pronto debido a los altos grados de contaminación, corrupción y crisis social. En ese instante serán salvados sólo los creyentes. Por lo tanto se hace hincapié en la evangelización, la alabanza y la predicación, que son considerados como herramientas indispensables para la salvación.

Entre los evangélicos, la música es un medio central para pro- pagar, orar, alabar y también para sanar. La apertura a expresiones

musicales modernas y/o tradicionales de los pueblos, desde los años ochenta ha sido por un lado una gran atracción para los jóvenes, y por el otro un vehículo efectivo para un mayor sentido de pertenencia debido al uso de un lenguaje cuyos códigos son familiares. La música como tal es la misma; son más bien las letras las que se relacionan ahora exclusivamente con contenidos religiosos. También cambia la funcionalidad, ya que casi todos los géneros adoptados son bailados en su forma original, y en su nuevo contexto pierden esa función por completo.

Una de las expresiones musicales de carácter más popular utilizada en el contexto pentecostal es el joropo central con arpa, maraca y “buche”¹²³, manifestación con exclusiva función de baile en su contexto originario. Ese género ha servido para ser ejecutado en contextos públicos como adoraciones, presentación de historias bíblicas o predicaciones. En su nuevo entorno nunca es bailado. La pieza incluida puede acompañar el comienzo o el final de una adoración evangélica.

El joropo (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito) de la región alrededor de Caracas siempre es ejecutado por dos personas. Una toca un arpa diatónica de 34 cuerdas, de las cuales las agudas son de metal. La otra persona canta y toca las maracas. Las formas musicales básicas del joropo son el pasaje y el golpe. Los ejemplos encontrados en el contexto evangélico presentan sin excepción la forma de golpe. El número seleccionado presenta una estructura sencilla que cumple perfectamente con el reglamento de la composición central: cuatro estrofas de cuatro versos cada una y un estribillo de igual longitud. La letra hace referencia al Espíritu Santo, que es el símbolo que mueve a los creyentes. El pentecostalismo se caracteriza por el Bautizo del Espíritu Santo, una experiencia personal muy emotiva para sus adeptos. En este contexto se produce un fenómeno llamado “glosolalia”¹²⁴ que es considerado la voz divina y al cual se refiere la letra de este joropo cuando dice que «hablaban en nuevas lenguas».

En la actualidad y en el contexto profano del baile de joropo central, los golpes suelen llevar una segunda sección muy extensa que se llama “yaguazo”, la cual se caracteriza por una gran libertad,

123 Voz.

124 La vocalización de gozo y fe expresada en palabras no inteligibles (Pollak-Eltz 2000a, p. 14).

improvisación y gozo. Ese yaguazo no se ha podido encontrar en ninguna de las grabaciones religiosas.

Parranda del Niño Jesús 🎵 1/ pistas 19, 20, 21

Ruth Suniaga

El ciclo de celebraciones referidas al nacimiento del Niño Jesús es el de mayor difusión a nivel nacional. La Navidad muestra la profunda influencia de la religiosidad católica ejercida en buena parte de Occidente, para explicar, junto a otros ritos de fuerte arraigo, como la Semana Santa, la presencia y acción de Dios, a través de su hijo, Jesús Cristo o Niño Dios.

Se trata en Venezuela de un ciclo festivo de los más variados en el país, tanto en costumbres típicas, como en la presencia de cofradías, el uso de altares, el pago de promesas y la realización de procesiones y recorridos, al igual que en elementos artísticos (musicales, dancísticos y teatrales). Además, destaca aquí una gastronomía propia no sólo de la celebración misma, sino de la cultura culinaria venezolana, así como los momentos de reencuentros y prácticas fraternales.

Los rituales y las celebraciones de los pueblos se pueden agrupar según calendarios diferentes, siendo la manera más frecuente de acuerdo a los ciclos de la naturaleza. Lo resaltante está en el hecho de cerrar un ciclo temporal y abrir otro, lo cual es muy característico en la vida de los seres humanos; tal vez por eso las fiestas decembrinas conservan los elementos simbólicos más significativos como ocasión para la solidaridad, la reunión familiar y el acercamiento humano. El despedir un período y darle la bienvenida a otro es un motivo para reafirmar la fe y la esperanza en el futuro: es esto lo que simboliza el nacimiento del Niño Dios.

Antecedentes de la devoción al Niño Jesús

Los antiguos historiadores narran que la devoción hacia el Niño Jesús comienza en el Monte Carmelo en Israel, muy cercano a Nazaret, ya que acudían con frecuencia José y María con su hijo y los abuelos, Joaquín y Ana. Las personas que allí se reunían para pasear y orar le tomaron cariño al niño y a sus familiares. Después de la muerte de

Jesús los religiosos moradores del Monte Carmelo siguieron recordándolo. Hacia el año 1200, San Francisco de Asís dispuso recordar la Navidad haciendo un pesebre lo más parecido posible al de Belén y celebrando la misa de la medianoche¹²⁵.

Existen alrededor del mundo muchas figuras e imágenes representando al Niño Jesús. Entre las más conocidas se encuentran el Niño Jesús de Praga en la República Checa, el Divino Niño de Arenzano en Italia, el Santo Niño de Atocha en México y el Milagroso Niño Jesús de Bogotá en Colombia, entre otros.

En Venezuela el ciclo de la Navidad abarca casi tres meses del año. Se inicia a mediados de noviembre con distintos actos que simbolizan la espera y preparación del nacimiento del Niño Jesús. Esto motiva la construcción de pesebres en las casas de familia y en sitios públicos, serenatas a los pesebres, parrandas, procesiones, velorios y misas de gallo. Cabe destacar entre estos, los novenarios previos al nacimiento del Niño Jesús que se llevan a cabo en muchos barrios y pueblos del 16 al 24 de diciembre, durante los cuales se hacen las misas de aguinaldo (véase Ortiz 2000, p. 26). En los estados Zulia y Portuguesa se saluda la entrada de la Navidad desde el día de la Virgen de Chiquinquirá, el 12 de noviembre. En Caracas también es famoso el Pregón Navideño a mediados de diciembre, tradición desde hace más de un siglo, con Misa de Gallo en la Catedral de Caracas y representaciones alusivas en la plaza Bolívar que incluyen la presencia de “Pacheco”, personaje que pregona a los caraqueños la llegada de la Navidad junto al frío decembrino.

Parranda del Niño Jesús o Niño Jesús Parrandero

Consiste en el paseo y visita del Niño Jesús por distintas localidades vecinas durante varias semanas, en las que se realizan procesiones, velorios y misas, las cuales recuerdan la peregrinación de San José y la Virgen María desde su pueblo de Nazaret hasta Belén, y los sufrimientos que pasaron mientras buscaban albergue¹²⁶. El Niño Jesús sale todos los años a recorrer los campos, a bendecir los pueblos y caseríos, a visitar a los campesinos para que tengan buenas cosechas,

—125 http://www.devocionario.com/jesucristo/infancia_3.html

—126 <http://folkloreando.com/articulos/FiestasyCeremonias.html?-ession=folkloreando:0AD05D1E0326c14923lOk319045E>

a bendecir sus tierras y a buscar medios para acomodar la casa del “Eterno Padre” (véase Benítez 1993, p. 49). Los parranderos llevan la imagen del Niño Jesús de casa en casa y en cada una de ellas los habitantes la besan, le rezan, le cantan y le dan su limosna¹²⁷. El dinero que se recolecta en cada parada es administrado por los organizadores para cubrir los gastos de la celebración y, dependiendo de lo reunido, ayudar a algún vecino con problemas.

El día y mes en que el Niño Jesús inicia su peregrinación varía de pueblo en pueblo. En algunos se acostumbra salir desde la iglesia, en otros trasladan al Niño primero a la casa de uno de los organizadores, previamente escogida y adornada para tal fin. En medio de la algarabía, campanadas de la iglesia y fuegos artificiales, la imagen del Niño metida en una caja de cristal para que pueda ser apreciada por el público, adornada por dentro y por fuera, es trasladada desde la iglesia hasta dicha casa después de ser bendecida y entregada formalmente a quien será su responsable durante su recorrido, el cual puede durar en algunos casos varios meses, hasta que lo entregue el 24 o el 31 de diciembre, fecha que determina cada organización.

Bien sea en casa o en la iglesia, se reúnen todos los vecinos del sector, le rezan rosarios y le cantan aguinaldos, parrandas, décimas y/o fulías, según la región. Después de este primer velorio (véase el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen) el Niño inicia su recorrido de visitas al día siguiente, quedándose cada noche en una casa distinta. En cada casa donde es homenajeado con rezos y cantos, los dueños se esmeran en preparar el pesebre donde pasará la noche. En las casas anfitrionas preparan un altar adornado con flores donde lo colocan con velas encendidas y un plato para que los asistentes den su limosna o colaboración (véase Benítez 1993, p. 51).

Las casas de posada escogidas son de devotos que requieren pagar promesas al Niño; sus anfitriones tienen el compromiso adquirido con los organizadores de darles aposento, comida y las comodidades posibles a los “santeros”¹²⁸. El “santero” y su ayudante están provistos de pequeños bolsos con apenas una o dos mudas de ropa, una cobija

¹²⁷ <http://www.chacao.gov.ve/munidetail.asp?Id=47>

¹²⁸ Así llaman a los cargadores responsables del Niño; no debe confundirse con quienes practican la santería. En otras zonas también le llaman “mayordomo”.

y algo de comida. Durante el recorrido los acompañan los devotos y parranderos de cada sector hasta que llegan a la siguiente parada y allí le ceden el turno a los que lo reciben, devolviéndose a sus hogares. A veces los mismos acompañantes los siguen por varios sectores durante algunos días.

Dadas las ocupaciones laborales y domésticas de los asistentes y organizadores, de lunes a viernes las visitas se hacen al final de la tarde y hasta la media noche, pero el entusiasmo se acrecienta especialmente los sábados en los que el homenaje se convierte en una fiesta, donde sobresalen las improvisaciones en las diferentes músicas dedicadas al Niño Dios.

Los vecinos se preparan para la procesión nocturna, especialmente los dueños de las casas que darán posada al Niño, quienes para pagar su promesa ofrecen una sencilla velada a los visitantes. En vista de que este ritual puede durar varias horas en cada casa, la gastronomía típica de cada región se convierte en otro aspecto a resaltar de esta tradición. Entre las bebidas destacan café, chocolate caliente, aguardiente, vino, ron, carato de acupe (maíz tierno), anís y ponche crema, que es una bebida alcohólica a base de huevo y leche, conocida como “leche e’ burra” (véase García, T. 2008); entre los alimentos, hallacas¹²⁹, sopas, granos en sopa y guisados, cochino, arepas saladas y dulces, dulce de lechosa, dulce de toronja, majarete, churros con azúcar, mazapanes, frutas frescas y secas.

Las visitas del Niño Jesús son alternadas con otras celebraciones que no dejan de realizarse, como por ejemplo, el Día de Todos los Santos (1° de noviembre) y de los Difuntos (2 de noviembre), la Paradura (después del 24 de diciembre) y otros. En todo caso se unen al velorio del Niño.

El regreso del Santo Niño el 23, 24 ó 31 de diciembre (dependiendo del caso) es anunciado con campanadas y cohetes; la gente sale a recibirlo. En la noche en que es devuelto a la iglesia se celebra una misa (en algunas partes a medianoche), durante la cual el cura descubre la imagen del Niño para significar que ya nació, y arrancan nuevamente las parrandas.

¹²⁹ Pastel de harina de maíz relleno de un guiso de carne e ingredientes menores, envuelto en hoja de plátano.

Por ejemplo, los habitantes de los barrios que conforman Petare (sector muy poblado del este de Caracas) comienzan hacia finales del mes de octubre, cuando la imagen del Niño Jesús es sacada de la iglesia para iniciar su recorrido hasta el 23 de diciembre. Después de recorrer los sectores y barrios vecinos lo trasladan a la Colina Monagas del barrio El Cerrito para pasar la noche en el sitio más alto y comenzar desde allí la bajada del día de Nochebuena (Coromoto Méndez, cronista del municipio, entrevista personal, 15 de febrero de 2008). Por eso esta tradición es llamada aquí “la bajada del Niño Jesús de Petare”. La noche del 24 de diciembre el párroco decreta el nacimiento del Niño y se inicia la procesión desde El Cerrito hasta el casco central. El Niño descansa esa noche en la iglesia y los días siguientes sale nuevamente en procesión y continúan las visitas domiciliarias hasta el 27 de diciembre, cuando culmina la parranda del Niño y es resguardado en la Casa Parroquial, ya que al día siguiente se conmemora la persecución de Herodes.

Los velorios al Santo Niño Jesús tienen también un gran arraigo y difusión en casi todos los pueblos de la región de Barlovento, la cual está constituida por seis municipios del estado Miranda. Entre dichos velorios destacan los de la Sociedad de El Niño Jesús de Sotillo, el Niño Jesús de Birongo, el Niño Jesús de El Guapo y la Sociedad Niño Jesús de Curiepe. Entre los meses de septiembre y octubre diferentes imágenes del Niño Jesús de la zona inician una larga peregrinación por los pueblos aledaños y continúan por los pueblos costeros del estado Vargas, llegando muchas veces hasta La Guaira. La devoción que los habitantes de esta región le profesan al Niño Jesús es asumida con una visión terrenal: el Niño debe cantar y parrandear como nosotros lo hacemos (véase García, J., s. f./a). El Niño debe salir de la iglesia para celebrar la recogida de la segunda cosecha de cacao del año.

El regreso del Niño a Curiepe, por ejemplo, está previsto para el 24 de diciembre, y es cuando la celebración de la parranda adquiere más notoriedad. Ese día sus devotos entran en procesión al pueblo y hacen un recorrido al compás de furrucos, tambores, cohetes e instrumentos de viento. El “mayordomo” se dirige a los presentes para contar los pormenores del viaje. Otros lo esperan en una capilla tradicionalmente ubicada en una de las bocas de calle que conduce al río. Se trata de una casa pequeña de construcción sencilla con palmeras. Allí permanecerá un rato recibiendo plegarias con velas encendidas. Luego el

pueblo acompaña al Niño hasta la iglesia mientras la fiesta continúa con conjuntos de parrandas que recorren las casas entonando canciones tradicionales. El Niño Jesús de Curiepe saldrá otra vez el 1° de enero para recibir el Año Nuevo.

El Niño Jesús de El Guapo llega hasta Las Lapas y por río hasta Tacarigua de la Laguna. A pesar de que estos pueblos tienen su propio Niño Jesús, esta tradición se ha mantenido desde la época en que en ellos aún no había iglesias construidas (Josefa, devota y heredera de la tradición en Tacarigua de la Laguna, entrevista personal, 29 de enero de 2011). Uno de los momentos estelares de este recorrido es cuando el Niño se encuentra con la Virgen de La Candelaria en la madrugada del día 2 de febrero en la laguna de Tacarigua. Para los pobladores esta laguna está llena de cuentos y leyendas. El encuentro entre la Virgen y el Niño tiene gran trascendencia, puesto que el origen de esta tradición coincide con las primeras labores masivas de la pesca de lebranche, hecho que es interpretado como un regalo de “Chanchamire”, personaje encantador de las aguas, en agradecimiento a que éstas fueron bendecidas por la Virgen y el Niño (véase García, J., s. f./b).

En Caigua, parroquia del estado Anzoátegui, a unos 40 kilómetros de Barcelona, el recorrido del Niño Pascualito (o Parrandero) se inicia el 23 de noviembre y termina un mes después cuando llega a la iglesia donde lo arreglan para su nacimiento (véase foto N° 48, p. 232). Al día siguiente continúa sus visitas y regresa al templo el 26 del mismo mes, donde reposa en su pesebre (véase Farías 2007).

En Caigua hay dos niños: “el chiquitico” y el “santo patrono”; los patronos del pueblo son Jesús, María y José, “la sagrada familia” (Esperanza Parra, delegada del templo, entrevista personal, 1° de enero de 2009). El Niño Pascualito, llamado también “niño chiquito y parrandero”, se encarga de las salidas más largas. Su imagen es una figura de aproximadamente 35 cm. de alto. En cambio la del Niño Grande o “santo patrono” mide aproximadamente 1,10 m. y está fijada sobre un pedestal. Su traje, por ser más vistoso, es más elaborado. Con motivo de las fiestas patronales, las cuales se celebran a partir del 1° de enero, la imagen del “niño grande” sale en procesión los dos primeros días por los alrededores de la plaza y se guarda en la iglesia (véase foto N° 49, p. 233).

Durante las procesiones, tanto del Niño Pascualito como del

“niño grande”, es importante la parada frente al monumento del Indio Caigua, cacique indígena quien le da nombre al pueblo (Francisco Belisario y Liseth García, presidentes saliente y entrante respectivamente de la Asociación de Jesús, María y José de Caigua, entrevista personal, 31 de diciembre de 2008).

En El Pedregal (barrio del municipio Chacao en Caracas), el Niño Jesús sale a mediados del mes de noviembre y regresa el 31 de diciembre. Este día los invitados acuden en la noche a la casa escogida para celebrar la despedida del Año Viejo y recibir el nuevo, y se celebra además el velatorio del Niño Jesús. La fiesta dura hasta el amanecer; además de la música, el baile, la comida y la bebida, se cuentan historias, chistes, anécdotas, se juega dominó y otros juegos de mesa con el fin de pasar un momento agradable¹³⁰.

Entre agosto y septiembre sale el Santo Niño Jesús de Tarmas (estado Vargas) e inicia un recorrido por varios pueblos aledaños. En Tarmas se acostumbra sacar al Niño de la iglesia y trasladarlo a una casa donde pasará su primera noche. Uno de los vecinos ofrece su casa para realizar la despedida, como lo ha hecho en muchas oportunidades Epifanía Mayora (entrevista personal, 8 de enero de 2011), patrimonio intangible y gran protectora de las tradiciones en Tarmas. Mientras tanto en la iglesia, otra imagen del Niño Jesús, donada por una de las familias devotas, es dejada al lado de la Virgen María para que esté siempre acompañada (véase Benítez 1993, p. 50).

A pesar de que el regreso a Tarmas está pautado para el 23 de diciembre, allí no termina el recorrido. Éste se reinicia el 1º de enero del siguiente año, esta vez por las casas del pueblo, y es después de Reyes (primer sábado después del 6 de enero) cuando realmente descansa el Niño Jesús en la iglesia de Tarmas.

Esta tradición la iniciaron los colonos españoles para financiar la construcción de la primera iglesia de una vasta región montañosa y costera llamada Tarmas hacia el año 1609. Designaban a una persona –a la cual llamaban “santoche”– para que recorriera todas las haciendas de los alrededores con la figura del Niño Jesús y así recoger el dinero necesario. Hoy día son el párroco del pueblo, el jefe

¹³⁰ <http://www.chacao.gov.ve/munidetail.asp?ld=47>

civil de la parroquia, los vecinos responsables del mantenimiento de la iglesia y las familias encargadas de administrar las finanzas recogidas por el Niño Jesús todos los años, los que se reúnen desde junio para decidir quién será el “santero” y su ayudante, así como los límites del recorrido para ese año. Mientras tanto se reúne también un grupo de señoras para confeccionar y coser el traje que estrenará el Niño.

El pueblo de Tarmas está ubicado en el punto más alto de la zona montañosa del estado Vargas que colinda con Aragua, por lo que la topografía de los caseríos y pueblos que visita el Niño Jesús hace muy característico su recorrido, el cual, combinando montaña y costa puede durar hasta seis meses. Los “santeros” deben respetar el itinerario planificado y no deben entrar al pueblo de Tarmas por el mismo lugar por el que salieron (véase foto N° 50, p. 233).

Cuando los “santeros” se van aproximando a un caserío, los anfitriones anuncian a la población la llegada del Niño haciendo sonar un cacho o un caracol; también se unen las campanadas de las iglesias y disparos de escopetas. Los “santeros” son recibidos con aguardiente ligado con agua de coco para refrescarse. A causa del deterioro que por razones obvias sufre la cuna del Niño, los anfitriones le reservan otras nuevas construidas para su regreso.

El itinerario del Santo Niño se hace del conocimiento público; además, gracias a los actuales medios de comunicación, los pueblos pueden seguirlo a detalle y precisar los preparativos para su bienvenida. Entre éstos, es tradicional la siembra de maíz en potes pequeños por parte de los niños de Tarmas a comienzos del mes de diciembre, de modo que para el día 23 ya han crecido lo suficiente y los colocan alrededor de los pesebres, sobre todo el que construyen entre todos dentro de la iglesia. El maíz se coloca como ofrenda al santo para que traiga buena cosecha a los que viven del campo y prosperidad a todos; las matas de palma también simbolizan lluvias suficientes para mojar la tierra (véase Benítez 1993, p. 70).

El 23 de diciembre es recibido el Niño en Tarmas con algarabía. Aún falta una última posada donde se hará el último velorio por el año; éste puede durar hasta el amanecer. Ya el 24 el “santero” entrega el Niño a la iglesia donde se hará una misa a medianoche. Por tradición familiar el “santero” principal encargado del recorrido hasta esta fecha durante los últimos 40 años ha sido Daniel Benítez (María

Alejandra Díaz, devota y artesana de Tarmas, entrevista personal, 8 de enero de 2011), quien comparte esta responsabilidad con otros para que continúen el recorrido del mes de enero del próximo año.

En Naguanagua y en San Joaquín (estado Carabobo) sacan la imagen del Niño Jesús de la iglesia desde los últimos días del mes de noviembre hasta el 23 de diciembre. En San Joaquín danzan también para esta ocasión los “pastores” de allí y los de Aguas Calientes (véase el apartado «Pastores del Niño», p. 150 de este volumen).

El Niño Jesús Parrandero de San Joaquín está representado en una imagen hecha de yeso que colocan acostada (véase foto N° 51, p. 233). El Niño está vestido con un traje blanco de organza; destacan los zapatos, lo que tal vez simbolice el recorrido que hace por distintos pueblos y el apelativo de “parrandero”.

La parranda del Niño en Carabobo también tiene la función de dar cierre al ciclo de la Navidad. Esta última fase de recorridos, procesiones y velorios, conocida como “el remate”, se lleva a cabo en varios pueblos desde la semana después del día de los Reyes Magos hasta el 2 de febrero, día de la Virgen de La Candelaria.

Música, instrumentos y letras

La música de la Parranda del Niño Jesús varía dependiendo de la zona. Se puede distinguir el uso de rosarios, décimas, aguinaldos y parrandas en los estados Mérida (Santo Niño de Macao), Trujillo, Yaracuy, Carabobo, Aragua (Niño Jesús Parrandero) y Anzoátegui (Niño Pascualito de Caigua). Se agregan las fulías en los estados Miranda, Vargas y el Distrito Capital.

Los rosarios y las décimas cantadas durante los velorios, al igual que en las paraduras (véase el apartado «Paradura del Niño», p. 160 de este volumen), están compuestos de versos fluctuantes entre hexasílabos y octosílabos de rima asonante y consonante a-b-c-b. Las melodías son entonadas en modos menor y mayor, con compás de pulso binario. La forma de cantar los rosarios puede ser a dos voces masculinas con distancias interválicas de terceras, cuartas, quintas y sextas. O responsorial: una persona dirige el canto y los demás responden. El acompañamiento instrumental está constituido principalmente por cuatros, que marcan un compás binario (2/4) con los acordes básicos T-S-D (véanse los apartados «Velorio de ánimas», p. 72, y «Velorios en Occidente», p. 180, en este volu-

men).

En los velorios de Curiepe y El Guapo (estado Miranda) y Tarmas (estado Vargas) las décimas son cantadas en forma de contrapunteos entre los devotos que pagan sus promesas al Niño, quienes las improvisan sobre el compás de la fulía típica de esa zona (6/8), acompañadas con cuatro, tambores, maracas, charrascas y platos de peltre.

Los aguinaldos y parrandas son acompañados con cuatros, guitarras, maracas, furrucos y tambores; en Miranda, Vargas y Distrito Capital se agregan panderetas, charrascas, güiros¹³¹ e instrumentos de viento (trompetas, clarinetes, saxos y guaruras¹³²); en Anzoátegui (Caigua), Carabobo y Aragua se suma el violín (véanse fotos N° 52 y 53, pp. 233-234).

Tamboras, tumbadoras (en Tarmas), furrucos, maracas y el resto de los instrumentos de percusión hacen el acompañamiento rítmico. Los cuatros, guitarras y otros cordófonos se tocan rasgueados y sirven de acompañamiento armónico sobre un ciclo básico completo; las cadencias finales, tanto en las estrofas como en el coro de aguinaldos y parrandas, son conclusivas. Sin embargo, tanto en el desarrollo melódico como en el armónico de las frases internas se encuentran variaciones melismáticas, cambios de tonalidad y modulaciones, como por ejemplo la cadencia andaluza.

El aguinaldo es una canción alusiva a las creencias y formas de celebrar la Navidad venezolana. Algunas letras, según estudios comparativos (véase Ramón y Rivera 1992b, p. 33), coinciden con las de villancicos españoles; no obstante, aún en esos casos, se pueden distinguir en su interpretación características poéticas y musicales propias de nuestra cultura tradicional. Una de ellas es el ritmo de merengue, el cual, según la zona del país, puede variar entre los compases de 2/4, 6/8 y 5/8, observándose estos cambios incluso en las interpretaciones de las mismas canciones, como sucede por ejemplo con el conocido *Niño lindo*, identificado como un aguinaldo anónimo venezolano (véase Moreira 1972, p. 137), el cual se puede escuchar en distintas regiones del país interpretado en compás de 2/4 o de 5/8.

131 Idiófono frotado con un palo al estilo de la charrasca, pero hecho de tapara.

132 Caracol intervenido para convertirlo en instrumento musical aerófono.

Las melodías de los aguinaldos pueden ser en modo mayor o menor y sus formas varían, desde las más sencillas –compuestas sólo de estrofas–, hasta las que alternan estrofas y coros, construidas sobre versos fluctuantes, agrupados en dos, en cuartetos y hasta en décimas. La manera de cantarlas también varía; a veces las cantan todos los presentes al unísono; cuando están compuestas de estrofa y coro, se suele alternar el canto de un solista, que puede ser hombre o mujer, con el estribillo coreado por varias personas. En los casos de canciones largas, generalmente comienza una o un solista, y otro u otros le siguen en competencia, a veces en forma sucesiva y alternada, y otras haciendo dúos a intervalos de terceras, cuartas, quintas y hasta sextas menores.

El carácter de los aguinaldos puede variar también, desde los más íntimos y religiosos –como los de alabanzas al Niño Jesús y a la Virgen María, cantados sobre todo durante los velorios y novenarios– hasta los más alegres y festivos, cantados durante los recorridos de calle y en los cierres de velatorios. Probablemente en el carácter de estas canciones se encuentre la diferencia más marcada entre aguinaldo y parranda, para lo cual cambiarían las letras y el acompañamiento rítmico.

Las melodías de las parrandas –y de los aguinaldos que se cantan en los momentos más festivos de la Navidad– se desarrollan casi siempre en modo mayor. Por lo general, su estructura poética se basa en versos agrupados en cuartetos de rima asonante y consonante (a-b-c-b). Sobre las cuartetos se construyen estrofas que pueden ser de siete a diez versos al repetir algunos de ellos. En el ejemplo musical (CD1, N° 19), se puede escuchar una de las estructuras típicas de parranda de la zona, cantada en la calle durante el recorrido final del Niño Jesús desde Carayaca hasta Tarmas (véase foto N° 54, p. 234)¹³³.

Las cuartetos del solista se repiten cada dos versos, a diferencia de las del coro que se repiten cada cuatro:

Coro

Corre, corre, corre,

6

a

133 <http://www.youtube.com/watch?v=amyZN4wRonQ&feature=related>

corre Santa Clara	6	b
y deja la orden	6	a
que el mundo se acaba (bis).	6	b

Solista

Si no lo habían visto	6	a
venga a verlo bien (bis).	5	b
Chiquito el tamaño	6	c
y grande el poder... ¹³⁴ (bis)	5	b

Sobre el ritmo de *fulía* también se cantan cuartetos de versos fluctuantes de cinco a ocho sílabas, de rima asonante y consonante (a-b-c-b), improvisadas y contrapunteadas entre solistas; los asistentes cantan al unísono interjecciones como por ejemplo “a-la-la-lá-la-la-lá”, que son intercaladas cada par de versos de los solistas (véase el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen). En la misma grabación (ejemplo musical CD1, N° 20), después de que las parrandas han acompañado el recorrido y el Niño ha sido ubicado en un altar, se inicia una *fulía* con una introducción de versos sin acompañamiento y un posterior repique de tambor:

Solista

Allá arriba en aquel cerro (bis)	8	a
hay un pozo de agua clara.	8	b

Coro

A-la-la-lá-la-la-lá

Solista

Hay un pozo de agua clara.

Coro

A-la-la-lá-la-la-lá

134 Minuto 3'50" al 4'57" de video en: <http://www.youtube.com/watch?v=amyZN4wRonQ&feature=related>

Solista

Donde se lavan los niños (bis)	8	c
¡Ay! los piecitos y la cara.	8	b

Coro

A-la-la-lá-la-la-lá

Solista

¡Ay! los piecitos y la cara.

CoroA-a-la-lá-la-la-lá...¹³⁵

En esta oportunidad se trata de cuartetos donde los cuatro versos se repiten dos veces cada uno de la siguiente manera: el solista canta el primer verso y lo repite, luego el segundo seguido del coro, el solista repite el segundo e inmediatamente interviene el coro, por último el solista canta el tercero y lo repite, al instante el cuarto seguido del coro, el solista repite el cuarto e interviene el coro; y así sucesivamente turnándose los solistas.

El uso de parrandas y fulías en esta zona data del año 1862 aproximadamente, y se debe a la influencia de los pobladores de La Florida, pueblo extinto de negros (antiguo cumbe) localizado en las montañas aledañas a Chichiriviche y Oricao, quienes ya para entonces adoraban la Cruz con esos ritmos. Antes de esta fecha la celebración al Niño se hacía sólo con aguinaldos y villancicos (Daniel Benítez, entrevista personal, 15 de octubre de 2011).

En los estados Carabobo y Aragua se construyen estrofas de seis, siete y diez versos sobre las cuartetos de las parrandas. En el registro musical del ejemplo (CD1, N° 21), grabado en enero de 2008 durante una parranda en Naguanagua –la cual coincidió con una paradura–, se pueden escuchar estrofas de siete versos hexasílabos, donde se repiten el primero, el tercero y el cuarto de la cuarteta original. Se alternan un par de solistas, quienes cantan una estrofa cada uno, y el coro que canta dos estrofas seguidas. Así,

135 Video citado, minuto 6'48" al 8'16".

pueden improvisar y cantar versos conocidos durante varios minutos. Cuando se agotan los solistas hacen un breve descanso para comer y refrescarse.

Un solista

Hay muchos que tienen,	6	a
hay muchos que tienen		
al Niño por juego	6	b
y se acuerdan de él	6	c
cuando están enfermos,	6	b
y se acuerdan de él		
cuando están enfermos.		

Otro solista

Mira lo que alumbra,	6	a
mira lo que alumbra		
dentro de la cuna	6	a
lo regio del sol	5	b
junto con la luna,	6	a
lo regio del sol		
junto con la luna.		

Coro

Niño chiquitico,	6	a
Niño chiquitico,		
Niño parrandero	6	b
canta con nosotros	6	c
hasta el mes de enero,	6	b
canta con nosotros		
hasta el mes de enero,		
hasta el mes de enero,	6	a
hasta el mes de enero,		
canta con nosotros	6	b
aquí en Naguanagua	6	c
Todopoderoso,	6	b
aquí en Naguanagua		

Todopoderoso...¹³⁶

En las décimas o estrofas de diez versos se expone la cuarteta, luego se repiten el tercer y el cuarto verso y se vuelve a repetir la cuarteta original. En este tipo de parranda no hay coro, únicamente solistas que se alternan e improvisan una estrofa cada uno.

Solista

Fueron los tres Reyes	6	a
los que allí llegaron,	6	b
a llevarle al Niño	6	c
un manto sagrado,	6	b
a llevarle al Niño	6	c
un manto sagrado,	6	b
fueron los tres Reyes	6	a
los que allí llegaron,	6	b
a llevarle al Niño	6	c
un manto sagrado... ¹³⁷	6	b

En los poblados de la zona conocida como Campo de Carabobo¹³⁸ es típico el joropo de violín, el cual se baila durante todo el año, pero en esta ocasión, dado que se trata de un pago de promesas al Niño Jesús, el baile precede al velorio, durante el cual los anfitriones ofrecen además sancocho y carato (véase Ortiz 2000, p. 56).

Pastores del Niño 🎧 1/ pistas 22, 23

Ruth Suniaga

Dentro del mundo cristiano, el origen del nombre de “pastores” se encuentra por primera vez en Lucas 2, 8-20 y se refiere al momento

— **136** Video citado, minuto 1'35" al 3'05", en: <http://www.youtube.com/watch?v=9Flwmb7ZMIg>

— **137** Video citado, minuto 6'52" al 7'12" en: <http://www.youtube.com/watch?v=9Flwmb7ZMIg>

— **138** Barrera, Barrerita, Cortadora, Las Manzanas, La Arenosa, Pirapira, Cerro Negro, La Pica y El Rincón.

más importante del ciclo de la Navidad, que es el del nacimiento del Niño Dios, acaecido convencionalmente el 24 de diciembre a las 12 de la noche. Para celebrarlo se canta, se come, se bebe y se baila en familia, se hacen regalos, se asiste a misas de gallo y se realizan procesiones y recorridos por todos los vecindarios, visitando las casas donde se han armado pesebres, acompañados de rezos, tonos, aguinaldos y parrandas. Los asistentes pagan sus promesas mediante velorios a la imagen (véase el apartado «Velorios de cruz y santos», p. 176 de este volumen).

Sin embargo, puede decirse que desde el primer domingo de diciembre hasta la llegada de los Reyes Magos el 6 de enero, se celebra en distintas regiones del país la bienvenida al Niño Jesús. Los recorridos y procesiones son conocidos en distintos estados de Venezuela con los nombres de Velorios del Niño, Danza o Romería de los Pastores en Chuao y El Limón, estado Aragua; la Romería del Niño Jesús en Naguanagua, estado Carabobo; también se escenifican los Pastores del Niño en Mariara, Aguas Calientes y San Joaquín (Carabobo), Los Teques (estado Miranda) y Boconó (estado Trujillo). Estos lugares conservan –algunos desde hace más de cien años– la tradición de cantar y danzar en honor al Niño Dios, mediante una especie de auto sacramental que contiene representación teatral, danza y música, con lo que sus devotos cumplen promesas y reafirman su identidad cultural.

El origen de los Pastores como celebración al Niño Jesús en Venezuela es compartido con casi todos los rituales y costumbres de la práctica cristiana que, mediante la acción evangelizadora de la Iglesia católica europea, específicamente durante la época de la Conquista, introdujeron en el continente americano los misioneros españoles. Los indígenas que poblaban la cuenca del lago de Valencia asimilaron cantos y danzas relacionadas en estas prácticas con el nacimiento del Dios cristiano, transformándolas en su proceso de mestizaje y criollización, hasta convertirla en lo que se conoce desde hace más de un siglo como la Danza de los Pastores. Y es justamente en esta zona del país donde se encuentran las cofradías más antiguas.

Muchos miembros de distintas cofradías de la zona coinciden en que es en la población de Aguas Calientes, cuyo patrono es el Niño Jesús de Praga, donde nació en 1752 (véase Contreras 2004, p. 4) la

celebración del baile de los Pastores, las danzas, los cantos, las vestimentas, las primeras cofradías. Francisco Contreras, miembro de la directiva de Los Pastores del Niño Jesús de El Limón, adjudica la dispersión de los Pastores desde Aguas Calientes hacia distintos poblados aledaños a la relación económica instaurada a principios de siglo xx. Como es sabido ambos espacios estaban comunicados por la agricultura, la siembra de caña era su principal producto y en los tiempos de zafra eran intercambiados los campesinos, lo que posibilitó en gran medida el intercambio cultural (ibíd., p. 5).

Asisclo Martínez, pastor de El Limón, cuenta que

... los Pastores de Aguas Calientes bajaban por el Cerro El Periquito y agarraban lo que estaba a su alcance para empezar la fiesta y hacer la danza... con ramas hacían trajes y de un bejuco doblado simulaban los cachos... la danza era realizada si se quiere de manera informal en los patios de las casas (id.).

Con el tiempo, cada poblado fue construyendo su capilla para adorar la imagen del Niño y así bailar los Pastores: los de El Limón desde 1914 y los de San Joaquín desde 1916, por ejemplo (un “pastor” de El Limón, entrevista personal, 19 de diciembre de 2009).

El recorrido

Durante el primer sábado del mes de diciembre en Aguas Calientes (estado Carabobo), el segundo sábado en El Limón (estado Aragua), el segundo domingo de diciembre en Los Teques (estado Miranda) y la noche del 24 de diciembre en San Joaquín (estado Carabobo) y San Miguel de Boconó (estado Trujillo), los habitantes del pueblo salen a acompañar a los Pastores en su recorrido por todas las calles y en sus paradas llamadas “serenatas al Niño Jesús”, las cuales realizan frente a los pesebres de distintos hogares e instituciones previamente acordadas. En Aguas Calientes comienzan los Pastores niños en el día, y luego en la noche dan el turno a los adultos. En cada parada los dueños de casa ofrecen bebidas y comidas a los pastores y músicos, los cuales por su parte entonan aguinaldos dedicados al Niño. Este recorrido hacia la iglesia es guiado por la figura del Cachero en un lapso de tiempo que puede abarcar más de cuatro horas, ya que deberán coincidir, a la llegada a la iglesia,

con la Misa de Gallo.

Los Pastores realizan el recorrido detrás del Cachero bailando en procesión formados en dos hileras, una de Pastores y otra de Pastorcillas. Delante de ambas filas va la imagen del Niño Jesús, cargada por un responsable; va metida en una caja de cristal para que pueda ser apreciada por el público. Durante el recorrido algunos asistentes depositan en ella dinero, el cual será administrado por las cofradías de pastores de cada región. Más atrás y a los lados se unen el resto de los personajes y los asistentes.

El recorrido termina en la iglesia en donde todos presencian la Misa de Gallo. Al finalizar ésta el Cachero conduce a los Pastores y al público a la plaza, justo frente a la iglesia, donde se escenifica la aparición del Ángel Gabriel, interpretado por una niña o un niño, quien recita el texto extraído de la Biblia atribuido a San Lucas sobre un diálogo entre el ángel y los pastores, lo que da pie a que los Pastores, uno a uno o en pareja, saluden la imagen del Niño Jesús mediante una danza que puede durar hasta el amanecer, dependiendo de la cantidad de ofrendarios.

Música, instrumentos y letras

La música de la danza de los Pastores se acompaña con cuatros, guitarras, tambores de una y dos membranas, maracas, panderetas, charrascas de madera y de metal, y furrucos. Es interesante el uso en San Joaquín del “furruco-tambora”; se trata de un unimembranófono que se golpea con dos varas, una de las cuales se frota al mismo tiempo que se percute contra la membrana de la tambora, aun cuando no está fija a ninguna *punta*¹³⁹ y tiene una maraca pegada en el otro extremo. En Aguas Calientes se añade la botijuela (véase foto N° 55, p. 235), vasija de barro a la cual se le hace un orificio para convertirla en aérfono, cuya función es reforzar al furruco dada la gravedad del sonido que se produce al soplarla (Roseliano Rivas, soplador de botijuela de Aguas Calientes, entrevista personal, 20 de diciembre de 2008).

Además, como instrumento musical también debe mencio-

139 Se le llama “punta” a un pico de madera que se pega en el centro de la membrana del furruco donde se fija la vara que se frota. El “furruco-tambora” de San Joaquín no tiene punta porque cumple doble función.

narse el “gajillo” que usan los Pastores como parte de su atuendo para acompañar la danza, y que simboliza el báculo del pastor para guiar las ovejas (véase foto N° 56, p. 235).

La música para la danza de ofrenda en la plaza se divide en tres partes: *El Entregue*, *El Levanten* y *El Villano*. En *El Entregue*, las parejas de pastor y pastorcilla van saliendo en orden de sus filas y se dirigen hacia la imagen del Niño, ante cuyo altar se arrodillan y hacen un gesto de entrega de una dádiva mientras los cuatros tocan al unísono una introducción instrumental en trémolo sobre una secuencia armónica en modo mayor (T-D7-T-S-T-D7-T). Seguidamente los mismos cuatristas y otros cantores entonan cuartetos de versos heptasílabos y octosílabos con rima asonante y consonante (a-b-c-b), al unísono, en forma de recitativo *ad libitum*, con el mismo fondo de trémolo interpretado por los cuatros; es decir, la métrica musical de esta parte es a libre albedrío de los cantores según el tiempo que se tome cada pareja para hacer su promesa (escuchar ejemplo musical CD1, N° 22)¹⁴⁰:

Yo soy un triste pastor	7	a
que vengo de Maracay,	7	b
para dar limosna al Niño	8	c
aquí le traigo este real... (bis)	7	b

Durante los entregues los cantores suelen improvisar versos referentes al pago de las promesas, sobre todo por cantidad de veces que deben interpretar dicha entonación. Aquí demuestran su capacidad creativa y también su humor particular, el cual está presente incluso en los momentos de mayor solemnidad y misticismo, tal como se observa en esta copla escuchada en San Joaquín, estado Carabobo:

Yo soy un pobre pastor	7	a
que vengo de Cumaná;	7	b
como vengo en carrera	8	c
no le pude trae ná ... (bis)	7	b

¹⁴⁰ Hasta el minuto 0'45" del fonograma.

La segunda parte, *El Levanten*, es un canto a dos voces que puede interpretarse con solistas o con dos coros, donde las líneas melódicas se desarrollan por movimiento conjunto no siempre paralelo: los cantores juegan libremente con intervalos de terceras a sextas e incluso el unísono (escuchar ejemplo musical CD1, N° 22)¹⁴¹. Los coros se forman en la medida en que los músicos acompañantes se unen indistintamente a una u otra voz. El ritmo es de compás binario y los versos son repartidos en frases de catorce compases cada estrofa con acompañamiento armónico en modo mayor (T-D-T-S-D7-T-S-D7-T).

El Levanten se entona después de cada *Entregue*, con el que la pareja de Pastores vuelve bailando a su puesto en la fila hasta que se incorpora una nueva pareja para llevar simbólicamente su regalo; y así sucesivamente se alternan *Entregue* y *Levanten*, hasta que cada uno de cada fila haya pagado su promesa.

En El Limón (estado Aragua) también se conoce la parte de *El Levanten* como *El Aguinaldo*; es interpretado en compás de 6/8 con un carácter muy alegre que contrasta con el de procesión de *El Entregue*. Así también, en *El Levanten* los músicos interpretan tantas estrofas (o frases de catorce compases) como sean necesarias para que cada pareja regrese a la fila. Estas estrofas de siete versos se desarrollan a partir de cuartetos de versos pentasílabos y hexasílabos con rima asonante y consonante (a-b-c-b), donde se repiten el primero, tercero y cuarto:

Los pastores dicen,	6	a
los pastores dicen,		
que vieron bajar	5	b
una luz del cielo	6	c
derecho al portal,	5	b
una luz del cielo		
derecho al portal...		
Levanten pastores,	6	a
levanten pastores,		
vamos a Belén	5	b
a adorar al Niño	6	c

¹⁴¹ Minuto 0'46" al 1'20" del fonograma.

Se entonan a ritmo de compás binario (4/4) en modo mayor y son interpretadas, al igual que los levanten, a una o dos voces. Las frases siempre son anacrúsicas y se desarrollan en ocho o más compases, dependiendo de la cantidad de versos a combinar, sobre una secuencia armónica de cadencia perfecta T-S-D7-T-(D7 ↪ S)-S-D7-T-D7-T-(D7 ↪ S)-S-D7-T que puede variar ligeramente dependiendo también de la extensión de la melodía.

En *El Villano* los cantores improvisan las letras sobre temas dedicados al Niño Jesús, la naturaleza, personajes del lugar y lo que está sucediendo en el momento. Por esta razón se han identificado las letras de esta parte como “villanos a lo divino”, “villanos al Niño”, “a la Virgen”, “a la naturaleza” y otros. Al comienzo de la parte de los Villanos, los Pastores acostumbran imitar la voz de los arrieros con la interjección “¡ar!”, enfatizando la letra “r” y repitiéndola varias veces tanto al comienzo como al final.

Las letras, tanto de los levanten como de los Villanos, también hacen alusión a las figuras coreográficas:

Ahora sí salió a bailar	7	a
la rosa con el clavel,	7	b
la rosa que se deshoja	8	c
el clavel la ha de coger.	7	b
¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay!		
El clavel la ha de coger.		
Ahora sí salió a bailar		
la rosa con el clavel...		

Los personajes

El Cachero o “cuerno” es el bailarín con mayor jerarquía: en sus manos lleva un par de cuernos (cachos de ganado) fijados a un soporte de madera, que representan el buey que acompañó al Niño Jesús durante su nacimiento. El Cachero guía el baile y señala el recorrido con los cuernos. Su vestimenta es muy parecida al resto de los pastores: un sombrero adornado de donde se desprenden cintas de papel de seda o crepé de muchos colores que llegan a la cintura. El tocado y los accesorios del sombrero del Cachero se destacan del resto por las flores y otras variantes llamativas (picos hechos con papel de regalo, cruces, cintillas, estrellas y escarcha).

Lleva una correa con cintas de seda o crepé de muchos colores hasta los tobillos. Los cachos también se adornan con flores de colores (véase foto N° 57, p. 235).

La función de Cachero, por lo general vitalicia, recae en aquellos integrantes de los Pastores que poseen mayor destreza, dominio y liderazgo, porque debe también motivar el mantenimiento de la tradición. En Aguas Calientes y en San Joaquín hay un solo Cachero, pero en El Limón puede haber hasta tres.

Los Pastores poseen las mismas características de vestimenta del Cachero: pantalón y camisa sobre los cuales llevan colgando tiras de papel y tela de colores diversos y muy alegres que les cubren de cabeza a los pies, sombrero de copa alta, muy vistoso, alpargatas, correa o saya. Como parte de su atuendo, los Pastores danzantes usan el *gajillo*: una vara larga de madera con gajos de chapas de latón y de cascabeles colgados en travesaños y adornada con cintas y flores de papel de colores. Este instrumento, que percuten contra el piso mientras bailan, representa el bastón o báculo del pastor.

Las Pastorcillas o “mariquillas” visten faldas estampadas, camisas unicolores, trenzas postizas, rostros maquillados, con aretes, collares y sombrero con flores y lazos de papel y alpargatas. Se diferencian Pastores de Pastorcillas en que los primeros llevan el gajillo mientras que las segundas portan maracas adornadas también con cintas de colores. Estos personajes son interpretados por hombres, debido a una prohibición por parte de la Iglesia católica que data de mediados del siglo XVIII, que impedía la participación de mujeres (Gil Herrera, pastor de Aguas Calientes, entrevista personal, 20 de diciembre de 2008), excepto en El Limón y en Los Teques, donde éstas sí intervienen (véase foto N° 58, p. 235).

Además de estos personajes principales se añaden otros que varían según las costumbres locales: el Viejo, la Vieja, los Ovejos y otros animales típicos de la región, cuya función es alegrar a manera de sátira el recorrido, como el Titirijí.

El Viejo y la Vieja representan para algunos participantes la vejez, el fin del ciclo de vida del hombre, la perpetuidad de la manifestación y presencia de la sabiduría (Contreras 2004, p. 9). Los que los interpretan visten como un viejo y una vieja, hacen parodias cómicas durante el recorrido pero son respetados por los asistentes. En algunos pueblos el Viejo lleva el aguardiente para él y los músicos.

El Titirijí (una alusión al ave oriunda de América), emite un sonido parecido a su nombre, le hace bromas al Cachero, a los bailarines y al público. El traje puede estar hecho de tiras de periódico, de papel blanco, recortes de tela blanca, de tela de color o de felpa (véase foto N° 59, p. 236). Sus movimientos imitan a los del ave, lo que le permite salirse del espacio del baile o entrar en él con libertad. A veces lleva un pito y una pandereta que toca al compás de la música. También cumple la función de mantener libre el espacio para la danza de los Pastores espantando a los asistentes del público. Algunos Pastores de San Joaquín conocen este pájaro como “aguaita-caminos” (Jorge Ramírez, pastor de San Joaquín, entrevista personal, 24 de diciembre de 1999).

Danza

Las figuras de la danza y sus nombres varían de una región a otra: *La Empalizada*, *El Molinete*, *La Escuadra* son algunas que pueden citarse, entre otras, cuyas formas les dan nombre. Por ejemplo, *El Arco*, *La Cruz*, *El Entremetío* o figura de la “s”, *La U* y *El Caracol*, son coreografías cuyas formas se sobreentienden. En otros momentos se colocan en hileras, bien sea de Pastores y Pastorcillas separados como en la *Posición Inicial*, *La Rosa* y *El Clavel*; o en parejas entremezcladas como en *El Uno y Uno*, y *El Dos y Dos*.

Las coreografías se realizan frente a la imagen del Niño Jesús. Algunas figuras se realizan sin desplazamientos; son interpretadas en forma individual y otras en pareja; en algunas se establece una especie de cortejo donde cada personaje realiza la danza hacia el espacio de su contrario, como son los casos de *La Rosa* y *El Clavel*.

Las Pastorcillas ejecutan los movimientos acompañándose con una maraca en la mano derecha y los Pastores marcan el pulso del ritmo percutiendo el gajillo contra el piso. «Durante este proceso el movimiento del vestuario y las cintas multicolores al compás de la melodía causan un efecto cinético vistoso» (Contreras 2004, p. 13).

Las distintas figuras, su orden de presentación y alternancia, interrumpida por breves descansos, son guiadas por el Cachero o Cuernos, quien anuncia el cierre del acto al entregar los cuernos, símbolos de su rango y autoridad, ante la imagen del Niño Jesús (véase foto N° 60, p. 236).

Acto seguido, los músicos interpretan un último aguinaldo,

al final del cual el público se dispersa hacia sus casas a continuar la celebración. Los Pastores y los amigos más allegados a esta cofradía después de cambiarse el traje, se reúnen para compartir un sancocho, donde continúan los aguinaldos, parrandas y serenatas al Niño por el resto de la noche, o del día, si es que ya amaneció.

Aunque las de Aguas Calientes, San Joaquín y El Limón son las más difundidas, hasta los momentos se registraron por lo menos doce cofradías de Pastores, cuyos miembros comparten estrechamente las tradiciones de sus respectivas regiones con la finalidad de crear una Confederación Nacional de Pastores del Niño Jesús de Venezuela (Francisco Contreras, pastor de El Limón, entrevista personal, 20 de diciembre de 2008):

Actividad de Pastores

Estado	Lugar de procedencia	Fecha de la celebración
Carabobo	Aguas Calientes	1 ^{er} sábado de diciembre
	Mariara	Movible desde el 1 ^o de diciembre
	Naguanagua	Movible desde el 1 ^o de diciembre
	Patanemo	Movible desde el 1 ^o de diciembre
	San Joaquín	24 de diciembre
Miranda	Los Teques	2 ^{do} domingo de diciembre
	Petare	Movible desde el 1 ^o de diciembre
Aragua	El Limón	2 ^{do} sábado de diciembre
	Chuao	24 de diciembre
Trujillo	San Miguel de Boconó	24 de diciembre
Mérida	Mocao, Mucuchíes	24 de diciembre
Vargas	Macuto	Movible o 6 de diciembre

Paradura del Niño 🎁 1/ pistas 24, 25

Ruth Suniaga

La Paradura o Parada es una celebración referida al nacimiento y los primeros meses de la vida de Jesucristo. Se celebra entre el 25 de diciembre y el 2 de febrero del año siguiente, día de Nuestra Señora de la Candelaria, en distintas zonas de Venezuela. Las referencias

más frecuentes que se tienen de esta fiesta provienen de los estados andinos del país; sin embargo, se ha registrado en otros estados como Carabobo, Sucre¹⁴³ e incluso en algunos barrios de Caracas, bajo la hipótesis de que fue llevada allí por familias andinas que emigraron (véase Ortiz 2000, pp. 9 y 27).

Los festejos del Niño son de tradición familiar y se desarrollan en los hogares, de donde surge la idea de organizarse para celebrarlos, acarreando cada familia con los gastos necesarios para los preparativos, incluyendo la contratación de músicos y los agasajos de comida y bebida para los concurrentes. Esta celebración se caracteriza por su teatralidad, ya que en ella se escenifican algunos momentos que representan detalles sobre el nacimiento de Jesucristo y los primeros años de su vida.

Al igual que en la fiesta de los Pastores (véase el apartado «Pastores del Niño», p. 150 de este volumen), la Paradura, Robo y Búsqueda del Niño (ibíd., p. 331), giran en torno al pesebre. Sin él, también conocido en Venezuela como “nacimiento”, sería imposible “parar” al Niño Jesús, “robarlo” o “buscarlo”. Es por esta razón por la que su montaje, ya sea dentro de las casas o en sitios públicos como plazas e instituciones, es ya motivo tanto de celebración como de sana competencia, puesto que toda familia que realiza una paradura, quiere exhibir y compartir el pesebre más atractivo (véase foto N° 61, p. 237). Tal como sucede con otras celebraciones religiosas del país, esta iniciativa está determinada por la necesidad de las familias en cuestión de pagar promesas al Divino Niño, por algún favor concedido.

La celebración

Después del nacimiento del Niño Jesús el 24 de diciembre, es oportuno celebrar que se pueda incorporar y dar su primer paseo. La familia dueña del pesebre que ha decidido celebrar la Paradura elige a dos o cuatro “padrinos” del Niño e invita a sus amigos a brindar por tal acontecimiento. Con toda seguridad, los que toman la iniciativa de celebrar una Paradura de Niño en su casa tienen un compromiso de

¹⁴³ Bárbula, Tarapío y La Entrada del municipio Naguanagua, y los municipios Bejuma y Miranda del estado Carabobo; también en Güiria del estado Sucre.

fe específico; sin embargo, para el resto de los asistentes no hace falta una razón de peso, más que lograr la bendición del recién nacido Hijo de Dios, bien sea para sus hogares y sus familias, así como la prosperidad y el bienestar general para la comunidad.

El ritual de “parar” al Niño varía de pueblo en pueblo. En muchas poblaciones de los estados Táchira, Mérida y Trujillo se han registrado escenas secuenciales como el Paseo del Niño, el Beso, la Paradura (véase Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 13) y otras.

Después del rosario cantado (véase el apartado «Velorios en Occidente», p. 180 de este volumen) que puede durar varias horas, se da comienzo al paseo cuando los padrinos toman la imagen del Niño Jesús del pesebre y realizan un primer brindis. Los invitados sostienen en sus manos velas o faroles encendidos y se inicia un recorrido por dentro de la casa y las calles cercanas. En algunos pueblos se eligen hasta cuatro parejas de padrinos ya que éstos llevan la imagen del Niño Jesús puesta sobre una sábana de seda que agarran por las cuatro puntas (véase foto N° 62, p. 237). En algunos pueblos este recorrido se conoce también como “Serenada del Niño”.

Después del Paseo los padrinos regresan la imagen del Niño Jesús al pesebre, pero antes de colocarlo se arrodillan para besarlo y lo pasan a los demás para que cada uno de los asistentes lo bese. La Paradura propiamente dicha consiste en que los padrinos colocan de pie al Niño Jesús en el pesebre en medio de las imágenes de San José y la Virgen María; los asistentes brindan nuevamente y continúan con cantos y rezos.

Música, instrumentos y letras

El ritual de la Paradura es un velorio al Niño Dios, con versos y coplas que se alternan en forma de canto y de rezo, entre los cuales se han registrado rosarios, romances y décimas. Los metristas rezanderos y cantores los llaman “Versos del Niño Dios” (véase Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 13), en los que usan frases en español antiguo y un latín doméstico con algunas deformaciones (Rosa Irima Sulbarán, musicóloga, entrevista personal, 16 de abril de 2008). Las letras son el fundamento de la representación de la Paradura; se refieren todas a la adoración de Jesús en el pesebre e incluyen citas textuales de la liturgia católica. La música es entonces un acompañamiento, es decir, siempre está en un segundo plano.

Las cantadurías de rosario, conocidas también con el nombre de “gloriosos” (véase Ramón y Rivera 1992a, p. 7), pueden variar en melodías, letras y formas de interpretarse pero, siguiendo la instrucción católica, su estructura se mantiene en once partes: Invocación, Oraciones, Misterios, Padre Nuestro, Ave María, Gloria, Salve, Letanías, Jaculatorias, Bendito y Alabado en honor al Santísimo Sacramento.

La Invocación da inicio con el acto de persignarse los asistentes. Los episodios que corresponden al rezo constan de cinco estancias llamadas popularmente “casas” (Rosa Iraima Sulbarán, entrevista citada), cada una de las cuales está integrada por diez avemarías, y separada por la recitación de un Misterio, un Padre Nuestro y un Gloria. Las partes cantadas, que se intercalan con las rezadas en forma antifonal¹⁴⁴ y pueden estructurarse en diez piezas musicales cortas: *Maristela, Versos del misterio, Padre Nuestro, Ave María, Salve, Letanías, Bendita sea tu pureza, Mater Gracia, Alabanzas, Bendito sea Dios*. Generalmente se estila que los hagan de dos a cuatro pares de cantores (Rosa Iraima Sulbarán, entrevista citada).

Están compuestas de versos fluctuantes, dependiendo de la parte del texto litúrgico pueden ser desde cuatro hasta ocho sílabas, ordenados en cuartetos de rima asonante (a-b-c-b) y consonante (a-b-a-b):

Salve de dolores	6	a
de dolores madre	6	b
salve de dolores	6	a
salve, salve, salve.	6	b
Salve tortolilla	6	a
que tres días errantes	7	b
buscando lamentos	6	c
de tu tierno infante ¹⁴⁵ .	6	b

Las melodías son entonadas indistintamente, a gusto del cantor, en modo menor o mayor, con ritmo de compás binario. Se

— 144 En forma alternada por dos coros.

— 145 Parte de un “Salve misterioso doloroso” recogido por Rosa Iraima Sulbarán (entrevista citada).

acompañan con cuatros y maracas y, dependiendo de la zona, se le incorporan tiple¹⁴⁶, guitarra, mandolina y violín. Los cuatros hacen el acompañamiento rítmico y armónico, así como también la guitarra o el tiple (cuando los hay); en cambio, si se dispone de un violín (o mandolina), éste apoya con la melodía, facilitándoles a los cantores la entonación (véase foto N° 63, p. 237). La melodía puede ser cantada al unísono o a dos voces.

A partir del ejemplo musical (CD1, N° 24) la parte cantada del rosario (*Versos del misterio*) es a dos voces con intervalos por lo general de tercera de separación y en modo mayor; el cuatro acompaña con figuras rítmicas binarias (y cuaternarias al final de las frases) sobre una cadencia armónica plagal (T-S-T) en los períodos intermedios y perfecta en los finales de frases (T-S-T-D7-T).

Los romances registrados durante estos velorios son compuestos de versos octosílabos, agrupados en cuartetos con rima asonante (a-b-c-b). El romance se deriva de una forma literaria introducida en Venezuela por los colonizadores españoles como canción popular; su sencillez estilística permitió que se adaptara a las características de la región, popularizándose y manteniéndose por medio de la tradición oral. A pesar de que en esta ocasión se trata de versos “a lo divino”, pueden encontrarse romances con textos referidos a otros temas llamados “humanos” para diferenciarlos. Al igual que los rosarios, son intercalados por rezos sin acompañamiento musical.

En el ejemplo musical (CD1, N° 25) se aprecia un romance entonado a dos voces con distancias interválicas de terceras. El acompañamiento instrumental está constituido principalmente por cuatros, que marcan un compás binario (2/4) con los acordes básicos. En ambos casos, tanto en el ejemplo de rosario cantado como en el de romance, puede observarse la tradicional forma de guiar al grupo por parte de la figura del “maestro de cantauría”¹⁴⁷ (véase el apartado «Velorios en Occidente», p. 180 de este volumen).

Las décimas consisten en alabanzas al Niño Jesús y aluden a su vida. A pesar de que no todas están compuestas de diez versos

— 146 Instrumento de diez o doce cuerdas de metal, distribuidas en cuatro órdenes triples.

— 147 Uno de los cantores cuya función, entre otras, es recordar las letras y melodías entonando las primeras palabras de los versos.

son, de todas formas, identificadas por sus intérpretes como tales. Los versos son fluctuantes entre hexasílabos y octosílabos, y cantados en melodías en modos mayor y menor, desarrolladas en frases de ocho compases (2/4 y 6/8). Según algunos autores, tienen como función «complementar los tonos en el canto-rezo adoptando un ritmo más ágil y contrastante con el movimiento lento de los tonos» (Ramón y Rivera 1992a, p. 7).

En los pueblos más conservadores de esta tradición se considera una falta de respeto y de devoción bailar durante esta celebración (véase Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 19); sin embargo, en las zonas más urbanas han incorporado el baile después del ritual como una forma de prolongarlo hasta el amanecer con aguinaldos y parrandas.

Santería 🌀 1/ pistas 26, 27

Katrin Lengwinat

La santería o Regla Ocha¹⁴⁸ es una religión de origen yoruba y con algunos elementos católicos, que invoca a los *oricha*, las deidades, para el bienestar de sus devotos. Las distintas ceremonias están estrechamente vinculadas con la música –tanto instrumental como vocal– textos en yoruba, baile e incontables símbolos específicos.

Los yoruba son una de las mayores etnias¹⁴⁹ en África Occidental que habitan específicamente en Nigeria. Una gran cantidad de esclavos fue llevada desde allí hacia la isla de Cuba (véase León 1984, p. 33) hasta el año 1880, donde siguieron practicando sus ritos. Sin embargo, recibieron también influencias religiosas, culturales y musicales nuevas, lo cual desembocó en lo que hoy se conoce como la santería. A pesar de los fuertes vínculos con la cultura yoruba se puede constatar cierto sincretismo, como en la asignación de nombres de santos católicos a los *oricha*. De hecho, los seguidores de la santería no suelen sentir contradicción entre esta religión y el catolicismo, por lo cual generalmente practican ambas. Además,

¹⁴⁸ Nombre que recibe entre los yoruba-lucumí.

¹⁴⁹ Más de 10.000.000 de miembros según Meyer (1997, p. 87).

una buena parte de ellos son igualmente espiritistas practicantes.

En Venezuela la santería es una práctica religiosa reciente que llegó en 1959 (véase Pollak-Eltz 1991, p. 108) y se ha ido extendiendo lentamente. Mayor arraigo encontraba en las grandes ciudades caribeñas como Caracas, Maracay, Puerto La Cruz y Maracaibo (véase García, J. 2006, p. 49). Desde principios del siglo XXI cuenta con una mayor vigencia, lo que se debe seguramente a la apertura política, económica y cultural de Venezuela hacia la isla de Cuba.

La santería es una religión que es practicada por todas las clases sociales. Sin embargo, los costos del proceso y de la ceremonia de iniciación –requisito indispensable para convertirse en santero– son tan elevados en Venezuela, que quizás por esta razón aquí es más una religión de la clase media, mientras que las clases populares, en mayor medida, incursionan solamente en el espiritismo. Además la difusión del culto en Venezuela se vio propiciada porque varios afamados artistas y deportistas se hicieron santeros. Hoy día Venezuela es, después de Cuba, el país con más creyentes en la santería (véase Olivero 2005, pp. 57-58).

Organización jerárquica

La santería se rige por una organización jerárquica. En el escalafón inferior se encuentran los *iyawó*, que son los iniciados. Los siguen los *iyalocha*, las santeras, y los *babalocha*, los santeros. La mayor jerarquía la tienen los *babalao*, los sacerdotes, quienes bajo estrictas reglas pueden ascender dentro de su categoría.

Otras jerarquías se encuentran en el sistema religioso mismo, donde Olofi es el dios omnipotente y los *oricha* o santos son sus emisarios. Cada santo tiene una mitología y un cuadro simbólico particular. Ellos guían, orientan, ayudan y bajan para posesionarse del devoto, el cual por su parte les dirige peticiones, veneraciones y fiestas específicas. El *oricha* más popular en Cuba es Babalú Ayé o San Lázaro, y en Venezuela es Changó, que corresponde a Santa Bárbara y se celebra el 4 de diciembre. Eso se debe quizás a que Santa Bárbara es una figura importante en la corte espiritista venezolana (José Richard Parada, cultor de la santería, entrevista personal, 25 de enero de 2009).

Aparte de los días de cumpleaños del santo, el cual es derivado del santuario católico, no hay un calendario fijo para realizar una fiesta, sino distintos motivos como la iniciación o el aniversario de la iniciación, la presentación de un nuevo *iyawó* (ahijado), el pago de un

favor recibido por un *oricha* o una ceremonia mortuoria.

La fiesta

La realización de una fiesta de santería incluye varios preparativos. Se debe arreglar el patio o la sala de la casa, que es generalmente del santero o de su padrino. Allí se acondiciona el *igbodú* (recinto sagrado) con el altar, las ofrendas y los símbolos específicos de los *oricha* (véase foto N° 64, p. 238). Además se preparan los alimentos, la ofrenda animal y los instrumentos musicales (véase Vinueza 1994).

Vinueza (1994) describe los siguientes momentos en una fiesta: en el *igbodú* se entona el primer *oru* (toque y/o canto ritual) para saludar a los *oricha*. La celebración continúa en la sala con el toque festivo, dentro del cual el *akpwón* (director de canto) convoca a los santeros a saludar al tambor y a sus tocadores, y se realiza otro *oru*, el cual es bastante extenso y según un orden predeterminado invoca a cada *oricha*. El "hijo" respectivo pasa al centro y baila para el "santo de su cabeza". En caso de que haya un nuevo *iyawó*, éste será presentado ante un tambor "de fundamento" (sacro) con cantos específicos para el *oricha* de la ocasión. El *iyawó* bailará dentro de un círculo de los asistentes y ante el tambor buscando la posesión por el *oricha*. Al ocurrir ese momento se canta a la deidad presente. Suele ocurrir que otras personas están dispuestas a "montarse", es decir a caer en trance, de lo que los músicos se van a percatar y actuarán para que suceda. Por eso los cantos y toques, siempre vinculado con baile, se subordinan ahora a las demandas del *oricha*. En esta fase pueden bajar sucesivamente varios *oricha*. El ciclo termina con un canto a Eleguá, el dueño de todos los caminos.

El fin de las acciones religiosas indica un vaso o tobo de agua, en el cual se han acumulado las energías negativas, y que será arrojado a la calle. Mientras que en Venezuela es sencillamente un símbolo de limpieza que no ha sido involucrado antes en la ceremonia, en Cuba se han "limpiado" los presentes en el ritual con esa agua y algunas hierbas contenidas en una palangana. "Limpiarse" quiere decir humedecerse con esa agua la nuca y sacudir las manos para despojarse del agua que ha quedado en ellas. De hecho, la palabra "despojarse" viene a ser sinónimo de "limpiarse", particularmente en el espiritismo cubano. Así el creyente se "despoja" de todo lo malo (Rolando Pérez, musicólogo cubano, correo electrónico, 24 de oc-

tubre de 2008). Después de ese acto queda el reparto de dulces y frutas entre los presentes. Mientras más *oricha* hayan bajado, mejor es calificada la fiesta.

En Cuba, después de la ceremonia de gran espiritualidad, se suele llevar a cabo una segunda parte que consiste en un toque no ritual. Es lo que se llama la “rumbita” que tiene cada *oricha* y sólo es para el recreo de las deidades y de los creyentes (véase León 1984, p. 48). Esta parte más mundana no se practica en Venezuela (Roberto Ojeda, musicólogo venezolano, entrevista personal, 4 de junio de 2008).

Los instrumentos

Existen tres conjuntos percusivos instrumentales que pueden acompañar una fiesta de santería, además de la percusión menor correspondiente a cada *oricha*. El conjunto más emblemático es el batá; sin embargo los más frecuentes son el güiro y el bembé, aunque este último hasta la fecha no ha llegado a Venezuela (José Richard Parada, entrevista personal, 13 de marzo de 2009). Cada uno de esos conjuntos proporciona tres registros distintos, de los cuales el más grave suministra el ritmo parlante o figurativo, mientras que los otros ritmos son reiterativos.

El conjunto de batá consiste en tres tambores bимembranófonos que se ejecutan horizontalmente y con ambas manos. Su forma es la de dos copas de diferente tamaño debido a un estrechamiento hacia un tercio del cuerpo de resonancia. Los parches son trenzados por aros que tradicionalmente eran conectados por tirantes en forma de “n”. Hoy en día se observa, por lo general, un sistema de prensado de aro moderno con cerraduras de metal. La trilogía sonora está conformada, de grave a agudo, por *iyá*, *itótele* y *okónkolo*. Las partes de la boca del *iyá* van recubiertas de campanas llamadas *chaworó*.

Hay dos tipos de batá. Por un lado los *añá* que son deificados, y por lo tanto también, objetos de culto. Por el otro lado, están los batá no consagrados con el nombre de *aberikolá* (véase foto N° 66, p. 238). La estructura musical de ambos es similar, sin embargo los ejecutantes y las implicaciones para los asistentes son específicos (Roberto Ojeda, entrevista citada). Los tambores *aberikolá* no se emplean en Cuba para ritos religiosos (Rolando Pérez, correo

electrónico, 13 de marzo de 2009).

En Venezuela existían durante mucho tiempo sólo batá *aberikolá*, debido a la falta de personas de alta jerarquía necesarias en gran número para la ceremonia de consagración. Apenas en 1995 aparecen los primeros *añá* (*Africamérica* 1996, p. 5). Pero una década después ya había aproximadamente 20 conjuntos batá “de fundamento” en el país (véase Olivero 2005, p. 59). Esa debe ser la razón por la que los tambores *aberikolá* se usen también en los cultos a los *oricha* (véanse fotos N° 65 y 66, p. 238).

Los güiro, *abwes* o *chequeré* se tocan en número de tres con distintos tamaños: caja, dos golpes, salidor. Se trata de idiófonos cuya calabaza está recubierta de una malla de semillas, las cuales al moverse percuten en la parte exterior de la calabaza (véase foto N° 67, p. 239). Al conjunto se suman de una a tres tumbadoras y un cencerro. La función improvisadora la asume el güiro mayor (caja). Cabe destacar que en Venezuela el conjunto de güiro es tocado con frecuencia por músicos no vinculados con la santería, pero ensayados para tal fin. Sin embargo, el güiro mayor lo asume siempre una persona iniciada y de conocimientos más profundos.

En Cuba se acostumbra el uso de otro conjunto que se compone de tres tambores bembé con forma cilíndrica. Tienen diferente tamaño y el mayor mide más de un metro. Los bembé tienen un solo parche clavado, el cual se tensa con candela. En la parte del tronco son percutidos con palos de madera. A veces los bembé son reemplazados por congas o tumbadoras. Los bembé no tienen carácter sacro.

Finalmente, se utiliza una gran cantidad de percusión menor que es particular para cada *oricha* (véase León 1984, p. 53).

La música y el baile

El centro de las actividades musicales lo forman los *oru* que se componen de una serie de cantos y/o toques para saludar a los *oricha*. El *oru* tiene un orden preestablecido. Siempre comienza y concluye con una reverencia a Eleguá, quien es el dueño de todos los caminos. Seguidamente los creyentes se dirigen a los *oricha* guerreros como Changó y Ogún, después a otros *oricha* masculinos como Acayú y Babalú Ayé, y finalmente a una serie de *oricha* femeninos como Ochún y Yemayá.

Existen diferentes tipos de *oru*. El *oru* “seco” es instrumen-

tal con tambores. El *oru* cantado se ejecuta en forma responsorial progresiva entre el solista y el coro. Los *oru* cantados pueden ser a capela o acompañados de *añá*, *aberikolá* o güiro (Roberto Ojeda, entrevista citada).

Las figuras rítmicas cambian según el santo al cual se dedica la música. Pero además hay para cada santo diversos ritmos que se emplean según el momento de su mitología (íd.). García, J. (2006, p. 47) refiere la cantidad de 64 golpes de batá.

Los toques instrumentales son parlantes y sirven de canal de comunicación con los *oricha*. Según León (1984, p. 45), el toque imita una breve frase en yoruba que es la resultante de los esquemas rítmicos de los distintos tambores y registros. Ese lenguaje se produce en especial en momentos de trance cuando el tocador de *iyá* dialoga directamente con la persona que recorre ese proceso. La lengua yoruba en Latinoamérica está muy alterada y entremezcla diferentes dialectos (ibíd., p. 41). Se canta en yoruba aludiendo a distintos momentos y hechos notables en la vida del *oricha* (ibíd, p. 43). La estructura de los cantos siempre es antifonal entre solo y coro. El solista es una persona especializada llamada *akpwón*.

Las melodías siguen un concepto de desarrollo entre dos planos sonoros opuestos. Comienzan en un registro agudo para terminar en un registro grave, el cual corresponde a una relajación emotiva. De esta manera, las melodías se componen de una «concatenación de motivos, cuya tensión expresiva (emotiva) se logra en la medida que demora el llegar al plano grave» (ibíd., p. 55). En ese contexto el coro funciona como un elemento de contraste tímbrico. Debido al concepto de la expresividad tímbrica no importa que el canto sea afinado o unísono.

Los toques y cantos son acompañados por el baile. La concurrencia ejecuta pasos de baile sencillos en el mismo lugar, o bien en un círculo que gira en sentido contrario a las manecillas del reloj, este último dedicado a Yemayá. Los bailes característicos que representan los *oricha*, por lo cual son un documento viviente de la religión, aparecen solamente entre los posesos o “montados”; no es frecuente verlos si no hay posesión. A Changó se le suele representar con movimientos acentuados de cadera, mientras que a Ogún con saltos y a Obatalá con una inclinación hacia delante que imita el andar de un anciano encorvado. Uno de los bailes que caracte-

riza a Yemayá es muy sencillo: las mujeres aluden a la deidad haciendo ondular sus faldas. Pero también hay bailes más violentos y agitados, precisamente como puede serlo el mar, del cual es dueño Yemayá. Las expresiones corporales y los gestos interpretan la personalidad de la deidad (véase foto N° 68, p. 239). En Venezuela el baile como tal aún está subdesarrollado (José Richard Parada, entrevista personal, 25 de enero 2009), donde pocas veces hacen diferencia entre un *oricha* y otro.

En los ejemplos auditivos se incluye una grabación cubana para permitir apreciar el toque original por un lado, y por el otro unos instrumentos batá extraordinarios en su calidad tímbrica y sonora, contruidos por Amado Díaz Alfonso en Matanzas. La familia Díaz Alfonso tiene una muy antigua tradición en la fabricación y ejecución de estos tambores.

Fiesta a Santa Lucía 🎧 1/ pista 28

Ruth Suniaga

Lucía fue una mártir cristiana nacida en Siracusa, Italia, en el año 286. En el mundo cristiano es conmemorada el 13 de diciembre, y es considerada protectora de los pobres y patrona de los ciegos.

Hija de padres cristianos y de alta posición económica, se consagró a la fe cristiana desde muy joven. Lucía persuadió a su madre, viuda y enferma, para que le pidiese a Santa Águeda que la curara; tuvo que prometer que si lo lograba, no se casaría con un joven pagano, con quien su madre la había comprometido, conservando así su voto de castidad. La curación se produjo y Lucía repartió entre los pobres el dinero que había heredado. El pretendiente, molesto, la acusó de cristiana, lo cual era prohibido en los tiempos del emperador Diocleciano. Fue llevada a juicio y por negarse a renunciar a la fe cristiana, la decapitaron.

Desde el 13 de diciembre del 304, fecha en la que fue asesinada, se invoca en Italia y España a esta virgen y mártir contra las enfermedades de los ojos, probablemente porque su nombre significa "la que lleva la luz" (véase www.devocionario.com).

En Venezuela es venerada cada 13 de diciembre en algunos pueblos de los Andes y del estado Zulia (íd.), pero de manera especial en algunas poblaciones al norte de la ciudad de Maracaibo,

como Santa Rosa de Agua, El Moján, Nazaret, San Carlos, Zapara y Sinamaica, y sobre todo en la parroquia de la ciudad de Maracaibo que lleva su nombre, también conocida como El Empedrao.

Documentos de la catedral de Maracaibo testimonian la existencia para finales de 1667 de un altar dedicado al culto a Santa Lucía. Ya aproximadamente en el año 1840 existía la parroquia o municipio Santa Lucía en el orden civil, pero no en el eclesiástico, por lo que los feligreses y vecinos se organizaron para presionar a las autoridades y lograron la construcción de un templo propio en honor a la mártir italiana. La iglesia de Santa Lucía, con influencia de arquitectura gótica, fue terminada en 1876 por orden del entonces Presidente del Zulia, general Venancio Pulgar (véase Ocando 2008).

La parroquia Santa Lucía de Maracaibo, conocida como El Empedrao, fue dividida por la Iglesia en 1989 en dos parroquias: Santa Lucía y San Benito. Aunque cada una tiene su santo patrono con fechas distintas, hoy conviven sin conflictos los dos tipos de festividades, lo que resulta en un intercambio de ritmos, danzas y letras.

Fiesta de Santa Lucía en El Empedrao

La celebración a Santa Lucía en El Empedrao, estado Zulia, reviste gran devoción. Según sus habitantes, la fiesta religiosa conmemora la subida de la imagen a su trono, evocando la ascensión de su espíritu al cielo hace más de 1.700 años, cuando fue decapitada por ser cristiana.

Celebramos su subida al trono para recordar su gloriosa llegada al cielo. Acompañarla es una muestra de fe y de amor por todas las humillaciones a las que fue sometida por entregar su vida a la religión y el servicio a Dios. Vengo cada año a la procesión y a la serenata para agradecer los favores concedidos y pedirle muchas cosas buenas para el país (Gotera 2008).

Comienza la última semana de noviembre, fecha en la que es bajada de su altar para pasear por las calles de la parroquia, acompañada por los vecinos, visitantes y turistas. Para esta ocasión se preparan los devotos, quienes arreglan las fachadas de sus casas y negocios, así como las calles por donde pasará. La tradición prescribe el uso de banderines rojos y blancos en los ventanales, bombillos de colores en las carreteras, mucha música alusiva en las calles y un espí-

ritu de alegría generalizado.

Un día de esta semana se realiza una misa aproximadamente a las seis de la tarde. La eucaristía termina una hora y media después con gritos de “¡viva Santa Lucía!” (véase Villasmil 2008) y se descubre la imagen de la patrona, cuyo altar está también adornado de rosas blancas y amarillas.

La procesión de la imagen montada en una carroza cubierta de flores, incluye varias calles y avenidas de la parroquia, donde los luciteños, con velas encendidas, esperan para tocarla, hacerle peticiones y ofrendas, entre las cuales se incluyen flores, joyas y vestidos. Después de algunas horas de paseo y paradas entre cantos y oraciones, la imagen será llevada nuevamente al templo, hasta que transcurran los novenarios y la víspera de su ascensión.

Para los habitantes de estas comunidades y, sobre todo, para los miembros de la Sociedad Santa Lucía, su tesoro más preciado es Santa Lucía, después de la Chinita. A la santa dan gracias y le llevan flores por los favores recibidos. Hasta el 16 de diciembre la algarabía no parará de escucharse en los barrios de la parroquia (véase Rincón 2008). Para las fechas también se pintan las fachadas interiores y exteriores de la iglesia y adornadas con flores y banderas. Centenares de luciteños de todas partes del estado se congregan en este templo para rendirle honores con oraciones, cantos y gaitas.

A las 12 de la noche del 13 de diciembre se le canta una serenata y se realiza otra procesión. Durante las fiestas en honor a Santa Lucía, período que puede abarcar más de un mes, se realizan varias procesiones. Al menos tres revisten carácter emblemático, es lo que se llama “triduo preparatorio”: la primera se hace en noviembre con motivo de su primera bajada del altar en el año, con la que se inician los novenarios (véase foto N° 69, p. 239). La segunda, y tal vez la más visitada, se lleva a cabo el 13 de diciembre, día con el que figura en el canon de la misa romana. Aproximadamente una semana después se realiza una tercera, llamada “de la aurora” (véase Flen-Bers 2008), con la que se despide la santa hasta el próximo año.

La imagen de Santa Lucía se presenta sosteniendo con una mano un platillo en el que reposan sus dos ojos, y con la otra una palma dorada, símbolo de triunfo; una cortada en su cuello como reflejo de la manera en que falleció y una corona sobre su cabeza que

representa su entrada al reino del Señor (Rincón 2008).

Las imágenes que se veneran son producto de la imaginación de los pintores de los últimos 300 años. La historia de sus penas y sacrificios a causa de su adhesión a la pureza ha dado origen a varias leyendas, como la de que el tirano mandó a los guardias que le sacaran los ojos y ella recobró la vista (véase www.corazones.org).

Yskia Avendaño, una devota de 60 años, fue quien confeccionó el vestido que lleva puesto la imagen de Santa Lucía el día de la bajada. Consiste en un ropaje y cinturón blancos como símbolo de pureza (Rincón 2008), de raso italiano pintado a mano con adornos de flores de colores y escarcha dorada, una mantilla española blanca, un manto de terciopelo rojo y una peluca con rizos. La santa portará el vestido hasta el 12 de diciembre; el 13 saldrá con una nueva vestimenta.

Con la subida de la patrona se cierran las fiestas patronales y se da inicio a la celebración navideña.

Música y letras

La música con que se venera a esta santa se conoce como “gaita a Santa Lucía”, uno de los cuatro tipos de gaitas identificadas en la región zuliana, junto con la de tambora, la de furro y la perijanera (véanse los apartados «Gaita de tambora», p. 293, y «Gaita perijanera», p. 297, en este volumen, así como «Gaita de furro» en el volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

En vista de la popularidad de que goza Santa Lucía fuera de la parroquia donde es patrona en Maracaibo, durante toda la festividad propia de la Navidad venezolana pueden escucharse versos dedicados a ella en los distintos géneros y ritmos que caracterizan la música de esta época. De hecho, la gaita perijanera, que se canta y baila en los pueblos del distrito Perijá del estado Zulia, a pesar de poseer características particulares y ser dirigida principalmente a San Benito, se lleva a cabo también el 13 de diciembre con la intención de homenajear a Santa Lucía. También hay música y poesía dedicadas a Santa Lucía en los pueblos del sur del lago de Maracaibo, pero con los respectivos rasgos musicales del tipo de gaita de esta región, que es la de tambora.

La gaita a Santa Lucía típica de los barrios del norte de Maracaibo

es cantada acompañada con cuatros, maracas, tamboras, charrascas¹⁵⁰ y furrucos¹⁵¹. Los versos se cantan a la manera responsorial sobre una estructura poética y musical fija compuesta de estrofas que entona un solista y estribillos que cantan varias personas al unísono, entre los músicos y el resto de los asistentes.

Los versos pueden ser improvisados por el solista o tomados de un repertorio conocido; se estructuran en distintas formas, alternándose solistas y coros, partiendo siempre de una cuarteta básica de versos octosílabos, donde puede variar la rima dependiendo de la improvisación (a-b-b-a, a-b-c-a, a-a-b-c, a-b-c-b). El solista construye estrofas de diez y de ocho versos:

Señora Santa Lucía,	8	a	a
señora Santa Lucía			a
por qué estáis tan amarilla,	8	a	a

por qué estáis tan amarilla,			a
señora Santa Lucía,			a

De comer lechoza verde,	8	b	b
de comer lechoza verde			b
y beber agua del río,	8	c	c

y beber agua del río			c
de comer lechoza verde			b

(Coro)

Desde aquí te estoy mirando,	8	a	a
desde aquí te estoy mirando			a
cara a cara, frente a frente.	8	b	b

Cara a cara, frente a frente			b
desde aquí te estoy mirando.			a

¹⁵⁰ Palo raspador.

¹⁵¹ Tambor de fricción.

Y no te puedo decir,	7	c	c
y no te puedo decir			c
lo que mi corazón siente.	8	b	b

No obstante estas variaciones, existe una base común en la estructura poética de las gaitas a Santa Lucía: mientras el o la solista entona dos versos, repitiendo siempre el primero, el coro (o el mismo solista como en el ejemplo citado) los repite invirtiéndoles el orden. De esta manera, el solista va improvisando de dos en dos versos y entre solista y coro construyen las estrofas.

Las estrofas son alternadas de una en una o de dos en dos, dependiendo de las habilidades improvisatorias del solista, por un estribillo único cantado por el coro, compuesto de cinco versos de diez a once sílabas:

Coro

Canten muchachos con alegría,	10	a
que esta es la gaita de Santa Lucía,	11	a
canten muchachos con alegría,	10	a
que esta es la gaita de Santa Lucía.	11	a
Gloria demos a Santa Lucía (véase Ocando 2008).	10	a

También puede ser cantado por el solista, quien le hace una variación:

Coro

Canten muchachos con alegría	10	a
que esta es la gaita de Santa Lucía.	11	a
Gloria le demos a Santa Lucía,	11	a
comemos dulce al mediodía	10	a
y el majarete pa'l mediodía.	10	a

Todos los motivos melódicos de las estrofas son anacrúsicos y ricos en síncopas, mientras que los del estribillo único son tésicos¹⁵². La melodía puede transcribirse en compás binario a 2/4, en cualquier

¹⁵² Acentuados en el tiempo fuerte.

tonalidad mayor, la cual depende principalmente de las cualidades y preferencias del cantante solista. El ritmo, sin embargo, cuando se le añade el resto de los instrumentos, puede ser transcrito también a 6/8.

En cuanto a la armonía, tanto en las estrofas como en el estribillo las sucesiones son las mismas, presentándose el ciclo básico armónico completo (T-S-D7), con la particularidad de que las cadencias son suspendidas.

Velorios de cruz y santos

María Teresa Hernández

Los velorios de santos constituyen una manifestación religiosa basada en el catolicismo que se asienta en Venezuela desde los inicios de la Conquista, hace ya más de 500 años. En algunos estados pervive la fe sencilla del pueblo unida a la promesa de un velorio que el promesero debe pagar según los términos de su ofrecimiento.

Algunos velorios actuales incluyen reminiscencias de cantos medievales, en los que se resaltaban las virtudes de la vida piadosa de un santo o santa, e incluyen también reminiscencias de texturas musicales renacentistas. Los frailes de las diversas congregaciones religiosas que invadieron a América Latina en el siglo XVI utilizaron la práctica del canto para adoctrinar y facilitar la comprensión y el aprendizaje del catecismo y otras enseñanzas del ritual católico, como vidas de santos e historias bíblicas, entre otras.

Para un venezolano decir “velorio” significa, en primer término, la velación a un difunto, sea niño o adulto; pero en algunas regiones del país, velorio es sinónimo de fiesta a un santo, así como de velación a un difunto, pero de una manera especial. El velorio, concebido como una institución social, significa la convivencia y la hermandad entre los que proponen la festividad, no importa si es de difunto o santo.

A un velorio puede asistir quien quiera: familiares, amigos, desconocidos y hasta enemigos. Es curioso observar que las zonas donde arraigó el velorio como manifestación cultural corresponden a los lugares más recónditos, para la época de la Colonia, aquellos que eran atendidos esporádicamente por los frailes y curas doctri-
neros. De esta manera se afirma que el velorio en las regiones de

Lara, Yaracuy, Falcón, Trujillo, Mérida, los Llanos y Oriente es una manifestación cultural mestiza que data de los primeros años de colonización y que posteriormente se estableció en algunas zonas, como la central: Miranda, costas aragüeñas y carabobeña y en el sur del lago de Maracaibo, donde se le suman características culturales de los afrodescendientes para dar paso a la creación de otras manifestaciones de devoción a un santo llamadas “fiestas a los santos”, o también “velorios a los santos”.

Los tipos de velorios son: “velorios de muertos” (véase el apartado «Velorio de ánimas», p. 72 de este volumen), “velorios de angelitos” (*Manifestaciones profanas*, inédito) y “velorios de santos”. Aquí se hace referencia especial a los velorios de santos incluyendo los velorios de cruz.

No existe velorio de santo si no hay devoción a un santo en particular. A veces es motivo para celebrar el velorio el pago de una promesa o el simple fervor, aunque este último caso se da especialmente con la devoción a la Cruz.

La devoción a los santos es una tradición que ha sido legada por la religión católica. Para los venezolanos católicos, especialmente los campesinos, la figura de un santo representa el ser intercesor entre Dios y los hombres, y el único que puede oír sus peticiones y ayudarle a resolver aquellos problemas donde no hay acción humana que la remedie, es decir, el que tiene poder para hacer un milagro; entonces, el creyente, por la necesidad que tiene de que ese milagro se conceda, hace una promesa al santo y se compromete a cumplirla.

Algunas figuras a las cuales se les ofrecen velorios son: San José, la Virgen del Carmen, el Divino Niño, San Rafael, San Isidro Labrador, la Santísima Cruz y San Antonio, entre otros. Y aunque todas tienen fecha fija dentro del santoral católico, los velorios ofrecidos a algunas de ellas pueden hacerse en cualquier época del año. Los Velorios a la Cruz, por ejemplo, se realizan preferiblemente durante el mes de mayo (véase foto N° 70, p. 240).

Paréntesis sobre la décima

Katrin Lengwinat

En el canto popular se encuentra frecuentemente el uso de la forma poética de la décima, tanto en cantos profanos como religiosos. Siem-

pre se vincula con determinados géneros musicales y, debido a que en los velorios de las tres macro-regiones abarcadas es una versificación frecuente, se le abre aquí un paréntesis para su mejor comprensión.

Se distinguen dos tipos de décima: la que corresponde al arte mayor y la que es llamada arte menor. La diferencia entre ambas reside en la cantidad de sílabas que se aplican a cada verso. Mientras que el arte mayor usa diez y más sílabas, el arte menor es octosílabo. Y este último se ha difundido en el canto popular en forma de décima espinela por todo el continente; llegó a Latinoamérica desde España, donde había sido elaborada por el vihuelista, poeta y novelista andaluz Vicente Espinel.

Espinel publicó en 1591 en Madrid su obra *Diversas rimas*, que se basa en la forma creada por él, es decir décimas octosílabas con un esquema de rima específico: a-b-b-a-a-c-c-d-d-c. Veamos un ejemplo del mismo maestro:

a No hay bien que del mal me guarde,
 b temeroso y encogido,
 b de sinrazón ofendido,
 a y de ofendido cobarde.
 a Y aunque mi queja, ya es tarde,
 c y razón me la defiende,
 c más en mi daño se enciende,
 d que voy contra quien me agravia,
 d como el perro que con rabia
 c a su mismo dueño ofende¹⁵³.

Esta forma es entonces asumida por el pueblo y descartada a la vez por los poetas cultos. Se supone que en Latinoamérica se hizo popular a través del «teatro de tradición oral, en la recreación de escenas de la vida del campo» (Novo 1999, p. 38).

La décima espinela se ha convertido en una forma, tanto del repentismo, sobre todo en el contexto de contrapunteos y desafíos, como de la composición elaborada con anterioridad. Eso se vincula con los diferentes grados de complejidad que puede alcanzar.

153 El fragmento está tomado de Trapero (2000), quien cita al poeta con leves modificaciones de puntuación a partir de la edición de *Diversas rimas* por Navarro González y Navarro Velasco (1980) (N. del E.).

a) La décima suelta. Es una décima independiente que puede estar sola o combinada.

b) La décima plana. El verso final se repite igual en cada décima.

c) La décima encadenada o de pie forzado. Cada nueva décima comienza con el verso final de la anterior.

d) La décima glosada. Un conjunto de cuatro décimas está precedido por una cuarteta (glosa) con una rima interna (preferiblemente a-b-b-a) que contiene el tema. Cada verso de la glosa constituye además el último verso de una décima.

El pueblo ha creado su propia terminología para los elementos constitutivos de la décima, que no necesariamente coinciden entre las regiones. El poeta caraqueño Santiago Escobar explica, por ejemplo (entrevista personal, 30 de julio de 1997), que una línea es un verso, diez versos son una décima y cuatro décimas conforman un “trovo”. El último verso de cada décima se llama “pie”.

En todas partes del país los decimistas, a veces también llamados “decimeros”, gozan de gran respeto y admiración, debido a que este arte es considerado complejo y para el cual hay que tener mucha experiencia, así que son especialistas en ese tipo de versificación. Por lo tanto, son individuos que se destacan en la comunidad y que en algunos casos, por ejemplo en los galerones orientales, han creado fórmulas fijas propias de introducción a sus poesías que los identifican claramente, como por ejemplo “¡Ay, nanay, nanay!”, “¿por qué no te’chas pa’llá?”. Estas expresiones individuales no forman parte de la décima como tal, sino la anteceden a manera de presentación.

En los cantos de velorio en Oriente se usa la décima en el punto, la fulía oriental, el galerón y la malagueña; en Occidente se usa para la forma musical con el mismo nombre de “décima” en las cantaurías y en los velorios afrovenezolanos de la costa central las décimas no son cantadas sino recitadas, pero con una entonación propia en cada región que permite distinguirlas claramente.

Velorios en Occidente (Yaracuy, Lara, Falcón, los Andes, los Llanos) 🎧 2/ pistas 5, 6, 7

María Teresa Hernández

El altar. No hay velorio sin altar y sin un espacio dentro de la casa dispuesto para eso. El espacio puede corresponder a la sala o a un lugar dedicado sólo para este fin y para guardar las cosechas, como ocurre en muchos caseríos. El altar puede ser una mesa vestida con un mantel blanco, donde colocan a todos los santos –incluyendo la cruz que venera esa familia– y en el centro el santo de la promesa. Al frente del altar se sientan los músicos y cantores dispuestos en filas o en semicírculo. Ellos, durante toda la noche, entre tragos de aguardiente, desarrollarán la cantauría¹⁵⁴. El conjunto entre altar, colectivo sentado frente al altar, cantos, rezos y el aguardiente concede el título de sagrado a ese espacio, que horas o minutos antes de que se inicie el velorio, no lo tiene.

El ritual. El velorio ocurre usualmente entre las 6 de la tarde y las 6 de la mañana del día siguiente. Se pueden evidenciar tres momentos esenciales comunes: inicio, desarrollo y cierre. Cada uno presenta oraciones y cantos específicos.

Se inicia por lo general con el canto de una salve, ya sea a la Cruz o la Virgen; posteriormente se reza un rosario seguido de jaculatorias¹⁵⁵ cantadas y de los versos o misterios. Posterior al rosario, se comienza la cantauría propiamente dicha: entonces, frente al altar (véase foto N° 71, p. 240), los hombres pasan toda la noche cantando tonos, romances, glosas, décimas y todas las formas que constituyen la cantauría de velorio en cada lugar. Según avanza la noche se oyen diversas entonaciones. Hay tonos para la media noche como en Lara los rondiamantes; y para el amanecer, los de alba o de aurora que refieren diversos autores. Se cierra el velorio con tonos y décimas de despedida, cantos de salves, versos a la Cruz, a la Virgen o al santo, y rezos para dar fin a la jornada nocturna. Luego... se prenden la fiesta y el baile.

La fiesta ocurre muchas veces al mismo tiempo que la cantauría;

____154 El término de cantauría se usa aquí de manera genérica para los velorios polifónicos occidentales, aunque su denominación regional concreta pueda cambiar levemente.

____155 Oración breve y fervorosa.

mientras unos tocan y cantan frente al altar, otros se divierten contando cuentos y, si están retirados del altar, a veces hacen otro tipo de música –valeses, merengues, guarachas, joropos–; lo único que no se permite mientras está el santo descubierto en el altar es bailar, aún en las inmediaciones del recinto sagrado. Es habitual este comportamiento en todos los lugares donde hay velorio de santo. Sin embargo, cuando los cantores quieren descansar un poco de la cantauría, pueden tocar otro tipo de música, aún en el recinto sagrado, sólo que de acuerdo a la zona, hay normas para hacerlo. En algunos lugares tapan al santo con una manta y en otros lo colocan de espalda a los músicos, porque se cree que se irrespeta al santo si se le canta o toca en ese lugar y se encuentra de frente a los músicos. Una vez que finaliza el velorio, en casi todas las regiones se prende un baile: en los Andes, un toque de violín; en los Llanos, un joropo; y en Lara, por lo general, un tamunangue y golpes tocuyanos.

La letra. Todos los textos que se cantan en las cantaurías de velorio a los santos son de carácter religioso. En cada región existen poesías que son cantadas en los velorios, que narran la vida y hazañas de los santos, o los textos se refieren a la crucifixión en el caso de velorios de cruz; pero algo importante subyace en ellas que muestran no sólo las historias bíblicas y las del santo, sino que además dejan entrever el mundo interno de los cultores: su filosofía, sus creencias más allá de las religiones, las maneras como se establecen las relaciones sociales entre ellos. Las formas poéticas que se encuentran en la cantauría a los santos corresponden, en primer lugar, a los tonos o romances y a las décimas.

La música y las entonaciones. Después del pago de la promesa, el canto simboliza el acto más importante durante el velorio. Es el medio de interacción con la divinidad y la única manera de agradecer los favores recibidos. El canto en esta manifestación es la expresión más sincera de fe. Tiene características similares en la región occidental del país que comprende Yaracuy, Lara, Falcón, los Andes y los Llanos. Testimonio de éstas se encuentran en los reportes de investigación de Ramón y Rivera (1969), Velásquez (1983), Urbina (1994), Peñín y Guido (1998) y Hernández (2000):

–Es una práctica exclusivamente masculina, en muy pocas ocasiones participan las mujeres del canto.

–La melodía está supeditada al texto; así, por lo general, cada verso corresponde a un período musical. Si la frase literaria no es lo suficientemente larga, como para ocupar la frase musical, se completa con expresiones como “ay”, “alalay”, “ja jay”, “aylá”, “a na, ná”, “ananay”, “ajá”, “ajajá”, entre otras similares.

–Son polifónicos, a dos o tres voces.

–Independientemente del lugar, al cantor que tiene la responsabilidad de llevar adelante la canturía en un momento específico se le llama “a'lante”.

–Si son acompañados por instrumentos, la textura es homofónica, al estilo trovadoresco de la Edad Media y del Renacimiento. La única canturía que se conoce a capela es la que se hace en Carabobo (véase Peñín y Guido 1998).

–Las relaciones de intervalos que se producen entre las voces, independientemente que sean a dos o a tres voces, son por lo general terceras paralelas, cuartas y quintas justas; y en menor escala, se evidencia la implementación de intervalos de sextas, cuartas aumentadas, disminuidas y en algunos casos séptimas.

–La técnica de cantar es gutural y en falsete. Dice Peñín y Guido (1998) que esta manera evidencia el origen de estos cantos, pues para el siglo XVI la técnica del *falsetto* era muy apreciada en España, especialmente, en la música eclesiástica¹⁵⁶.

Sin embargo, es necesario establecer algunas diferencias entre un lugar y otro, porque la variedad de entonaciones lo exige. No se pueden establecer comparaciones entre las entonaciones de una zona y otra, porque cada sector tiene sus particularidades que además van unidas a las que cada cantor le imprime.

156 Voz de registro femenino (contratenor) que suplanta a la mujer.

XV Maestro de canturía es la persona que se hace responsable de la canturía del velorio, incluyendo los rezos. Especialmente cuida que las entonaciones y las letras de los tonos y décimas sean las adecuadas para la ocasión y los rezos se realicen con el debido respeto y devoción.

XVI “Dar letra” significa que el Maestro de canturía reparte entre los cantores los versos o palabras de las poesías cantadas. Y si no es él, autoriza a otro cantor para que lo haga.

Velorios en Occidente

Lugar	Coros	Organización	Cantos
-------	-------	--------------	--------

____ **XVII** Katrin Lengwinat, entrevista personal, 30 de octubre de 2007.

____ **XVIII** Significa que es el primero en cantar.

____ **XIX** Ramón y Rivera (1969) y Peñín y Guido (1998, p. 472).

____ **XX** Velásquez (1983).

Mérida, Lara, Trujillo	Dúos Lara: <i>Tenor o a'lante</i> = voz principal <i>Tercera</i> o <i>Prima</i> = voz aguda	El Maestro de cantauría ^{xv} "da letra" ^{xvi} y los cantores en pareja cantan exactamente lo que les va diciendo. Cada verso de cada estrofa es cantado por una pareja de cantores y van interviniendo una pareja tras otra, repitiendo el ciclo de participación hasta que se agote la letra.	<i>Salve Regina, Salve a los Santos, Misterios, Gozos, Tonos menores</i> (versos hasta ocho sílabas) o <i>Romance, Tonos mayores</i> (más de ocho sílabas), <i>Décima</i> (como respuesta al tono) o <i>Glosa (Tórtola, Rondiamante, Recitao, Alba, de Llanto, Resplandores, Reflejo, Amable)</i>
Falcón/ Sierra ^{xvii}	Dúos <i>Coro 1: primera y segundo</i> <i>Coro 2: tercia y cuarto</i>	Coro 1 o solistas van adelante cantando cuatro versos (junto o de dos en dos), Coro 2 contesta con refrán fijo o repite último verso.	Siete Salves, Décimas
Lugar	Coros	Organización	Cantos

— **XXI** Cordófono de cuatro cuerdas triples de metal con función acompañante, un poco más pequeño que la guitarra.

Llanos, Carabobo, Aragua, Barinas, Cojedes, Guárico y Apure	Tríos <i>Guía, prima</i> o <i>a'lante</i> = voz intermedia <i>Tenol</i> = voz grave <i>Farsa</i> = voz aguda	El Guía conduce el canto, “sale a'lante” ^{xxviii} con la letra y la entonación de la canturía y si antes ha cantado otro trío, debe saber el verso de la frase siguiente.	Tonos “de Rompida, de Batalla, de Medio Punto, de Media Falsa, de Juguete, de Pasión, por Derecho, Tono Corrido, Tono Llanero, Tono de Décima, Tono Carabobeño, Tono Yabajero...” ^{xix}
Yaracuy ^{xx}	Tríos <i>Adelante</i> = voz central y guía <i>Contrato</i> = voz aguda <i>Tenor</i> = voz grave	Tonos en solfa: los tres cantores salen juntos a cantar. Tono en media solfa: primero canta el “Adelante” verso y medio, después los otros dos le completan el verso.	Tonos: Tonos en solfa; tono en media solfa

El diálogo gestual que se produce entre los cantores responde a la devoción que los inspira. Es común que mientras un dúo o trío esté desarrollando una frase, otro cantor por su emoción emita expresiones gritadas como “¡Ajá!”, “¡ay!” o se exprese con carcajadas. Los cantores con sus miradas se comunican y anticipan lo que sucederá después en un diálogo silencioso. Toda esa exaltación es favorecida además por la ingesta de aguardiente, que es casi obligatoria para poder participar, pues genera en los devotos un estado de conciencia alterado y le confiere un carácter de ritual ancestral ligado a los cultos aborígenes.

Los instrumentos musicales. La textura homofónica en los velorios de santos se debe, esencialmente, al acompañamiento de las voces con

^{xxii} Katrin Lengwinat, entrevista personal, 30 de octubre de 2007.

^{xxiii} Según Peñín 1998.

instrumentos de cuerda. El instrumento común para todos los velorios en el occidente del país es el cuatro. No es casualidad que sea este instrumento, pues su origen se remonta al Renacimiento y su ancestro directo es la vihuela. La instrumentación que se utiliza en cada región para acompañar velorios de santos y de angelitos se indica a continuación. Sin embargo, en el Rosario de ánimas y el Velorio de ánimas (véase p. 72 de este volumen) no se utilizan instrumentos musicales, excepto en algunos lugares donde repican una campanilla.

Instrumentos en los velorios en Occidente

Lugar	Instrumentos
Estado Lara: *Sanare, Barquisimeto, Curarigua	Cuatro, cinco, medio cinco, requinto, ocasionalmente violín
*El Tocuyo	Cuatro, cinco, medio cinco, requinto, furro de mano, ocasionalmente violín
*Humocaro Bajo y Alto, Barbacoas	Cuatro, cinco, medio cinco, requinto, campana, tambora y maracas, a veces violín
Mérida, Trujillo, Portuguesa	Cuatro, puede haber tiple ^{xxi} (llamado también segundo o "guitarro") y ocasionalmente violín.
Sierra de Falcón ^{xxii}	Cuatro, cuatro y medio, cinco y medio, furro de mano, maracas, tambora serrana, ocasionalmente violín
Yaracuy	Cuatro, cinco y seis
Llanos ^{xxiii}	Cuatro, al sur del estado Apure además bandola, tiple, maracas y a veces arpa

En Lara, el cinco es el guía: tiene cuatro órdenes de cuerdas, pero el cuarto orden es doble y afinado en octava. Su cuerpo es como una guitarra pequeña tipo vihuela. La caja de resonancia del medio cinco es más pequeña que la del cinco. Las cuerdas tienen la misma conformación, pero se afinan una cuarta más aguda que en el cinco. El cuatro es el típico cuatro larense con su caja menos profunda que la oriental y con una afinación común. El requinto dispone de cuerdas de cuatro órdenes con el cuarto orden doble en octava. Tiene

una caja más pequeña, el diapasón más largo y el sonido más agudo que todos los otros. El violín se afina de manera convencional.

En Falcón encontramos el cuatro y medio y el cinco y medio (véanse fotos N° 72 y 73, pp. 240-241). Ellos se distinguen por tener una cuerda de bordón como último orden, que llega en su longitud sólo hasta el comienzo del mango, donde está sujeta por una clavija. De esa media cuerda deriva el agregado “y medio”.

Entre los instrumentos de percusión en la música de veneración de San Antonio se encuentra un par de maracas relativamente grande, cuyo ejecutante muchas veces tiene la particularidad de tocarlas con una sola mano. Además se toca una tambora de doble parche con dos baquetas sobre el cuero y a veces también sobre el borde de madera. En el estado Falcón, pero también en El Tocuyo (estado Lara) se agrega un furro de mano que es una pandereta redonda y plana de un solo parche, que se frota con los dedos (véase foto N° 74, p. 241). Además en la Sierra de Falcón se cuenta con una tambora golpeada con baqueta (véase foto N° 75, p. 241).

En Mérida el instrumento central es el cuatro, que es acompañado generalmente por un tiple que a veces es llamado también segundo o “guitarro”. Ese tiple es un cordófono de doce cuerdas de metal agrupadas en cuatro órdenes triples. Hay también triples de diez cuerdas, distribuidas de la siguiente manera: 2-3-3-2. Su *corpus* acostumbra ser un poco más pequeño que el de la guitarra. El tiple cumple una función acompañante (véase foto N° 76, p. 241). Ocasionalmente puede haber en el conjunto un violín que dobla las melodías cantadas.

Vigencia. La pervivencia de los velorios en Occidente pone de manifiesto que son una de las expresiones culturales más antiguas. Tal vez por su carácter religioso, más que festivo, y por las habilidades que amerita su desempeño en torno al ritual, nada fáciles, incomprensibles e inútiles para la fe de la juventud de hoy, se evidencia poco interés en aprender lo que esta tradición implica, no sólo en lo musical, sino especialmente en lo poético y en lo que a devoción se refiere. Además hay actualmente otras maneras de organización social y económica en la vida del campesino que influyen directamente en la decadencia de la tradición: falta de disposición económica y de tiempo para hacer la fiesta, la inseguridad social y la falta

de incentivos tanto económicos como espirituales. Y finalmente influye también el éxodo de los campesinos a las ciudades, quienes al emigrar se separan de sus familiares y amigos y ya no hay espacios para estas manifestaciones ni posibilidades de realizarlas.

Velorios en Oriente (costas de Sucre, Nueva Esparta, Anzoátegui) 🎧 2/ pistas 1, 2, 3, 4

Ruth Suniaga

El altar. Además del Niño Jesús y los respectivos santos patronos locales, como el Cristo del Buen Viaje en Pampatar (Nueva Esparta), Santa Inés en Cumaná, (Sucre), Nuestra Señora de los Desamparados en Puerto Píritu (Anzoátegui), entre muchos, las figuras más veneradas en el oriente costero de Venezuela son la Virgen del Valle y la Santa Cruz de Mayo.

Dada esta popularidad, es costumbre que en los hogares se mantenga un altar a la Virgen del Valle, construido y adornado de acuerdo al gusto de cada familia; así también es frecuente observarla en los comercios, escuelas y demás instituciones públicas. Sin embargo, en cada pueblo donde se conserva la tradición de celebrarla, los habitantes devotos, organizados a veces en cofradías o juntas religiosas reconocidas por las autoridades eclesiásticas y gubernamentales de sus respectivas parroquias y municipios, deciden los puntos específicos donde colocar los altares para el ritual de mayor congregación, que se lleva a cabo el día de su onomástico, el 8 de septiembre de cada año.

La Virgen del Valle, patrona de muchos pueblos, protectora de los pescadores, goza de un lugar predilecto dentro de las iglesias del Oriente, donde permanece durante todo el año. Días antes de la fecha es bajada de este lugar y colocada en un altar fabricado especialmente para la procesión por todo el pueblo que se llevará a cabo el día 8. Para entonces es vestida con un traje nuevo cada año y su altar adornado con arreglos de flores naturales que han sido preparados por muchas personas la noche anterior. Dependiendo de la capacidad organizativa de dichas cofradías y los recursos que manejen, este altar, así como su imagen, serán adornados y preparados para un más cómodo desplazamiento por las calles del pueblo, como es el caso del Valle del Espíritu Santo, capital del municipio García de la isla de Margarita.

A la misa y a la procesión los asistentes llevan sus imágenes para ser bendecidas. Luego las colocan en las puertas de sus casas en una variedad de altares para que sean observadas durante todo el día por el público que transita las calles, las cuales son adornadas con imágenes de la Virgen y las flores naturales de la región, así como las plazas, esquinas y postes.

Para el Velorio de la Cruz se construyen ranchos con horcones y vigas de los troncos más fuertes de cada región y paredes de palmas tejidas adornadas, al igual que la cruz hecha de madera, con las flores silvestres más abundantes de cada zona. También se adorna con flores sintéticas porque son más duraderas, ya que la cruz estará en su altar aproximadamente durante un mes. Cuando hay recursos se mandan a comprar otro tipo de flores naturales. Los ranchos se levantan en las calles, plazas, también en escuelas, entradas y patios de casas de familia. El altar, mesa construida de madera, tiene siete escalones «por las siete provincias del cielo... las siete estrellas que aparecen en el cielo formando una cruz durante todo el mes de mayo» (Paula Núñez, cantautora de Marigüitar, estado Sucre, entrevista personal, 27 de mayo de 2012).

El ritual. Los preparativos comienzan días, y hasta semanas y meses antes de los onomásticos de las santas. Las diferentes organizaciones comunitarias realizan rifas y ferias gastronómicas, entre otras actividades comerciales, para recaudar los fondos que les permitan financiar la producción de sus fiestas locales. Algunas de estas organizaciones son muy formales y funcionan como juntas de apoyo a los párrocos, pero en su mayoría dependen de la iniciativa y el fervor devocional que por tradición le profesan a las santas los más comprometidos promeseros.

La celebración a la Virgen en el Valle del Espíritu Santo (Nueva Esparta), como en muchos pueblos de Oriente, comienza el 1° de septiembre, día en que se lleva a cabo la “bajada de la Virgen”, es decir, durante una misa la imagen es extraída del nicho en que se encuentra fija en la iglesia y puesta en otro, donde días después será sacada en procesión (véase foto N° 77, p. 242). Este acto, que respeta el ritual católico, es conocido como “la Entronización” y simboliza para los creyentes «la cercanía física con nuestra Santa» (Fernando Fernández, profesor y cultor del Sector La Cruz Grande, Porlamar, entrevista personal, 6 de septiembre de 2011). Todos los días subsiguientes se

celebran misas, oraciones y rosarios, hasta la víspera del día 8, es decir, la noche anterior, en la que se realizan salves con fuegos artificiales. Mientras esto sucede, en algunos casos en un estricto orden litúrgico simultáneamente en muchas iglesias de diferentes pueblos, se observan también, sobre todo frente a los altares en las calles y casas, distintos cantos dedicados a la Virgen, compuestos en los diferentes géneros tradicionales y populares propios de los lugares de origen de los devotos asistentes.

Desde las 12 de la medianoche, para amanecer el día 8 le dan una serenata a la Virgen y le cantan el cumpleaños. Los feligreses esperan afuera la primera misa del día que se llevará a cabo a las 5:30 a.m. En el Valle del Espíritu Santo a veces se hace la misa en la plaza frente a la Basílica para que puedan asistir más personas. Luego se realiza la misa central a las 10 a.m. Después de un descanso, durante el cual puede haber presentaciones de grupos de música y bailes tradicionales de cada región, al atardecer se inicia el recorrido en solemne procesión por las calles de los pueblos. Al terminar la procesión, ya siendo casi la noche, se celebra la última misa del día y se le canta nuevamente el cumpleaños a la Virgen, la cual se despide de los asistentes con fuegos artificiales antes de cerrarse la iglesia. Al concluir esta fase se inicia otra, en las calles y plazas de los pueblos, donde previamente se han preparado tarimas para la presentación de diversos conjuntos musicales, con los que la gente canta y baila hasta el amanecer. Las misas, así como las fiestas en calles, plazas y casas continúan durante el resto del mes, entre las cuales es importante la de la octava, una semana después del 8.

En los poblados que están más cerca de la costa, la Virgen del Valle es “barloventeadá”¹⁵⁷ en peñeros por los pescadores residentes, quienes tienen sus propias imágenes, las cuales bañan con agua de mar, les cantan y bailan mientras las pasean en sus lanchas y en las orillas de las playas cuando la reciben los que habitan en las costas, tal como sucede en los pueblos costeros de los estados Anzoátegui, Sucre y Nueva Esparta (véase foto N° 78, p. 242).

La celebración a la Virgen del Valle culmina formalmente el día 8 del mes de diciembre, fecha en que es “subida” y colocada nuevamente a su nicho fijo dentro de la iglesia, para lo cual se hace

157 “Paseada”, según Fernando Fernández (entrevista citada).

una misa y nuevamente se le canta lo tradicional para despedirla hasta septiembre del próximo año.

Durante la celebración a la Cruz también pueden distinguirse tres momentos. A pesar de que pueden observarse vigiliias desde la noche del día 2 en los pueblos más devotos, para orarle y cantarle justo a la medianoche, por lo general el ritual comienza el día 3 de mayo, cuando por lo general siete parejas de padrinos la traen cargada hasta el altar preparado. Se trata de una procesión ceremonial con cantos y música instrumental hasta colocarla en el altar, frente al cual ya están preparados otros músicos, quienes seguidamente le entonan cantos en rondas improvisados, que se van turnando durante horas. Estos son interrumpidos por breves descansos para comer y beber, mientras la Cruz es alumbrada con velas y cuidada por los padrinos, quienes se turnan frente a ella. Al concluir estas rondas, ya al final de la noche, la Cruz es volteada o tapada con una sábana para darle paso a la tercera parte, llamada en muchos pueblos orientales como “la parranda”, en la cual la música y la letra de los cantos se hace más festiva para que los asistentes bailen. Esto se acompaña con mucha comida y bebidas típicas de las regiones y otras bebidas alcohólicas de distribución comercial, por el resto de la noche hasta el amanecer.

La Cruz permanece en su altar, ante el cual se repiten los cantos y bailes respectivos de las tres fases, durante los siguientes fines de semana del mes. Todavía a comienzos de junio pueden escucharse cantos a la Cruz.

La letra. Los cantores se preparan semanas antes componiendo sus versos a las santas y recordando las letras ya conocidas. Los temas versan sobre la vida de los santos, la crucifixión en el caso de velorios de cruz, el respeto y la veneración que merecen, la significación de las santas para los creyentes, los milagros atribuidos y concedidos a los devotos, los sentimientos íntimos que despierta la fe, así como las alegrías, desgracias e historias personales; pero también hay otros temas alusivos a las características de la celebración tal como se lleva en cada región, así como a las personas más destacadas del pueblo que han mantenido la tradición. Igualmente sobre el paisaje de estas regiones, sus atractivos turísticos y las virtudes de sus costumbres y habitantes, así como sus labores cotidianas.

Todos estos temas tienen coplas conocidas que la buena memoria de los cantores ayuda a conservar, ya que no suele usarse un cancionero impreso. A las ya compuestas se le suman las innumerables improvisaciones que surgen cada año, muy pocas de las cuales son transcritas, debido a que es parte del espíritu del oriental devoto considerar los cantos de veneración a la Virgen y a la Cruz como inspiración del momento. Cantarles a la Virgen y a la Cruz es componerles versos, por eso los cantores son los propios autores de lo que cantan y es una habilidad que se preocupan en desarrollar. A los cantautores se les llama “repentistas” justamente por su habilidad de componer en el momento justo de las entonaciones.

Se observan dos grupos de formas poéticas que acompañan los velorios y las celebraciones a la Virgen del Valle y a la Cruz. Uno está conformado por las que son propias del ritual litúrgico católico y se cantan tal como lo permite la estructura convencional de toda misa. En el otro grupo podemos incluir las figuras poéticas presentes en algunos géneros de la música tradicional de la región e incluso de otras regiones, donde predomina el uso de la décima y las cuartetas.

Cuando se trata de cuartetas cantadas se observan composiciones de dos tipos: de versos octosílabos, como es el caso de la jota, y de versos de diez y hasta catorce sílabas, como en la malagueña. Entre las décimas cantadas predomina la décima espinela, pero también suceden figurajes mixtos, como sumarle una cuarteta a una décima. La décima puede cantarse de principio a fin sin interrupción, como es el caso del galerón; pero también puede desglosarse en grupos de versos de dos, cuatro o seis para componer frases musicales, como es el caso de la fulía. La rima usada en todas estas figuras puede ser consonante y asonante, justamente por su carácter improvisatorio.

La música. Aunque muchos investigadores coinciden en que el galerón oriental es el género por excelencia para la celebración a la Virgen del Valle, y que la fulía oriental es exclusiva del Velorio de la Cruz de Mayo, también se cantan otros géneros tradicionales de la región como la malagueña, el punto y la jota, así como el polo, la gaita oriental y el joropo (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

Los tres momentos que distinguen en la actualidad el Velorio de la Cruz están marcados también por las músicas que los acompañan. En el primero se cantan fulías orientales, «la fulía es para subirla

y montarla en su altar» (Paula Núñez, entrevista citada). En Margarita suele usarse el punto «como introducción al galerón» (Eladio Mujica, guitarrista e investigador, entrevista personal, 13 de junio de 2012).

El galerón oriental se reserva al segundo momento, en que la cruz ya está dentro del rancho. Frente a ella cantarán durante horas y los días subsiguientes, en rondas de alternancia de solistas llamadas “tandas”. Éstas pueden ser de parejas, tríos o cuartetos de cantores. Los galeronistas se destacan por el gran virtuosismo al improvisar en la poesía y melodía, respetando siempre la estructura de la décima y de la frase melódica construida sobre un plan armónico básico en tonalidad mayor.

«El mismo canto marca el paso del segundo al tercer momento cuando los cantores dicen “vamos a voltear la Cruz y que se prenda el joropo”» (Remigio “Morochó” Fuentes, bandolinista cumaneño, entrevista personal, 27 de mayo de 2012). Este pase se da por el deseo de los participantes de cantar y bailar joropo, para lo cual cubren la cruz con una manta en señal de respeto, en otras partes la voltean. Esta parte, llamada “parranda” en algunos pueblos de Sucre, se caracteriza por su alegría, sobre todo por el baile del joropo oriental. Sin embargo, esta es una alegría particular ya que no se olvida que el motivo de la reunión es la veneración a la Cruz y en cualquier momento puede surgir nuevamente la necesidad de cantarle ahora con otras formas. «Después de las 12 de la medianoche se dice que ya es parranda pero a veces uno se pone melancólico y le provoca cantarle su malagueña, su jota, su punto...» (Paula Núñez, entrevista citada).

Durante la celebración a la Virgen del Valle se puede observar una gama muy amplia de músicas. Por su gran popularidad, la celebración a esta virgen ha tomado carácter internacional, de modo que pueden observarse agrupaciones de devotos de países vecinos que vienen a venerar a su santa con las músicas de sus regiones.

En las misas, tanto dentro como fuera de las iglesias, se escuchan los cantos litúrgicos propios, para los cuales, sin embargo, pueden cantarse composiciones llamadas “criollas”, porque combinan con el estilo propio de la música litúrgica católica algunos elementos musicales y poéticos tradicionales de la música regional. Este ritual sucede

— XXIV Eladio Mujica, entrevista citada.

— XXV Competencia entre cantores, según Ernesto Da Silva “El Ciclón de Margarita”, repentista del estado Nueva Esparta (entrevista personal, 6 de mayo de 2012).

así cuando la celebración a la Virgen está dirigida principalmente por las autoridades eclesiásticas de cada pueblo. Pero hay organizaciones mixtas, donde los devotos civiles participan en las decisiones del velorio o sencillamente se hace dentro de sus casas. En esta medida se observan los géneros de música tradicionales propios ya nombrados, entre los cuales resaltan algunos patrones musicales y poéticos (véase foto N° 80, p. 243).

Galerón oriental

Sistema musical referencial	El acompañamiento rítmico-armónico es tonal, siempre en modo mayor; con esporádicas tonalizaciones sólo para adornar en los pasajes instrumentales o para adaptarse al registro en la alternancia de cantores solistas. No obstante, el fraseo melódico que los cantores desarrollan, en gran medida improvisándolo, es muy libre en cuanto a la métrica del acompañamiento.
Ciclo armónico	6/8 T S D7 :
Estructura formal	Se compone de tres partes: una entrada instrumental, la décima cantada y una coda instrumental corta para finalizar. Las cadencias, muy sencillas, se repiten adaptándose a la improvisación del cantor. También varía la longitud dependiendo del número de décimas cantadas y del número de cantores en competencia.


XXVI D7 → = dominante con séptima de... / s = subdominante del menor / t = tónica menor / sp = subdominante paralela (en este caso del mayor) o II do grado / (m) indica el modo menor / (M) indica el modo mayor.

<p>Fraseo melódico</p>	<p>Siempre comienza con una introducción instrumental de cuatro a seis compases aproximadamente.</p> <p>El cantor (o la cantora) desglosa la décima en frases melódicas de cuatro-cuatro-dos versos (lo más frecuente) o cuatro-seis o dos-dos-seis.</p> <p>Interludio instrumental entre una décima y otra de dos a ocho compases.</p> <p>Todas las frases, cantadas o no, son anacrúsicas. La longitud varía dependiendo de la capacidad improvisatoria del cantor o cantora.</p> <p>Las frases cantadas abarcan una tésitura de aproximadamente una octava y tienden a concluir en sentido descendente.</p> <p>Coda instrumental para finalizar, similar a la introducción en melodía y número de compases.</p>
<p>Figura poética</p>	<p>Décima espinela, la más frecuente.</p> <p>Cada décima se comienza a cantar con una interjección (“¡Ay!”) o expresión fija que identifica al decimista (“¡Ay, aquí está Héctor Benjamín!”). Algunos cultores y teóricos la llaman “mote”^{xxiv}.</p>
<p>Cantores</p>	<p>Aunque predomina el sexo masculino, pueden ser hombres o mujeres, solos o acompañados en parejas, tríos o cuartetos, que pueden ser mixtos.</p> <p>Es importante la capacidad vocal en volumen y proyección, aún en los casos en que se usen amplificadores eléctricos.</p> <p>También la destreza para improvisar tanto melodía como letra, así como poseer conocimiento sobre la temática.</p> <p>Cuando hay <i>porfía</i>^{xxv}, el primer cantor marca una temática particular que los demás deben desarrollar.</p>
<p>Carácter</p>	<p>Se trata de un canto recio, aun cuando sea parte de un velorio. Sin embargo, a pesar de ser cantado con acompañamiento instrumental, este carácter se reserva especialmente al desarrollo vocal y al discurso lingüístico.</p> <p>No se baila.</p>

Fulía oriental

Sistema musical referencial	<p>El acompañamiento rítmico-armónico es tonal, siempre en modo menor; con una modulación muy breve (seis compases) al relativo mayor, siempre al comienzo de cada frase cantada.</p> <p>No obstante, el fraseo melódico que los cantores desarrollan, en gran medida improvisándolo, es muy libre en cuanto a la métrica del acompañamiento.</p>
Ciclo armónico^{XXVII}	<p>2/4 m : D7 ↗ s s D7 D7 t D7 t M : D7 ↗ sp sp D7 D7 D7 T T m : D7 ↗ s s s D7 ↗ D D7 D7 t D7 t : </p>
Estructura formal	<p>Se compone de cuatro partes fijas: una entrada instrumental, los dos primeros versos de la cuarteta, un interludio instrumental corto y los otros dos versos de la cuarteta. Esta secuencia se repite tantas veces como cuartetos se canten. Para finalizar, una pequeña coda que consiste en repetir el último verso. De esta manera se conserva la estructura, ya que en esta última cuarteta se omite el interludio instrumental corto. Todos los instrumentos terminan juntos con la voz.</p> <p>Sin embargo, puede variar la longitud dependiendo del número de cuartetos cantados, según el recorrido de la Cruz hacia el altar.</p>

XXVII vii = séptimo grado eólico / vi = sexto grado eólico / Dp = dominante paralela o III^{er} grado.


<p>Fraseo melódico</p>	<p>Siempre comienza con una o dos frases instrumentales de seis compases cada una.</p> <p>Aunque la melodía cantada es poco variable, la cantora improvisa frases compuestas por cuartetas, descomponiendo la décima siempre en el siguiente orden de versos: 1-2-2-3, 3-4-4-5, 5-6-6-7, 7-8-8-9, 9-10-9-10, resultando la pieza en cinco estrofas. Otras veces se le suma una cuarteta a una décima, lo que suma siete estrofas.</p> <p>Dos interludios instrumentales fijos: uno corto de tres compases en medio de cada cuarteta y otro de seis compases entre una cuarteta y otra, el cual puede ser la misma introducción, dependiendo de las habilidades (o cansancio) del bandolinista acompañante.</p> <p>Todas las frases, cantadas o no, son anacrúsicas y fijas en cuanto a longitud.</p> <p>Sólo en la última cuarteta se repite siempre el último verso a manera de coda para concluir musicalmente según la cadencia <i>perfecta</i> tonal, ya que las cuartetas intermedias terminan siempre en una cadencia frígida (hacia el V^o grado de la escala) sólo en la melodía del cantor.</p>
<p>Figura poética</p>	<p>Predomina la décima, aunque no siempre es espinela.</p> <p>Versos octosílabos de rima consonante y asonante, ya que la letra es en gran medida improvisada, según la longitud del recorrido de la Cruz hacia el altar.</p>
<p>Cantores</p>	<p>Predomina el sexo femenino y siempre es una sola cantora para cada fulía.</p> <p>Es importante la destreza para improvisar, sobre todo en letra, así como poseer conocimiento sobre la temática.</p>
<p>Carácter</p>	<p>Puesto que se usa principalmente para acompañar la procesión de la Cruz hasta el altar, posee características de <i>pasacalle</i>, para cuyo paso el cuatro marca un <i>ostinato</i> rítmico: 2/4  : </p> <p>Algunos cultores la llaman también “comparsa”.</p>

Punto

— **XXVIII** Eladio Mujica, entrevista citada.


— **XXIX** sp = subdominante paralela (en este caso del menor) o VI^{to} grado.

<p>Sistema musical referencial</p>	<p>El acompañamiento armónico es tonal, siempre en modo menor. En el Punto de Navegante se destaca un giro frigio con el que suelen adornarse los comienzos de algunas frases. El fraseo melódico de los cantores es libre en cuanto a la métrica del acompañamiento.</p>
<p>Ciclo armónico^{xxvii}</p>	<p>Punto de Velorio y Punto y Llanto (Sucre): 6/8 + 3/4 t D7 t D Dp D Dp D7 t t: </p> <p>Punto de Navegante (Nueva Esparta): 6/8 + 3/4 t vii vi v v v s t D7 t t t t D Dp D Dp Dp t vii vi v v v t vii vi v v v s t D7 t t t t D Dp D Dp Dp t vii vi v v v t D Dp D Dp Dp t vii vi v v v t vii vi v v v s t D7 t t t </p>
<p>Estructura formal</p>	<p>Dos partes fijas: una entrada instrumental y la décima cantada desglosada en dos o cuatro versos con interludios instrumentales cortos. Esta secuencia se repite tantas veces como décimas se canten.</p>
<p>Fraseo melódico</p>	<p>Siempre se introduce con una o dos frases instrumentales. Las frases cantadas se basan en una décima con pequeños interludios instrumentales cada dos o cuatro versos e interludios más largos entre una décima y otra. Éste puede ser la misma introducción, dependiendo de las habilidades del bandolinista acompañante. Todas las frases cantadas son fijas en cuanto a longitud. Para darle conclusión musical se repiten los dos últimos versos a manera de coda.</p>
<p>Figura poética</p>	<p>Décima, aunque no siempre es espinela. Versos octosílabos de rima consonante y asonante</p>
<p>Cantores</p>	<p>Puede ser cantado por uno o dos solistas, sean del sexo femenino, masculino o en parejas mixtas. Un coro, reforzado por los asistentes al velorio, repite los dos últimos versos de la décima.</p>

Carácter	<p>Varía dependiendo del momento en el cual se canta. En los momentos de mayor recogimiento posee características de <i>pasacalle</i>, marcando el cuatro un <i>ostinato</i> rítmico: 3/4</p> <p></p> <p>En otros momentos la interpretación es más lírica y libre en cuanto a la métrica. Se alternan compases binarios con ternarios, sobre todo en los pasajes instrumentales, destacándose el acompañamiento sincopado del bandolín y la bandola.</p> <p>En Margarita suele usarse «como introducción al galerón»^{xxviii}.</p>
-----------------	--

Malagueña

Sistema musical referencial	<p>El acompañamiento rítmico-armónico es tonal, con modulación del modo mayor al relativo menor, siempre al final de cada frase y, a veces, en la introducción.</p> <p>El fraseo melódico de los cantores es libre en cuanto a la métrica del acompañamiento.</p>
Ciclo armónico^{xxix}	<p>3/4 m : sp sp s D7 D7 t :</p> <p>M : D7 T D7 T T T D7 ↪ S D7 ↪ S S </p> <p>S S D7 D7 T T T T D7 ↪ D D7 </p> <p>D7 D7 D D7 T T m : sp s D7 D7 </p> <p>t : M : D7 T </p>
Estructura formal	<p>Se compone de dos partes fijas: una entrada instrumental y tantas frases melódicas como cuartetas se canten.</p> <p>A veces pueden intercalarse las cuartetas con un interludio instrumental de la misma longitud que la frase melódica completa.</p> <p>Puede variar la longitud dependiendo del número de cuartetas cantadas.</p>
Fraseo melódico	<p>Siempre comienza con una o dos frases instrumentales de seis compases cada una.</p> <p>Cada frase cantada se desarrolla en 30 compases. La melodía se compone con base en una cuarteta que se desglosa siempre en el siguiente orden de versos: 1-1-2-3-4-1 ó 1-1-2-3-4-4.</p> <p>Cada dos frases cantadas pueden estar intercaladas por un interludio instrumental de igual longitud. Todas las frases, cantadas o no, son anacrúsicas y fijas en longitud.</p>

Figura poética	Cuartetas de versos entre nueve y quince sílabas, de rima consonante y asonante, a-b-b-a, a-b-a-b (los más frecuentes), a-b-c-b, a-b-b-c.
Cantores	Siempre cantada por un solista, sea del sexo femenino o masculino.
Carácter	Se reserva para los momentos de mayor intimidad por su carácter nostálgico. Al igual que la <i>fulía</i> , posee características de <i>pasacalle</i> , el cuatro marca un <i>ostinato</i> rítmico: 3/4  :

Los instrumentos musicales. Acompañan los géneros descritos para la celebración a la Virgen del Valle y la Cruz, los instrumentos musicales típicos de la región: el cuatro, la guitarra, la bandola, la cuereta, el bandolín, las maracas, el tambor cuadrado y la marímbola.

En toda la textura tímbrica se destaca la participación del bandolín oriental¹⁵⁸, instrumento de cuatro cuerdas dobles, pulsadas con plectros de plástico llamados “pajuelas”, afinadas de grave a agudo en G-d-a-e’. De forma contraria a esta denominación encontrada en los textos teóricos, las cuerdas son llamadas por los ejecutantes de la región “mi prima”, “la segunda”, “re tercera” y “sol cuarta”, desde la más aguda a la más grave. Primas y segundas son de acero, terceras y cuartas son entorchadas. Los bandolistas suelen ser muy talentosos, ya que deben tejer un contrapunto con la voz solista, además de hacer las introducciones melódicas y los interludios entre estrofas, los cuales en muchos casos completan la línea melódica. De modo que es el instrumento que inicia y cierra las piezas sin dejar de escucharse de principio a fin, tanto en la construcción de una contramelodía –que muchas veces es improvisada– como en la definición del acompañamiento armónico. También es el solista en las piezas instrumentales como galerones y joropos compuestos por los mismos bandolinistas, que recuerdan los preludios e interludios de la música europea de los siglos xvii y xviii por los arpeggios adornados con escalas. Aquí tal vez cumplan la función de dar descanso a los cantautores.

La función del cuatro, en su afinación más común (de grave a agudo A-d-f#-B) es armonizar y marcar la base rítmica del compás; lo

158 Nombre popular para designar la mandolina.

mismo puede decirse de la guitarra (también afinada comúnmente de grave a agudo E-A-d-g-b-e'), que, junto a la bandola –cuando están presentes– definen los movimientos y las funciones de los acordes gracias a sus registros más graves. En algunos pueblos se conserva el uso de la marímbola, una caja de madera a la que se le clavan dos, tres o cuatro lengüetas metálicas de diferentes tamaños, centradas a la altura de una boca de resonancia. En las agrupaciones más urbanas esta función es ejecutada por un contrabajo. La bandola oriental, de cuatro cuerdas dobles de nailon, en otros casos hace las veces del bandolín; así como la cuereta, el acordeón oriental de botones, cuya presencia es más escasa durante la parte del velorio, su uso es más frecuente en la interpretación de los joropos. Las maracas se ejecutan en pares cuando están presentes –sobre todo en el galerón y el joropo– y acompañan rítmicamente, al igual que el tambor cuadrado, membranófono pequeño que se percute con palos.

El conjunto completo está conformado por al menos un cuatro, un bandolín y un cantor solista, aunque lo frecuente es la alternancia de varios solistas cantores. El par de maracas es imprescindible sólo en el joropo.

Velorios en el Centro (Aragua, Carabobo, Miranda, Distrito Capital, Vargas) 🎧 2/ pistas 8, 9

Katrin Lengwinat

Los velorios de cruz y santos del centro-norte del país se caracterizan por el uso de la fulía, la décima y la “sirena”, un canto responsorial entre un solista y un coro homofónico, así como por el acompañamiento de tambores y maracas. Se extienden desde el estado Miranda, por Vargas, Aragua hasta Carabobo y parcialmente, lo que respecta el canto de sirenas, a Yaracuy.

El altar. En los velorios de la región central no siempre se erige un altar como tal, sino el lugar de veneración igualmente puede ser a la intemperie y el suelo. Esto sucede especialmente en los velorios de cruz que son más un evento comunitario que familiar, por lo que se realizan en espacios abiertos (véase foto N° 81, p. 243). Para un altar, en todo caso, sirve una mesita con su mantel y muchas veces un arco elaborado de hojas de palma para enmarcarlo y representar un techo. Cuando por detrás se tiende una sábana, se

hace para simbolizar el cielo.

En todos los lugares de veneración el centro lo conforma el símbolo del objeto de devoción. Alrededor de éste puede haber tanto imaginería que representa el mismo símbolo, pero que sea de procedencia distinta –por ejemplo de los vecinos–, como también imaginería de diferentes devociones, por lo general otros santos que venera la familia. En la Cruz de Mayo suele haber tres cruces de distinto tamaño, representando la mayor que se encuentra en el centro a Jesús, y las laterales al ladrón bueno y al ladrón malo que fueron crucificados junto a él.

Las cruces siempre son bien forradas con papeles de colores o con flores. También se ven velones y cestas con frutas impecables que representan parte del agradecimiento por la cosecha, debido a que la Cruz de Mayo se vincula con la entrada de las lluvias y la siembra. Además se colocan ramos de flores y en algunos casos, como el de San Juan, una botella de ron.

Algunas veces los altares son muy grandes y pueden tomar toda una pared de una sala o de un caney. Eso ocurre especialmente cuando participa mucha gente de la localidad en la celebración, o incluso cuando se reciben visitantes de otros lados. Igual que la cruz, se viste también el santo o la imagen de la Virgen con atuendos nuevos y atractivos (véase foto N° 82, p. 244), función asumida por algún promesero.

El ritual. Un velorio digno a una entidad divina requiere disponer de ciertos recursos financieros para poder preparar un sancocho a los asistentes, ofrecer pasapalos y café, así como para comprar o madurar bebidas alcohólicas. En el centro del país se usa ante todo ron, el cual se toma puro. El dueño del velorio habrá de buscar y comprometer a los músicos y decimistas, que no necesariamente abundan hoy día, además de girar invitaciones a los vecinos, y por supuesto armar el altar.

Los velorios se inician al anochecer, cuando llegan los invitados. En un velorio de cruz traerán alguna colaboración como frutas, bebidas o pasapalos. Comienza el compartir en el espacio donde se encuentra el altar. Primeramente se reza entre los presentes un rosario y otras oraciones dirigido por una persona especializada. Después se entonan los cantos que durarán varias horas, mientras que los devotos están agrupados alrededor del altar (véase foto N° 83, p. 244). En

Miranda se practica una alternancia permanente de canto de fulía y recitado de décima, mientras que en los estados Aragua y Carabobo primero se acostumbra una sección de cantos de sirena y después, en caso de la Cruz, una sección con cantos de fulía.

Cada vez menos, pero aún en la actualidad, se pueden escuchar cantos de salve¹⁵⁹ antes de entonar cualquier otro género musical. Igualmente va desapareciendo el manejo consecutivo de temas específicos, ya que se solían interpretar primero tópicos a lo divino –a la cruz y posteriormente de la historia sagrada– y mucho después a lo humano con temas cotidianos.

En las fulías intervienen varios solistas que se van cambiando de turno según un sistema determinado. Generalmente los instrumentistas y cantores, tanto mujeres como hombres, se agrupan en forma de media luna alrededor del altar y el turno de intervención se establece según la ubicación de cada uno, avanzando en sentido contrario de las manecillas del reloj. Otra forma de cambiar el turno es a través de un detalle llamado testigo, normalmente una flor, que se va entregando al próximo cantor. En otros sistemas de garantizar el orden de intervención puede pasar que comiencen dos solistas a la vez, entonces el que tenga la voz más fuerte se impone. Esto puede suceder, sobre todo, cuando el cambio de solista se establece a través de una señal de mano que el otro no haya observado.

Para terminar la fulía, una persona exclama “¡Hasta ahí!”. Generalmente es un decimista quien quiere tomar el turno en ese momento. Él establece el tema y la forma de la décima que debe retomar el mismo cuando le toque de nuevo y en algunos casos también el siguiente recitador. La mayoría de los decimistas son muy experimentados en ese arte, porque no solamente deben saber confeccionar bien una décima sino improvisarla al momento. Después de un rato arranca con otra exclamación, “¡Tambor y canto!”, un nuevo canto animado de fulía.

En cierto momento de la madrugada cambia el carácter de la celebración. Se tapa o voltea el símbolo, otras veces también se cambia de lugar, para entrar en la parte diversional del encuentro que en unas partes se llama “rabo de velorio” y en otras “bailorio”. La mú-

159 Por ejemplo en Carayaca y Patanemo.

sica es ahora profana y generalmente bailada; pueden darse, según la tradición del lugar, joropos, golpes de tambor o también músicaailable diversa, como merengues o pasodobles que durarán hasta el amanecer, cuando los invitados retornan a sus hogares.

También se han registrado formas de realización algo distintas, especialmente en la Cruz de Mayo. Eso sucede cuando se involucra, por ejemplo, un grupo organizado por la iglesia que hace un llamado a adorar la Cruz. Entonces la gente sale en la madrugada del pueblo en peregrinación hacia un sitio sagrado, por ejemplo una cruz o capilla a cierta distancia. La romería va a lo largo de las cruces que marcan el viacrucis y que para la ocasión han sido adornadas. En cada una se hace una parada para enunciar un rezo determinado (véase foto N° 84, p. 244). Entre una y otra parada se entonan cánticos eclesiásticos homofónicos. Al llegar al destino final, comienzan los cantos de fulía por varias horas y después se forma un templete con música en vivo y baile.

Música y letras. En el velorio central entran tres géneros distintos: la sirena, la fulía y la décima, la última en forma recitada. Cada uno tiene su momento, carácter y estructura propia y hasta los intérpretes suelen ser distintos.

La sirena. Las sirenas son cantos solistas que se entonan específicamente al comienzo de la celebración. Se trata de cantos con carácter de grito, de afán y de insinuación que se dirigen primero a la entidad venerada, pero con el transcurrir del tiempo pueden desarrollarse también en forma de porfía entre dos cantadores y con cualquier tema, ya sea religioso o profano. Allí entra muchas veces un factor lúdico, porque se fingen estados de ánimo como embriaguez o niveles de sabiduría que se expresan en adivinanzas rimadas.

Los cantadores de sirenas no abundan, pero a los asistentes siempre les agrada su verso, que por lo improvisado aporta espontaneidad y muchas veces jocosidad a la ejecución. Las sirenas son bastante libres en su interpretación, debido a que se cantan a capela y se entonan por un solista.

Las letras tienen forma de cuarteta, en la cual riman por lo menos dos versos, puede ser el primero con el cuarto (a-b-c-a) y eventualmente también el segundo con el tercero (a-b-b-a), conformando

así una redondilla. Sin embargo, más frecuente y más fácil es la rima entre el segundo y el cuarto verso (a-b-c-b). La métrica de los versos es octosílaba, lo que significa que un verso ideal termina en palabra grave y así se conforma en ocho sílabas. Si termina en palabra aguda, debe tener siete sílabas y una pequeña pausa. Esta forma se encuentra en el ejemplo del disco (CD2, N° 9):

Yo me/enamoré de noche	8	a
y la luna me/engañó.	7	b
La luna no/engaña/a nadie,	8	c
la engañada fui yo.	7	b

Otra libertad reside en la repetición de algún verso; casi siempre se repite el primero, y eso con una melodía igual o semejante a la primera vez. El segundo y tercer verso también se pueden repetir con melodías parecidas, pero el último es siempre único. Eso tiene que ver con un corito que surge al finalizar la cuarteta y que exclama, por ejemplo, “¡San Juan!”. Además se suelen anteponer a los versos sílabas redundantes como “ay”.

Libertad se percibe también a nivel musical, por ejemplo en cuanto a la velocidad, la altura, la afinación, las fórmulas melódicas y el ámbito tonal. El rango de voz suele ser muy amplio, en el ejemplo auditivo se registra un ámbito de décima tercera. Esto se debe a la estructura general del canto, que comienza siempre muy agudo y con cada verso va descendiendo hasta terminar en su registro más grave. Es apenas allí donde entran los presentes con su corito, las taboras y las maracas que se ejecutan con énfasis, pero libremente.

Las sirenas eran cantadas sobre todo por mujeres y aún hoy son sus principales intérpretes, aunque no es raro que participen hombres. No se sabe cómo llegó el término “sirena” a designar estos cantos, pero quizás sea por su evocadora expresividad. Según la mitología griega, las sirenas son criaturas marinas fabulosas con aspecto de mujer que tientan a los marineros con sus cantos. Justamente el canto libre a capela, así como su intensidad e insinuación en la interpretación –apoyados por los registros extremos de la voz– permiten cierta evocación de estos seres fantásticos.

La fulía. El género por excelencia de un velorio en la región central es

la fulía, la cual no tiene otro contexto sino ese. Es un canto responsorial entre solista y coro, que se realiza en tono mayor o menor, aunque el primero es más frecuente. Una misma fulía puede durar media hora y más. Al comenzar siempre debe darse el saludo al “madero” –o al santo– y a los presentes, para después desarrollar los más variados temas.

Las letras se desarrollan en cuartetos y tienen la misma construcción de las sirenas. Aquí un ejemplo del disco adjunto (CD2, N° 8):

1	Mi madre me dio/un consejo	8	a
2	y se lo voy a decir,	7	b
3	que no cante con novato,	8	c
4	tampoco con aprendiz.	7	b

Especialmente en la zona de Barlovento se aprecia el desarrollo de una redondilla (a-b-b-a) al que se le da el calificativo de “canto perfecto” (Jesús Rondón, director musical del grupo Vasallos del Sol en la Fundación Bigott, entrevista personal, 9 de junio de 2008), que no obstante está cayendo cada vez más en desuso, quizás por su mayor complejidad.

El coro suele cantar una secuencia onomatopéyica basada principalmente en las sílabas “o-lo-le-la-lai” (y) y retoma a veces una parte de la cuarteta u otro verso fijo, como en el ejemplo “adiós mujer” (x). Puede escucharse también un refrán completo. De todos modos, el coro siempre tiene la misma extensión musical que el solista.

La interpretación de las cuartetos en la fulía es mucho más estricta que en la sirena, debido a su medida temporal exacta y a la combinación con el coro y los instrumentos de acompañamiento. Hay varias fórmulas que se utilizan, pero una vuelta completa siempre consiste en doce frases musicales. La forma más difundida es quizás la que se encuentra también en el disco. Si la desciframos musicalmente, notaremos que hay un cambio permanente entre dos frases musicales hasta completar doce, que es cuando comienza un nuevo ciclo con un solista distinto.

1	1	2	y	y	x	3	3	4	y	y	x	Distribución de versos
solista		coro			solista		coro			Ejecución		

a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	Frase musical
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---------------

En algunas zonas de Barlovento (por ejemplo, Birongo) podemos encontrar también la siguiente estructura que no repite los versos de la cuarteta:

1	x	2	y	y	x	3	x	4	y	y	x	Distribución de versos
solista		coro			solista			coro			Ejecución	
a	b	a	b	c	b	a	b	a	b	c	b	Frase musical

Otro esquema posible de repartición de letra y participación se encuentra en la región occidental del estado Vargas, donde el refrán, constituido por un verso completo, se canta después de cada verso de la cuarteta; pero mientras la primera vez lo hace el mismo solista, las dos veces seguidas lo hace el coro. Además el solista repite siempre el segundo verso, por lo que surge la siguiente estructura de distribución de las doce frases musicales que componen la fulía:

1	x	2	x	2	x	3	x	4	x	4	x	Distribución de versos
solista		coro solista coro			solista			coro solista coro			Ejecución	
a	b	c	b	c	b	a	b	c	b	c	b	Frase musical

Un tipo de fulía que cumple una función especial se encuentra en la misma zona, especialmente entre Tarmas y Carayaca. Es el *Cumané* que cierra el velorio. El coro no es desarrollado sino ocupa sólo media frase musical con la palabra “cumané”, que es exclusiva del coro, el cual interviene constantemente después de cada verso.

1		2		1		2		3		4		3		4		solista
	x		x		x		x		x		x		x		x	coro

Contando ese estribillo como media frase musical, nuevamente se cumplen los doce períodos para cerrar un ciclo.

El solista de la fulía de Barlovento suele comenzar su canto con un agudo y largo grito, lo que no necesariamente sucede en otras regiones. Además, pueden usarse vocablos de relleno después del verso para darle más densidad a la expresión.

A pesar de haber diferencias regionales, el carácter de la fulía siempre es animado, en un metro de 6/8, donde la negra con puntillo corresponde a 150 MM. El carácter animado no es determinado solamente por la velocidad, sino también por la estructura polirrítmica que se genera entre los diferentes componentes. Así se forman polirritmias dentro de la batería de tamboras, entre ella y la charrasca que Brandt (1987, p. 183) transcribe como 8/8, ciertas paradas que introducen de repente y por un tiempo limitado el metro de 3/2. El canto sigue generalmente la acentuación del 6/8, pero a veces cae en 3/4, y por Ramón y Rivera (1969, pp. 46-47) es interpretado incluso como tresillo dentro de un compás de 2/4.

Para comenzar una fulía se suele entonar primero el canto y después entran los otros instrumentos. Si hay una batería de tamboritas de fulía, entra primero la más pequeña, después la mediana y seguidamente la mayor (véase foto N° 85, p. 245). La pequeña ejecuta siempre un patrón rítmico fijo sobre el parche. Las otras pueden salirse de sus patrones básicos, que se desenvuelven entre parche y madera para florear o repicar, estableciendo así una suerte de diálogo.

Los instrumentos. El conjunto de fulía es variable. Lo más fundamental es tener algún tipo de tambor y quizás un tipo de charrasca. Hoy día cualquier otro instrumento es prescindible, ¡pero no tambor y canto! Sin embargo, hay ciertos estándares que tratan de cumplirse

según la zona.

En la parte de Miranda se acostumbra utilizar varias tamboritas de fulía, cuatro, charrasca de metal y un par de maracas. Además se ha registrado la inclusión de un plato de peltre (en sustitución de la charrasca), un tobo-bajo (un tobo de agua al revés con un palo atravesado y una cuerda), un furruco y la marímbola; Ramón y Rivera (1969, p. 47) transcribe incluso una clave.

Las tamboritas de fulía, en un caso ideal, se componen de un trío de distinto tamaño y se ejecutan con una mano y un palo. Hoy en día suelen recibir la misma nomenclatura de los tambores redondos que se encuentran en la zona de Barlovento y que se tocan para honrar a San Juan (véase el apartado «Fiesta a San Juan», p. 263 de este volumen). Quizás debido a la gran influencia de la tradición del pueblo de Curiepe en la zona y a la visita de muchos músicos –que fueron a aprenderlos por allá–, se popularizaran los nombres específicos que allí siempre han tenido en esa población. Así la tamborita más pequeña se llama “prima”, la mediana “cruzao” y la mayor “pujao”. En otras poblaciones se conocen o conocían con los nombres de “corrío” –cruzao– “tambor macho” (Tacarigüita) o “quitimba” –cruzao– macho” (área de Caucagua) según Brandt (1987, p. 84). Y se ejecutan también igual que los redondos, es decir, con los dedos y la palma de una mano y con una baqueta en la otra (véase foto N° 86, p. 245).

Hasta el aspecto de las tamboritas recuerda los tambores

redondos, por ser elaboradas de la misma madera liviana del lano (*Ochroma pyramidale*) y por el amarre de los dos parches con cuerdas cruzadas en forma de “y”. Una de las diferencias significativas entre ellos es, sin embargo, su interior. Mientras la tamborita de fulía es cilíndrica por dentro, el redondo tiene forma de reloj de arena. Y en la tamborita la altura y el diámetro suelen asemejarse; las de Barlovento son de las más pequeñas, con una altura de aproximadamente 30 cm. y un diámetro un poco menor; en los Valles del Tuy acostumbran usar instrumentos más grandes. Sin embargo, si hubiese una sola, dos o incluso más de tres tamboritas, pueden igualmente acompañar el canto de fulía.

En los pueblos de los estados Vargas, Aragua y Carabobo suele usarse una tambora corta y típica de la zona, que no es comparable con la tamborita de fulía, por tener un solo parche, otro amarre, madera y forma. Además pueden acompañar el cuatro, las maracas y cualquier otro instrumento percusivo (véase foto N° 87, p. 245).

Vigencia. Los velorios a los santos en la zona central del país tienen plena vigencia. Una fiesta popular de santo no puede ir sin su correspondiente velorio en la víspera. En la región mirandina predominan el cuatro y las tamboritas en la fulía y la décima recitada, mientras que de Aragua a Yaracuy se encuentran ante todo cantos de sirenas sin acompañamiento instrumental, y sólo tambores y maracas en las cadencias.

Los velorios de cruz no se han mantenido con la misma fuerza ni con la misma forma. Actualmente hay pocos velorios que se hacen por promesa y a nivel familiar. Pero a la vez, ha crecido indudablemente la municipalización de este evento y en forma de actos culturales organizados por la alcaldía, la casa de cultura o algún grupo escolar. La diferencia con los tradicionales reside sobre todo en la dinámica menos espontánea, menos colectiva y además son de relativamente corta duración. También ha cambiado el carácter agrario y el significado de la celebración. Mientras que se veneraba la Cruz durante centenarios para pedir ante todo suficiente lluvia para los sembradíos, ahora pocas veces se convoca para pagar una promesa y si fuere el caso, ésta por lo general se vincula con otros

asuntos, especialmente con la salud.

En algunas zonas como en Carabobo, los velorios de cruz han mermado considerablemente; en algunos lugares a tal grado que, por ejemplo, para la ocasión de despedidas de cruz cada 31 de mayo que se vinculan con la aparición de San Juan, se invitan a cultores de otras regiones.

En las ciudades, específicamente en Caracas, la festividad de la Cruz de Mayo tiene una buena acogida. No solamente en las instituciones y lugares públicos, sino en los barrios populares, donde se ha desarrollado una fuerte tradición durante todo el mes y con mayor énfasis los días sábado de mayo, así como el 31. En Caracas se cultiva la manifestación generalmente al estilo mirandino, con rezos de rosario a la Cruz, cantos de salve y fulía y recitado de décimas, aunque inmigrantes de otras zonas puedan hacerlo a la usanza de su región de origen.

Comparación por regiones

Velorios por regiones

Región	Altar	Ritual	Vigencia
--------	-------	--------	----------

Occidente	<p>Mesa revestida de blanco, engalanada con flores, velas</p> <p>Cruz adornada o santo de la promesa en el centro, alrededor otros santos</p> <p>A veces resguardado en cobertizo rectangular o adornado con hojas de palma verde en arco</p> <p>Músicos y cantores en filas o semicírculo frente al altar</p> <p>Al comenzar baile o sección festiva del velorio el santo o cruz se cubren con manta o se voltean.</p>	<p>Comienza al atardecer y dura hasta el amanecer.</p> <p>Dos secciones: (1) devocional, (2) festiva (después de medianoche)</p> <p>(1) a) Inicio: canto de tono o salve a la Cruz o la Virgen, rezo de rosario, jaculatorias cantadas y versos o misterios</p> <p>b) Desarrollo: canto de tonos, romances, glosas, décimas entre otros</p> <p>c) Cierre: tonos y décimas de despedida, salves, versos a la Cruz, a la Virgen o al santo, y rezos</p> <p>(2) Baile, frecuentemente de joropo</p>	Decreciente
-----------	---	--	-------------

Oriente	<p>Mesa adornada con flores, manteles de colores y velas encendidas</p> <p>Siete escalones para la Cruz</p> <p>Paredes y techo de rancho hecho de palmas de coco</p> <p>Altars adornados con flores y manteles de colores para la Virgen; algunos con ruedas para la procesión y motores para iluminación eléctrica</p>	<p>Comienza al atardecer hasta el amanecer de varios días del mes.</p> <p>Alternancia constante de dos momentos característicos: uno más festivo que otro, sobre todo, después de la medianoche</p> <p>Baile de joropo oriental especialmente en Sucre</p>	Repunte en los últimos años
Centro	<p>Mesa revestida de blanco adornada con flores, velas encendidas y frutas, entre otros</p> <p>Generalmente tres cruces adornadas o santo en el centro. A veces imágenes o cuadros de otros santos</p> <p>Sábana blanca o azul sobre altar representa al cielo</p> <p>A la intemperie: cruces de madera decoradas con papeles y flores en el suelo o sobre una mesa y eventualmente dentro de una capilla de palmas</p> <p>Al comenzar el baile o sección festiva del velorio, la cruz o el santo se cubren o se voltean.</p>	<p>Comienza al atardecer hasta el amanecer.</p> <p>Dos secciones: (1) devocional, (2) festiva</p> <p>(1) a) Inicio: con rezo de oraciones o de un rosario b) Desarrollo en Miranda y Vargas: alternancia de recitado de décimas y canto de fulías centrales b) Desarrollo en Aragua y Carabobo: canto de fulías centrales, sirenas y parrandas</p> <p>(2) Baile de joropo o tambor</p>	Alta

Imágenes

1. La Reina con los tureros en Mapararí, El Tural, estado Falcón.

Foto: Nelson Garrido, cortesía de la Fundación Bigott.



2. El baile de las Turas.

Foto: Centro de la Diversidad Cultural, septiembre de 2009.



3. Instrumentos en las Turas.

Foto: Katrin Lengwinat, septiembre de 2009.



4. El Capataz seguido por los tureros de Los Cañitos. Foto: Centro de la Diversidad Cultural, septiembre de 2009.



5. Shabono en una comunidad yanomami.

Foto: Napoleon Chagnon. En Gasparini y Margolies 1986, p. 55.



6. Chamán.

Foto: Graziano Gasparini. En Gasparini y Margolies 1986, p. 61.



7. Entierro del Gallo en La Parroquia, estado Mérida.

Foto: H. Picón, febrero de 2006¹.

¹ En <http://www2.ula.ve/coppermine/cpg134/thumbnails.php?album=58&pos=4>



8. Bueyes adornados para la festividad de San Isidro en Mérida.

Foto: N. Garrido, en: Calendario 2008 Fundación Bigott.



9. Talla de San Isidro Labrador.

Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2008.



10. San Isidro en Lagunillas: procesión con violín y cuatro.
Foto: K. Lengwinat, mayo de 1998.



11. Loco de San Isidro. Foto: Video *Los Locos de San Isidro*, 2004.



12. Locainas de Horcaz en Pueblo Nuevo del Sur, estado Mérida. Foto: Video *Las Locainas de Santa Rita*, 2004.



13. Baile de las Cintas de las Locainas de Santa Rita. Foto: Video *Las Locainas de Santa Rita*, 2004.



14. La danza de los Negros de San Jerónimo, Santo Domingo, estado Mérida.
Foto: Video *Los Negros de San Jerónimo*, 2005.



15. Flauta de los Negros de San Jerónimo. Foto: Video *Los Negros de San Jerónimo*, 2005.



16. Flauta y caja. Foto: Video *Los Negros de San Jerónimo*, 2005.



17. Cornetín de los Negros de San Jerónimo.
Foto: Video *Los Negros de San Jerónimo*, 2005.

18. La danza de los Cospes de Mirabel, La Azulita, estado Mérida. Fotos: Video *Los Cospes de Mirabel*, 2005.



19. Los músicos de los Cospes. Foto: Video *Los Cospes de Mirabel*, 2005.



20. Baile de las cintas. Foto: Video *Los Cospes de Mirabel*, 2005.





21. Hábitat warao en el Delta del Orinoco.

Foto: http://www.dolsenmusic.net/advocacy/case_study_1.html



22. Maraca sagrada warao: hebu mataro.

Foto: http://www.dolsenmusic.com/advocacy/case_study_1.html



23. Rezandero en un velorio de ánimas en Yaracuy.

Foto: Andrés Fernando Rodríguez, julio de 2005.



24. Flauta *ayubu* del ritual mortuorio de los yukpa, Perijá, estado Zulia.
Foto: Laura Lozada, 2000.



25. *Tomaira* Jaime Rincón en Sirapta, estado Zulia. Foto: L. Lozada, 2000.



26. El hábitat de los jivi, Samariapo, estado Amazonas.
Fotos: Juan Pablo Torrealba, 2010.



27. *Ovevi mataeto*.
Foto: Archivo Fundef.



28. Danzando el ritual *kariña* del *Akaatempo* en Anzoátegui.
Foto: N. Garrido, en Fuentes y Hernández 2003, p. 40.



29. *Maloca*, típica vivienda comunitaria ancestral *piaroa* de Amazonas y Bolívar. Foto: <http://www.himnos.org/VE%20Churuata%20Piaroas.jpg>



30. Los warimetsa del ritual piaroa.
Foto: Terry Agerkop, Inidef, 1983.



31. Los warimetsa dentro de la maloca.
Foto: Terry Agerkop 1975 (en Aretz 1991).



32. Worá.
Foto: T. Agerkop, Inidef, 1983.



33. Conjunto instrumental piaroa.
Foto: T. Agerkop, Inidef, 1983.



34. Flauta piaroa ñamèiwè'ka.
Foto: Adriana Peña, agosto de 2012.



35. Maraca piaroa reddimu. Foto: A. Peña, agosto de 2012.



**36. Diablos de Corpus Christi
de distintos lugares.**

Foto: K. Lengwinat, Museo A. Otero,
Caracas, diciembre de 2006.



**37. Jerarquías en Yare,
representadas por
número de cuernos.**

Foto: Ortiz y Aliaga
2005a, p. 44.



38. Ante la iglesia en Yare, estado Miranda. Foto: Leopoldo Angulo, junio de 2006.



39. Diablos de Turiamo, estado Aragua, rindiendo ante el Santísimo Sacramento. Foto: K. Lengwinat, junio de 2007.



40. Altar en Patanemo, estado Carabobo. Foto: K. Lengwinat, junio de 2011



41. Máscara de Naiguatá, estado Vargas. Foto: K. Lengwinat, noviembre de 2007.



42. De izquierda a derecha, diablos de Chuao y Ocumare de la Costa, estado Aragua. Fotos: K. Lengwinat, Museo A. Otero, Caracas diciembre de 2006.



43. Diablito de Turiamo, estado Aragua.
Foto: K. Lengwinat, junio de 2007.



44. Campanas, Naiguatá, estado Vargas.
Foto: K. Lengwinat, junio de 2011.



45. Baile del vaso en Naiguatá.
Foto: Belén Ojeda, junio de 2011.



46. Diablo de Yare.

Foto: L. Angulo, junio de 2006.



47. Emblema de la iglesia pentecostal.

Foto: K. Lengwinat, junio de 2008



48. Niño Pascualito de Cagua, estado Anzoátegui.

Foto: Ruth Suniaga, diciembre de 2008.



**49. Niño Jesús
Patrono de
Caigua.**
Foto: R. Suniaga,
enero de 2009.



**50. Ana María Mayora dándole
posada al Niño de Tarmas en Oricao.**
Foto: B. Ojeda, octubre de 2011.



**51. Niño Jesús Parrandero
de San Joaquín, estado Carabobo.**
Foto: N. Garrido en Ortiz 2000, p. 57.



**52. Parranda
La Verde Clarita
en Carabobo.**
Foto: N. Garrido
en Ortiz 2000,
p. 22.



53. Parranda del Niño Jesús de Caigua.
Foto: R. Suniaga, enero de 2009.



54. Niño Jesús de Tarmas en Chichirivichi, estado Vargas, cargado por Daniel Benítez.
Foto: K. Lengwinat, octubre de 2011.



55. Botijuela de los Pastores de Aguas Calientes, estado Carabobo. Foto: R. Suniaga, diciembre de 2008.



57. Cachero de los Pastores de Aguas Calientes. Foto: N. Garrido, en Ortiz 2000, p. 24.



56. Pastor con gajillo de Los Teques, estado Miranda. Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2009.



58. Pastores de El Limón, estado Aragua. Foto: Francisco Contreras, diciembre de 2005.



59. El Titirijí y Pastor de San Joaquín, estado Carabobo. Foto: N. Garrido, en Ortiz 2000.



60. Cachero con pastorcillas de Los Teques. Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2009.



61. Pesebre navideño.

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2008.



**62. El paseo del Niño
en Niquitao,
estado Trujillo.**

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2008.



**63. Cantando el
rosario en Niquitao.**

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2008.

64. Altar de santería.

Foto: K. Lengwinat,
enero de 2009.



**65. Fiesta de batá
aberikolá
en Propatria,
Caracas.**

Foto: K. Lengwinat,
enero de 2009.



**66. Batá
reconstruidos
por Yonder
Rodríguez.**

Foto: K. Lengwinat,
agosto de 2008.





67. Güiros hechos por Yonder Rodríguez.

Foto: K. Lengwinat, agosto de 2008.



68. Bailando para el oricha.

Foto: <http://santeria-iyamioya.blogspot.com/2007/07/origen-historico-de-la-boveda.html>



69. Bajada de Santa Lucía, Maracaibo, estado Zulia.

Foto: www.lamaracucharadio.com/NOTICIAS/StaLuciaEmpedrao.htm

70. La Cruz de Mayo.

Foto: K. Lengwinat,
mayo de 2007.



71. Velorio de Occidente: una cantauría larense.

Foto: K. Lengwinat,
junio de 2004.



72. Cuatro y medio, cinco de Falcón.

Foto: K. Lengwinat,
mayo de 2006.





73. Cuatro y medio falconiano.

Foto: K. Lengwinat, mayo de 2006.



74. Furro de mano.

Foto: K. Lengwinat, mayo de 2006.



75. María Chirino de San Hilario de la Sierra de Falcón con la tambora.

Foto: K. Lengwinat, mayo de 2006.



76. Tiple en El Cobre, estado Táchira. Foto: de videograbación de Rafael Antonio Martínez, 2008.

**77. Velorio de Oriente:
Procesión de
la Virgen del Valle
en Nueva Esparta.**

Foto: R. Suniaga,
septiembre de 2011.



**78. Paseo de la
Virgen por el mar.**

Foto: K. Lengwinat,
septiembre de 2010.



**79. Celebraciones
en el Valle del
Espíritu Santo, estado
Nueva Esparta.**

Foto: R. Suniaga,
septiembre de 2011.





80. Música variada en un velorio neoespartano.

Foto: K. Lengwinat, septiembre de 2010.



81. Velorio en el Centro: cruces en Patanemo, estado Carabobo. Foto: K. Lengwinat, mayo de 2008.

**82. Altar a San Juan
en Chuao,
estado Aragua.**

Foto: Atilia Moreno,
junio de 2008.



**83. Velorio
mirandino
de cruz.**

Foto: Maroa
Tarazona,
mayo de 2012.



**84. Parada
en Tacarigua,
estado Miranda.**

Foto: K. Lengwinat,
mayo de 1993.





85. Tambores de fulía. Foto: K. Lengwinat, 2006.



86. Tamborita de fulía. Foto: Archivo Fundef.



87. Tambora de cumaco.
Foto: K. Lengwinat,
mayo de 2011.

**88. Fiesta de San Juan:
imágenes del santo
en Patanemo,
estado Carabobo.**

Foto: K. Lengwinat,
junio de 2007.



**89. Conjuntos de
percusión mirandina:
tambor redondo,
qutiplás, mina.**

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2006.



**90. Afinación de
pipas y cumacos.**

Foto: K. Lengwinat,
junio de 1994.





91. Quitiplás.

Foto: K. Lengwinat, junio de 1993.



92. Toque de tambor redondo.

Foto: K. Lengwinat, mayo de 2006.

93. Mina.

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2006.



94. Guarura.

Foto: [http://
elsapilato.wordpress.
com/2008/06/](http://elsapilato.wordpress.com/2008/06/)



**95. Cumacos
de Tarmas, estado
Vargas.** Foto: K.
Lengwinat, junio
de 2010.





**96. Cumaco
y tambores
de Carabobo.**
Foto: K. Lengwinat,
junio de 2008.



97. Toque de cumaco.
Foto: K. Lengwinat,
junio de 1994.



98. Baile trancado a San Juan en Chuao, estado Aragua.

Foto: A. Moreno, junio de 2008.



99. Cumaco, tambores y cantores en Patanemo, estado Carabobo.

Fotos: K. Lengwinat, junio de 2008.



100. Arriba e izquierda, Sangueo carabobeño.
Fotos: K. Lengwinat, junio de 1993.



101. Sangueo de los Negros kimbánganos en Lezama, estado Guárico.
Foto: K. Lengwinat, junio de 2008.

**102. Jinca
en Lezama.**
Foto: Ismael
Vitriago, junio
de 2008.



**103. Morisquetas
en festividad
sanjuanera.**
Foto: Juan de Dios
López, junio
de 2008.



104. Fiesta de San Benito: imágenes del santo.
Foto: K. Lengwinat, junio de 1993.



105. Los chimbángueles frente a la iglesia.
Foto: Carlos Suárez, en Suárez 2004a, p. 75.



106. Campanas en San José de Heras, estado Zulia. Foto: C. Suárez, en: Suárez 2004a, p.114.



107. Tambor macho de los chimbángueles: medio golpe.
Foto: C. Suárez, en: Suárez 2004b, p. 80.



108. Gaita de tambora en Bobures.
Estado Zulia (tambora: Juan de Dios
Martínez). Foto: Otilio Delgado, s. f.



109. Baile durante “revoleo” o “floreo” del clarinete
en Caja Seca, estado Zulia (clarinete: Rafael Chourio).
Foto: Rafael Alejandro Chourio Veitía, s. f.



110. Altar a San Benito en casa de Yoicy Morán, La Villa del Rosario, estado Zulia.
Foto: Cecilia Montero, enero de 2007.



111. Músicos de los Giros de San Benito.
Foto: K. Lengwinat, mayo de 2011.



112. Parranda de San Pedro: María Ignacia con su hija Rosa Ignacia.
Foto: K. Lengwinat, junio de 2010.



113. Los Tucusitos. Foto: K. Lengwinat, abril de 2011.



114. Sanpedreños de Guatire-Guarenas. Foto: K. Lengwinat, abril de 2011.



115. El cargador del santo. Foto: K. Lengwinat, junio de 2010.



116. Cotizas de la Parranda de San Pedro. Foto: K. Lengwinat, junio de 2010.



117. El banderúo. Foto: K. Lengwinat, abril de 2011.



118. Altar a San Antonio. Foto: K. Lengwinat, noviembre de 2010.



119. Tambor de negro del tamunangue. Foto: K. Lengwinat, abril de 2006.



120. Sones de negros:
Yiyivamos.

Foto: K. Lengwinat,
junio de 2009.



121. *Seis figureao.*
Foto: K. Lengwinat,
junio de 2009.



122. Altar a los Santos Inocentes en Sanare, estado Lara.

Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2006.



123. Cuadro a los Santos Inocentes.

Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2006.



124. Los zaragozas por las calles de Sanare.

Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2006.



125. Dos zaragozas.
Foto: K.Lengwinat,
diciembre de 2006.



126. Zaragoza bailando a un niño.
Foto: K. Lengwinat, Sanare,
diciembre de 2006.



**127. Locainas
recorriendo las calles
de Agua Blanca,
estado Portuguesa.**
Foto: Janina Nowak,
diciembre de 2008.



128. Locainas de Agua Blanca: pago de promesa con baile de galerones.
Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2008.



129. Los muñecos bailadores de las Locainas.
Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2008.



130. Búsqueda del Niño Perdido en San Rafael del Páramo de Mucuchíes. Foto: N. Garrido, en Dubuc de Isea y Salas 1998, p. 17.



131. Búsqueda del Niño Perdido. Foto: N. Garrido, en Dubuc de Isea y Salas (1998, p. 16).

Veneración a entidades divinas.
Manifestaciones
de menor recogimiento

Elementos musicales de los velorios

Región	Letra	Música	Instrumentos
--------	-------	--------	--------------

<p>Occidente</p> <p>Estados: Yaracuy, Lara, Falcón, sur de Carabobo, los Andes, Llanos centrales</p>	<p>Textos religiosos y profanos</p> <p>Formas: tonos o romances, décimas, salves, versos, misterios</p>	<p>Cantadurías: cantos masculinos y polifónicos (dos y tres voces) en terceras paralelas, cuartas y quintas justas</p> <p>Canto gutural y en falsete</p> <p>Llano: tonos comienza alante, complementan tenor y farsa con la misma letra o ayes, después interludio instrumental.</p> <p>Yaracuy: canto a capela de sirenas</p>	<p>Según regiones</p> <p>Yaracuy, Lara, Falcón: cuatro, y familia del cuatro: cuatro y medio, cinco, medio cinco, requinto, seis. Además percusión: maracas, tambora, campana, furro de mano</p> <p>Los Andes: cuatro, violín, tiple</p> <p>Llanos: cuatro, bandola y/o arpa, maracas</p> <p>Única cantaduría a tres voces conocida a capela es de Carabobo</p> <p>A San Antonio con cuatro</p>
--	---	--	---

<p>Oriente</p> <p>Estados: Nueva Esparta, Sucre y Anzoátegui</p>	<p>Textos religiosos y profanos</p> <p>Gran variedad de textos estudiados con anterioridad como preparación para la improvisación</p> <p>Décimas, generalmente espinelas (a-b-b-a-a-c-c-d-d-c) y cuartetos</p>	<p>Predominan géneros cantados.</p> <p>Galerones y fulías orientales, sobre todo para la Cruz. También malagueñas, puntos, polos, gaitas orientales y jotas</p> <p>Para la Virgen del Valle en Nueva Esparta, además, todo tipo de música tanto del país como de otros países vecinos (vallenatos, rancheras, merengues dominicanos)</p> <p>Joropo oriental, en especial en Sucre</p> <p>En algunos barrios se incorporan diversiones</p>	<p>Voz masculina y femenina</p> <p>Cuatro, bandolín, guitarra, bandola, cuereta, maracas, tambor cuadrado y marímbola</p>
Región	Letra	Música	Instrumentos

<p>Centro</p> <p>Estados: Miranda Vargas, Aragua y Carabobo</p>	<p>Textos religiosos y profanos</p> <p>Formas: coplas en los cantos generalmente octosílabas y recitado de décimas espinelas</p>	<p>Fulía central en Miranda y Vargas; fulía central, sirenas y parranda en Aragua y Carabobo</p> <p>Fulía central de seis frases musicales: tres para el solista y tres para el coro, el cual generalmente canta con vocablos; la estructura tiene algunas variantes; canto responsorial con acompañamiento instrumental; ritmo de acompañamiento en 6/8.</p> <p>Sirenas: canto solista a capela, a menudo de controversia</p>	<p>Miranda y Vargas: tamboritas de fulía (prima, cruzao, pujao), maracas, charrasca, cuatro, a veces marímbola y plato de peltre</p> <p>Aragua y Carabobo: cumaco^{xxx} y tamboras, cuatro y maracas</p>
---	--	--	--

Fiesta a San Juan

Katrin Lengwinat

Anunciado por el arcángel Gabriel y concebido prácticamente como un milagro¹⁶⁰, San Juan Bautista nace un 24 de junio, medio año antes de Jesucristo. Desde su juventud se entrega a la penitencia y a la oración. A los 30 años de edad, conducido por el Espíritu Santo, Juan se dirige hacia la ribera del Jordán para predicar el bautismo de penitencia y la solidaridad entre las personas que deben compartir sus pertenencias¹⁶¹. Fue allí donde, según la tradición cristiana, bautizó a Jesús.

San Juan es el único santo de quien se celebra el día de nacimiento. Después de María es la figura más importante en el catolicismo. A nivel litúrgico le corresponde la fiesta de mayor rango, con igual importancia que la Semana Santa. Los otros santos que comparten el mismo rango festivo son San José (19 de marzo), San Pedro y San Pablo (29 de junio) así como el día de Todos los Santos (1° de noviembre)¹⁶².

San Juan cuenta en el mundo cristiano como protector de muchos artesanos, de los pastores, los campesinos, los bailadores y los músicos, y se le adscriben mayores poderes contra el alcoholismo, dolor de cabeza, angustias y otros.

En los siglos *xvi* y *xvii* las fiestas de San Juan eran la celebración más popular de España, por lo cual fue transferida, por supuesto, al Nuevo Mundo. Esa transferencia del calendario festivo ayudaba además para mantener los españoles su identidad como grupo en un ambiente radicalmente extraño (véase Tovar Zambrano 2010, p. 105). Además tenía una función fundamental en la dominación de los indígenas y más tarde también de los esclavos negros.

En Venezuela es la figura católica más popular y más festejada aparte del Niño Jesús (véase foto N° 88, p. 246). No es una simple coincidencia que las celebraciones oficiales y populares de ambos se encuentren en los solsticios opuestos del calendario (junio-diciembre) que nos legaron desde Europa. Según Tovar Zambrano (ibíd., p. 69) los primeros cristianos celebraban su nacimiento como “navidad de verano”, coincidiendo con el cambio del solsticio para borrar las fiestas y prácticas paganas de esos períodos. Las fechas se dejaban adaptar con relativa facilidad en Venezuela, porque la de San Juan coincidía por ejemplo con una de las dos cosechas de cacao, actividad económica

— **160** Sus padres ya eran bastante mayores y no habían podido tener hijos.

— **161** http://www.ewtn.com/spanish/Saints/Nacimiento_Juan_Bautista.htm

— **162** <http://de.wikipedia.org/wiki/Hochfest>

principal de las haciendas esclavistas del norte, donde se desarrolló la fiesta con mayor fervor. La Iglesia católica, cuya tarea fue la catequización de la población, debe haber aportado bastante a su popularidad. Sin embargo recibió una profunda resignificación a nivel popular en los siglos XVII y XVIII, cuando se encubre en la celebración una devoción hacia deidades africanas (véase Liscano 1973, pp. 45-46). Muchos devotos creen aún hoy día que “el Supremo” le concedió el día más largo del año para poder tocarle bastante tambor (véase Ortiz 1998b, p. 52). Se le rinde homenaje para recibir protección, curar enfermedades, encontrar soluciones en asuntos de amor (véase Alemán 1997, p. 295), lluvia y sol, así como para tener ligereza para la huida y fortaleza para soportarlo todo (véase Crespo 2005, p. 24), entre otros.

Difusión y arraigo

A lo largo y ancho del país se celebra a San Juan. Según González Ordosgoitti (1995), es venerado en alrededor de 200 poblaciones. Llama la atención que en los lugares donde es el patrono no cuenta con una expresión musical propia, la cual se encuentra más bien en el 58% de las zonas donde es festejado sin ser el santo oficial (ibíd., pp. 37-38). En los asentamientos afrovenezolanos que tienen un pasado marcado por la esclavitud y la explotación, es agasajado con tambores y mucho fervor. En esas regiones, a las cuales pertenecen Yaracuy, las costas de Falcón, Carabobo, Aragua, Miranda, Vargas, el valle de Orituco en Guárico y Yaguaraparo en Sucre predominaban grandes haciendas que producían gracias a la mano de obra esclava.

Los esclavos africanos, al pisar tierra venezolana, fueron bautizados inmediatamente por ley. Los amos no tenían mayor interés en el alma de los siervos, pero el Código Negro de 1784 hacía énfasis en la responsabilidad de los amos por la cristianización de sus súbditos (véase Pollak-Eltz 2000b, p. 85), estando obligados a pagar el adoctrinamiento permanente. La educación del esclavo se dirigía a la formación del espíritu en la religión cristiana. El objetivo era “despersonalizar” al africano y a sus descendientes para que se adaptase más rápido a su condición de esclavo (véase García, J. 1989, pp. 40-50).

Quizás el duro destino de San Juan al ser traicionado, preso durante un largo tiempo y finalmente decapitado, pero también como “vocero permanente y denunciante de la injusticia” pudo haber origi-

nado una mayor identificación de los esclavos con este santo, debido a que estaban viviendo situaciones similares. Además pudo haber ayudado la alta jerarquía que tiene San Juan en la liturgia, lo que hizo más fácil adoptarlo en el proceso de búsqueda de un escape de la ardua realidad y de una nueva identidad que se expresa allí con extraordinaria fuerza. En el siglo XIX la fiesta de San Juan tuvo, tanto para el esclavo como para el campesino después de la abolición de la esclavitud, una función liberadora y catártica que contribuía a aliviar la tensión creada por un régimen social de explotación (véase Liscano 1995, p. 44). La negritud coincidía con la pobreza y la opresión, en fin, con la marginalización, por lo cual hasta el día de hoy la celebración del santo sigue representando una expresión de resistencia decidida y orgullosa (véase Guss 2005, pp. 62 y 70). En ese proceso el santo fue humanizado y asimilado por el pueblo como un integrante más, aunque con poderes milagrosos. San Juan es considerado un santo parrandero, «que toma aguardiente, canta, baila, cobra los milagros y participa de grandes comilonas» (Gedler 2006, p. 86).

La fiesta

A pesar de la amplia difusión del culto a San Juan en regiones con características culturales diversas, sus celebraciones tienen rasgos comunes que permiten clasificarlas en dos grandes grupos. Por un lado están los poblados afrovenezolanos que lo celebran con tambores y donde San Juan no es el patrono. Por el otro, tenemos lugares donde es venerado como el santo oficial, pero no se formaron expresiones musicales propias sino que se celebra con los recursos eclesiásticos y actividades profanas en fiestas patronales.

Aquí nos ocupamos de las manifestaciones afrovenezolanas, que a grandes rasgos presentan una estructura festiva parecida. La fiesta es preparada por la cofradía de San Juan y consiste siempre en dos momentos claves: la víspera y el día propio. A menudo se celebra también un evento final llamado “Encierro de San Juan”.

En la víspera, el 23 de junio, se prepara el altar y se viste la imagen festivamente¹⁶³, y por la noche se acostumbra un velorio de santo

¹⁶³ El 23 de junio se viste con la cabeza descubierta, el 24 suele ponerse un sombrero (véase Alemán 1997, p. 302).

con música y baile (véase la explicación sobre el altar en el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen). A medianoche o en la madrugada del 24 los devotos se trasladan generalmente al mar o al río para sumergir al santo y para bañarse en las aguas que “están benditas” ese día. En la mañana llevan la imagen en una procesión por el pueblo para luego asistir a misa. En el estado Yaracuy no se celebra con misa; allí es una fiesta que no involucra a la iglesia de ninguna manera.

Hasta más de la mitad del siglo XIX los negros no podían entrar en el templo y esperaban al santo frente al mismo con sus tambores. Hoy en día hay grandes diferencias locales en ese aspecto. Así por ejemplo en Patanemo (estado Carabobo) se celebran tres misas a San Juan: el 22, el 23 y el 24 de junio y los tambores resuenan también dentro del templo (Gaudys Rodríguez, cultor de Patanemo, entrevista personal, 30 de diciembre de 2007). Después de la misa se prende de nuevo la fiesta con mucha fuerza, se recorren las calles y se visitan las casas siguiendo un orden jerárquico de los promeseros. La festividad, acompañada de un segundo velorio, dura toda la noche hasta el 25 de junio, día en que se devuelve la imagen a la iglesia o a la casa donde está custodiada, y donde quedará encerrada. Este momento es llamado “encierro”.

En regiones como la costa carabobeña existe la costumbre de robar el santo por grupos que no tienen la imagen y que quieren rendirle su homenaje propio. Por eso se suele ver siempre a los dueños pegados a la mesa donde está su santo. Es más un préstamo que un robo, debido a que lo devuelven al ser solicitado (Nancy y Germán Villanueva, cultores de Puerto Cabello, entrevista personal, 26 de diciembre de 2007).

Por lo general existen en cada pueblo varias imágenes del santo con historias y seguidores distintos. Cada uno forma su parranda que recorre una zona específica. En ciertos momentos se cruzan por casualidad y se realiza un rito muy ceremonioso con bendiciones, saludos y banderas. Entre los dueños de santos se intercambian unas frases secretas que sólo saben las personas que habían sido instruidas por los dueños anteriores (Luis Guevara, investigador y cultor, correo electrónico, 13 de febrero de 2008). En algunos lugares, especialmente los costeros, San Juan sale a pasear en lancha o por la montaña, para celebrar un encuentro con las imágenes de distintos pueblos donde es recibido con cantos espe-

cíficos.

En diversas regiones San Juan es honrado nuevamente el 29 de junio, cuando se organiza su encuentro con San Pedro. En unos casos vuelve a sonar sólo su música, sin la presencia de la imagen¹⁶⁴, en otros el santo participa nuevamente¹⁶⁵.

Elementos comunes

En todas esas zonas las fiestas de San Juan son de carácter afrovenezolano y tienen varios aspectos en común:

- Reuniones previas de grupos, familiares y sociedades para planificar las responsabilidades en la festividad.
- El comienzo del ciclo sanjuanero el 1º de junio como “Aparición de San Juan”¹⁶⁶ o “Repique de San Juan” después de despedir la Cruz de Mayo.
- El desarrollo de la fiesta en víspera, día y encierro con los elementos descritos arriba.
- La amplia participación de banderas unicolores.
- El uso del canto homofónico y de instrumentos de percusión como agentes musicales principales; la percusión habitualmente agrupada en baterías con tesituras distintas.
- La amplia participación activa de mujeres, especialmente como cantoras.
- El uso de polirritmias en combinación con posibilidades tímbricas.
- El predominio de patrones rítmicos de pulsación ternaria que son típicos de la música de culto de origen africano.
- El uso de texturas rítmicas que combinan instrumentos con patrones fijos de sostenimiento y de escape y otro con función de improvisación o repique.
- El movimiento rítmico estable de la maraca de los (cantores) devotos.
- Formas musicales distintas para el traslado del santo

____ **164** Por ejemplo en Tarmas.

____ **165** Por ejemplo en Guatire.

____ **166** En los estados Aragua y Carabobo con el canto del *Ave María* y otros toques de tambor.

(“sangueo”¹⁶⁷ como término generalizado) y para el baile estacionario (“golpe”).

- El golpe con dos variantes, una más reposada (“golpeao”) y otra muy rápida (“corrío” o “tranco”), que cumplen funciones y momentos distintos. El corrío puede ser la parte desarrollada hacia el final del golpeao.
- En el baile del sangueo y los cantos de las sirenas¹⁶⁸, como expresiones devotas, la imagen está presente. Para el baile de los golpes, como expresión profana, se retira o aparta a San Juan del lugar.
- Cuatro tipos de baile: individual, de pareja dependiente, de pareja suelta y colectivo.
- Bailes individuales ocurren con las banderas, por los participantes del sangueo, por el cargador¹⁶⁹ del santo y frente a la imagen en forma de sangueo.
- Bailes de pareja dependiente se encuentran menos, por ejemplo en *El Pato* de Guatire, en el *Lejío* de Tarmas o en *La Guacamaya* y *Rajuñao* de Barlovento (Luis Guevara, correo electrónico, 15 de febrero de 2008).
- En pareja suelta se baila la mayoría de los golpes, pero con dos variantes. La primera imita las figuras y actividades que va nombrando la letra. La segunda es el movimiento libre y enérgico de cortejo por parejas cambiantes dentro de un círculo. Generalmente guía la mujer, quien provoca con picardía y evade a la vez al hombre, el cual trata de procurarla. En este juego pueden participar sucesivamente cuantas personas lo deseen.
- Las danzas colectivas suceden en forma de sangueo, tanto frente a la iglesia, como por las calles, dentro de las casas y entre San Juan y los devotos (Alemán 1997, pp. 307 y 340), generalmente con el golpe del tambor mina.
- El canto festivo responsorial en alternancia de solista o apuntador, y coro con letras generalmente improvisadas

____ 167 Según Fernando Ortiz (citado por Liscano 1995, p. 52), “sangueo” es un vocablo congo que significa “baile” y “saltar de alegría”.

____ 168 Cantos a capela en los velorios (véase el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen)

____ 169 O “burro” como se llama en Aragua. Baila al taburete con el santo con los brazos alzados o frente al propio cuerpo.

y coros fijos.

- Letras generalmente profanas, algunas a lo divino durante la parte ceremonial y en forma musical de sangreo (por ejemplo en algunas sirenas, al bautizar al santo en el río, al sacar al santo de la iglesia).
- Refranes a menudo no relacionados con versos del solista.
- Uso de sílabas “le-le-lé”, “le-lo-lé”, “le-lo-lá”, “lo-lo-é” como estribillo: provienen del ideófono kimbundu-bantú *le-le-le* usado para llamar la atención (Rolando Pérez, musicólogo cubano, correo electrónico, 11 de octubre de 2008).

Música, instrumentos y baile por regiones

En las fiestas particulares de veneración a San Juan se pueden distinguir cuatro regiones relativamente homogéneas:

- Región costera central: Vargas, Miranda (especialmente Barlovento y Valles del Tuy)
- Región centro occidental: Aragua, Carabobo, Yaracuy
- Región valle Guatire-Guarenas
- Región valle de Orituco

En cada región se constatan tanto tipos de percusión como conjuntos, ritmos musicales y figuras dancísticas propios. A continuación las zonas y subregiones serán presentadas a partir de un punto de vista organológico que divide cada zona según los diferentes conjuntos instrumentales. Este enfoque arroja un interesante resultado en cuanto al grado de africanía que se mantiene en los conjuntos de percusión. En las baterías de tambores de procedencia subsahariana predomina la combinación de tres tambores con registros distintos. En la música ritual afroide el de registro más grave asume la improvisación para invocar a la divinidad respectiva, mientras que los demás realizan patrones rítmicos reiterativos. Según León (1984, p. 155) los conjuntos de tambores presentan un patrón invertido cuando han sido influenciados por la música occidental, donde los planos agudos suelen ser más elaborados que los graves, y así el papel invocatorio de los tambores pasa a dialogar con el bailaror.

En la mayoría de los conjuntos mirandinos –y especialmente en los barloventeños– repica¹⁷⁰ el instrumento más grave. Eso indica que allí se sigue el patrón africano. En otras regiones los planos sonoros presentan no sólo conceptos invertidos, sino a veces también una instrumentación reducida. Por lo tanto, se puede concluir que los conjuntos barloventeños (quitiplás, tambor redondo, mina) muestran un mayor grado de africanía que otros conjuntos sanjuaneros, a pesar de que todos tengan una alta expresividad afrovenezolana.

Región costera central 🌀 2/ pistas 10, 11, 12, 13, 14, 15

La zona costera central, que comprende tanto la costa del estado Vargas como la región barloventeña y algunos otros pueblos mirandinos, es considerada una zona relativamente homogénea en cuanto a sus expresiones musicales sanjuaneras. Sin embargo, los conjuntos instrumentales son distintos porque tienen características propias (véase foto N° 89, p. 246).

Pipas. El conjunto de pipas se toca especialmente en Naiguatá y Caraballeda en el estado Vargas. Son membranófonos de un solo parche clavado o prensado con un aro, que se elaboran con un barril de madera. Según Ortiz (1998c, p. 163) son una evolución reciente de antiguos tambores africanos subsaharianos, que fueron influenciados por la gran existencia de barriles de transportación en los puertos y zonas marítimas. Con una altura mayor a 80 cm. están de pie frente al tamborero, quien toca sobre el parche con dos baquetas.

La música en Naiguatá surge de tres líneas rítmicas. Por un lado hay tres o más pipas o “empujes” que suministran la base rítmica y la masa sonora. Otra línea rítmica la provee una pipa solista y única que es la del primer repique. La tercera línea se conforma por el toque de los laures o “palos” (véase Suárez 2004a) sobre el cuerpo de unos cumacos llamados “mina” que se ejecutan sobre una armazón en forma horizontal. Desde el año 2000 aproximadamente ese tambor se está fabricando de plástico, mientras anteriormente se elaboraba en madera de lano. La popularidad del toque de tambor a San Juan ha crecido

170 “Repicar” significa que no sólo ejecuta un patrón básico sino que improvisa.

mucho a finales del siglo xx, así que existe actualmente en Naiguatá un tambor sin nombre específico que es multiplicado casi por un centenar y repite los ritmos de las “pipas empujes” repartidos entre empuje y cruzao. Ese tambor se parece a la curbata, es recto y se coloca frente al ejecutante con sus dos baquetas. En Caraballeda la textura rítmica es aún más compleja y conformada por las seis líneas de: “pipa”, “burro negro”¹⁷¹ que repica, tres cumacos, pujo I, pujo II, campanas y palos, asemejándose ese conjunto al del cumaco que se aborda más adelante.

Quitiplás. Los quitiplás se tocan en la parte occidental de Barlovento, en pueblos como Tacarigua de Mamporal y Panaquire. Son idiófonos de golpe directo sobre la tierra o una piedra, así como de entrechoque. Están hechos de tubos de bambú cerrados por un nudo natural en el lado inferior. El conjunto se compone de cinco tubos de longitudes y diámetros distintos conocidos como “quitiplás”, “prima”, “cruzao” y “pujao”, de longitud ascendente. El quitiplás se compone de dos bambúes tocados por una persona, produciendo la base rítmica constituida por tres sonidos distintos que se traducen onomatopéyicamente como “qui-ti-plás”: primer quitiplás abierto contra el piso, segundo quitiplás abierto contra el piso, entrechoque. La prima, el cruzao y el pujao son tocados golpeando el tubo en el piso, alternando golpes abiertos y cerrados con la mano en la parte superior del tubo (véase foto N° 91, p. 247).

Mientras la prima y el cruzao dialogan con un esquema rítmico fijo, el pujao funge de solista y puede variar su toque desarrollando a veces los patrones de escape (véase Suárez 2004a). El golpe tapado suena bajo y el ‘golpe de boca’ con el tubo abierto sirve de repique.

También hay conjuntos que se componen de cuatro tubos, como sucede en el pueblo de Tapipa. Allí los nombres que se le asignan son distintos: “quitiplás”, “bocón” y “macho”, el cual, por supuesto, es el más grande (véase Belén María Palacios en el video *Fuente viva*, 2011).

El conjunto siempre es acompañado por una maraca, algunas veces también por un par de maracas que se agita con una sola mano. Además son componentes imprescindibles el canto y el baile. Los qui-

171 “Burro negro” es un cumaco del tronco de aguacate.

tiplás, ya por su manera de ejecución, no permiten la ejecución de sangüeos, sino exclusivamente de golpes corridos para el baile. Los ritmos de quitiplás son los mismos de los tambores redondos, por lo cual los niños aprenden a veces los patrones primero con los quitiplás.

Tambores redondos o culo 'e puya. Los tambores redondos reciben también el nombre de “culo 'e puya”. Están presentes en las fiestas mirandinas de San Juan, tanto en poblaciones de la zona occidental de Barlovento como Curiepe y Tacarigua, como en poblaciones de la zona de los Valles del Tuy como Santa Lucía.

Esa batería de tres membranófonos, hecha de la liviana madera de lano o balsa (*Ochroma pyramidale*), tiene una altura entre 60 y 75 cm. y parches de pequeño diámetro entre 18 y 24 cm., que son prensados uno con el otro a través de cuerdas cruzadas. Son los únicos tambores venezolanos con forma interior de reloj de arena.

Para lograr sonidos distintos, los tres tambores redondos se elaboran de longitud y diámetro levemente diferente. Reciben los nombres de “prima”, “cruzao” y “pujao”. El pujao suena más grave y es el que canta o repica. Los tamboreros están de pie —el pujao en el medio— y se colocan los instrumentos entre las piernas (véase foto N° 92, p. 247). Los tres se ejecutan con la mano y un palito delgado de 25 a 30 cm. de largo sobre un solo cuero. Pero mientras que en la prima la baqueta golpea solamente sobre el parche, en el pujao y el cruzao lo hace tanto sobre el parche como sobre la madera lateral, logrando así una gama tímbrica muy diversa. Además,

... se le dice pujao porque el tocador puede súbitamente dar un golpe con el talón de la mano para que el sonido del tambor se haga más grave, esto se logra con ese golpe que des-templa ligeramente el tambor. Luego puede reprensarlo mientras toca suministrando golpes en el borde del cuero, cerca del amarre y el sonido se hará más agudo. El ejecutante da tantos golpes para bajar el tono del cuero como guste (pujar) y así mismo para subirlo. Un tocador puede optar por no pujar el tambor y no se le criticará por eso (Jesús Rondón, correo electrónico, 9 de enero de 2008).

Los golpes de tambor redondo se acompañan con baile de

pareja sin contacto corporal. Ella se encuentra en un espacio circular formado por los espectadores; aquellos de sexo masculino pueden reemplazar al bailaror de turno si les provoca. La mujer trata de sacar al hombre haciéndole perder balance. El baile de tambor redondo es más sereno y de menor movimiento de caderas que el baile de otros golpes sanjuaneros en zonas como Carabobo.

En el pueblo de Santa Lucía los tambores redondos se usan también en el baile, pero son más grandes en su diámetro y de una madera más fuerte. Además tienen una ejecución distinta. Mientras que en los golpes dos de ellos se tocan con el palito y la mano sobre el parche, el tercero es golpeado con la baqueta sobre el cuerpo del instrumento. En el *sangueo*¹⁷² el mayor de ellos es tocado con las dos manos (véase video *Santa Lucía-La Sultana del Tuy*, 1990).

Mina. En la parte oriental del estado Miranda

... los bailes de tambor mina se realizan cuando se saca a San Juan el 24 de junio después de la misa de las 10 a.m. La gente baila al ritmo binario que se toca pasándose los brazos por la cintura en grupos que pueden llegar a ocho personas o más... en Barlovento y en el toque procesional (Jesús Rondón, correo electrónico, 8 de enero de 2008).

Eso indica que los bailes del mina son colectivos.

El conjunto mina, conformado por el mina y la curbata, se encuentra en toda el área barloventeña. Estos dos tambores se elaboran del tronco cilíndrico de una madera más pesada como el aguacate (*Persea americana*).

El mina mide en promedio 2 m. de largo y la curbata alrededor de 80 cm. Ambos están provistos de un solo parche, el cual se fija a través de cuerdas amarradas a cuatro cuñas insertadas en el cuerpo del tambor (véase foto N° 93, p. 248). Especialmente el uso de clavijas para tensar el parche, su construcción y el tipo de ejecución con dos palos, sugieren una procedencia dahomeyana (ewe) según Fernando

172 Toque de camino.

Ortiz (mencionado en Ortiz 1998c, p. 163). El mina¹⁷³ se eleva sobre dos palos cruzados que forman una horqueta a la altura del pecho del tamborero quien se coloca en frente. La curbata cuenta con tres patas recortadas en forma de “v” y se ejecuta en posición vertical.

Además entran en el conjunto sonoro dos o tres paliteros¹⁷⁴ que realizan una estructura rítmica fija y simultánea sobre el cuerpo de madera del mina. En la curbata se ejecuta con dos palos sobre el parche también un ritmo base o guía. El toque en la boca del mina, donde se produce el sonido más grave de todos los componentes sonoros, es el elemento más libre e improvisador dentro del conjunto instrumental.

En los lugares donde se tocan tanto el tambor redondo como el mina, estos no se mezclan. Los tambores redondos acostumbran resonar en las casas y en la procesión por las calles, mientras que el mina se toca en algún lugar estacionario de la calle o en un rincón de la plaza.

Cumaco. Los conjuntos instrumentales que incluyen el cumaco se encuentran sobre todo en la costa oriental del estado Vargas. El cumaco se parece en muchos aspectos al mina, ya que es también un tambor cilíndrico largo fabricado a partir de un tronco de aguacate. Pero una de las principales diferencias con el mina reside en la membrana del cumaco, que está clavada en el cuerpo del tambor. Además se diferencia por ser ejecutado en posición acostada, con el tamborero sentado encima del instrumento, percutiendo el cuero con las manos. Las músicas de ambos conjuntos (mina y cumaco) tienen diferencias significativas, aún en regiones limítrofes con Barlovento (véase Brandt 1987, p. 88).

El cumaco puede ser multiplicado, a veces se encuentran tres simultáneamente como en La Sabana. En la parte trasera de cada cumaco pueden ubicarse hasta cuatro paliteros percutiendo con sus lares sobre la madera. Éstos están acompañados por una curbata y varias guaruras (*Strombus gigas*) que son aerófonos naturales de caracol marino (véase foto N° 94, p. 248). La curbata y los lares interpretan una línea rítmica fija. Los cumacos siguen también un

— 173 “Mina” es también el nombre de una etnia en Togo, país vecino de Benín, que se llamaba antes Dahomey (véase <http://www.everyculture.com/Africa-Middle-East/Ewe-and-Fon-History-and-Cultural-Relations.html>).

— 174 Personas que tocan los lares, baquetas o palos.

patrón rítmico fijo. El más agudo de ellos repica y a veces floorean sucesivamente, y así varían el toque.

En Guayabal se acostumbra usar el tambor largo¹⁷⁵, algunas veces golpeado con las manos sobre el parche, y otras veces sólo por cuatro paliteros sobre la madera, dos curbatas que llaman “pipas” y se tocan con laures recubiertos, y guaruras. Allí es la curbata más aguda la que repica (José Liendo, cultor de Guayabal, entrevista personal, 14 de agosto de 2005). Y en Tarmas, que ya se encuentra en una zona limítrofe entre la costa central y centro-occidental, se cuenta con un amplio conjunto de cumacos de un diámetro mayor que cualquier otro del país, además de unas paredes gruesas y una longitud menor. Allí se distinguen el bajo, llamado “burro negro”, dos tenores y dos repiques que son los cumacos más agudos, así como los laures (véase foto N° 95, p. 248).

Región centro-occidental 🎧 2/ pistas 16, 17, 18, 19

La zona centro-occidental se caracteriza también por el uso del cumaco, pero formando otros ensambles y toques diferentes que en la región costera central. En la parte occidental del centro hay que diferenciar dos subregiones por el tipo de conjunto instrumental: por un lado la costa aragüeña donde se utilizan únicamente el cumaco o la caja en Chuao, y por el otro los estados Carabobo y Yaracuy, donde se tocan tamboras además del cumaco (véase foto N° 96, p. 249).

En Aragua¹⁷⁶ suelen tocarse dos cumacos. El cumaco aragüeño es bastante largo, generalmente alrededor de 2 m. y hecho de un tronco de aguacate. Su único parche está clavado en el cuerpo de resonancia. Para templarlo y llevarlo a la altura deseada es acercado al fuego (véase foto N° 90, p. 246). El tamborero suele sentarse encima de los dos cumacos acostados, tocando un parche con una sola mano y el otro con las dos, ayudándose también con el pie para variar el timbre (véase foto N° 97, p. 249). Dos paliteros se agachan y golpean con dos palos cada uno sobre el cuerpo de madera. Los palos se denominan en la costa aragüeña “macuayas” (véase Salazar 2003a, p. 75). Durante los sangreos y el desplazamiento el cumaco reposa sobre los hombros de

— 175 El cumaco se llama ahí “tambor largo”.

— 176 Y en el interior del estado Carabobo, específicamente en San Joaquín, adonde debe haber llegado por migrantes aragüeños.

una o varias personas —ya que es bastante pesado— y el que va adelante lo toca con una o ambas manos sobre el parche. Algunas veces, como en Cata, se observan dos paliteros y tres cumaqueros: uno ejecutando dos cumacos y otro el tercero.

En Chuao existe la particularidad de que los sanguíneos y los golpes antes de medianoche (23 de junio) se bailan con una caja¹⁷⁷, mientras que después de medianoche se baila con el cumaco (Aleman 1997, p. 309) (véase foto N° 98, p. 250). Debido al bajo volumen sonoro de los tambores en Aragua, donde no suelen sonar más de dos simultáneamente, el canto puede trascender más fácilmente y desarrollar así estructuras más melódicas que en otras regiones.

En la costa carabobeña y en Yaracuy se toca un solo cumaco, que se acompaña de un conjunto de tambores cortos, además de las maracas. El cumaco, también del tronco de aguacate, es más pequeño que el aragüeño, pero siempre pasa de 1,20 m. El parche, de cuero de chivo u ovejo, está prensado hoy día con un aro de bejuco clavado, pero hay testimonios que describen el cuero clavado como una vieja técnica de fabricación (véase Marín 2006, p. 45). El ejecutante se posiciona a horcadas sobre el instrumento acostado y percute la membrana con las manos. El cumaquero ejecuta muchas veces también con una mano sobre el cumaco y con la otra sobre el parche de una tambora de ritmo estable llamada “primo”; en este caso presiona además con el talón del pie sobre el cuero para variar el timbre del cumaco; en la parte trasera tocan uno o dos paliteros con dos palos sobre la madera. Para los sanguíneos el cumaco se transporta en los hombros y algunas veces simplemente en carretilla sin ser tocado. Se conoce con distintos nombres regionales como “luango” en Yaracuy o “culo largo” en Carabobo. Los palos en Yaracuy se llaman “toricos”.

Aparte del cumaco, el conjunto lo integran tambores cortos de un tronco grueso y de forma cilíndrica en Yaracuy y en la costa carabobeña. Organológicamente no se distinguen en su clasificación de los cumacos. La diferencia reside en sus dimensiones: miden aproximadamente medio metro. El único parche prensado con un aro

177 Bimembranófono con aros prensados que se ejecuta colgado del hombro con una baqueta sobre un solo parche.

Manifestaciones sanjuaneras regionales

Región	Instrumento emblemático	Conjuntos percusivos (Re=repique, Br= base rítmica)	Ubicación	Toques específicos Sangueo (S); golpe: – golpeo (Gg) – corrido (Gc)
Costera central	Pipas	1 Pipa (Re) pipas o tambor “empujes” (Br) palos o mina (Br)	Costa central de Vargas (Naiguatá)	<i>Buen día Juan</i> (S) en Naiguatá; <i>Bimbé</i> (S) en Caraballeda
	Quitiplás	Pujao (Re), cruzao (Br), prima (Br), quitiplás (Br)	Barlovento occidental	
	Tambor redondo	Pujao (Re), cruzao (Br), prima (Br)	Barlovento occidental, valles del Tuy	<i>Malembe</i> (S) en Barlovento; <i>Caminero</i> (S) en el Tuy
	Mina	Mina (Re), curbata (Br), palos (Br)	Barlovento	Sólo golpes (Gg)
	Cumaco	Tres cumacos (agudo: Re), curbata (Br), palos (Br)	Costa oriental de Vargas	<i>Malembe</i> (S), despedida, <i>Macizón</i> (Gg), <i>Perra</i> (Gc)

Región	Instrumento emblemático	Conjuntos percusivos (Re=repique, Br= base rítmica)	Ubicación	Toques específicos Sangueo (S); golpe: – golpeo (Gg) – corrido (Gc)
Centro-occidental	Cumaco	Cumaco (Br), palos (Br), tambora 1 (Re), tambora 2 y 3 (Br)	Costa de Carabobo	Canto de sirenas ^{XXXI} , sangueo (S), golpe de tambor o de cumaco, o golpe trancao (G)
			Yaracuy	Canto de sirenas, sangueo (S), <i>golpiao</i> (Gg) <i>corrío</i> (Gc)
		Uno o dos cumacos, palos	Aragua, costa occidental de Vargas, interior de Carabobo	Canto de sirenas; <i>Llamada a San Juan</i> en Tarmas; <i>lejío</i> (Gg) en Tarmas; <i>jınca</i> (Gc) en Tarmas; <i>golpe de plaza</i> (Gg) en Cata
		Caja o cumaco	Chuao	Canto de sirenas; <i>golpe de caja o corridito</i> (Gg); <i>golpe de cumaco</i> (Gc)
Valle Guatire-Guarenas	Redoblante	Redoblante (Re), tambores redondos (Br): – curbata – cruzao		<i>Changulé</i> (S), despedida
Valle de Orituco	Cumaco	Uno o dos cumacos (Re), palos (Br)	Altagracia, San José, San Rafael y otros	Cumacos sanjuaneros: <i>ocumareño</i> , <i>medio lucero</i> (Gg), <i>lucero corrido</i> (Gc)
			Lezama, Fila Maestra	Negros kimbánganos: <i>oyoyó</i> (S), <i>lucero</i> (Gg), <i>jınca</i> (Gc)

—XXXI Canto en el velorio (ver el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen).

de bejuco y clavos se percute directamente con las manos. Suelen guindarse con una correa por el hombro para el sangreo y durante el golpe se mantienen entre las piernas del tamborero, quien está sentado. El parche se percute tanto en el medio como en la orilla con dedos, palma, puño, en forma abierta o cerrada (ibíd., pp. 71-72), lo que genera distintos timbres. Generalmente son tres tamboras de distinta tesitura, de las cuales la más aguda canta, improvisa y determina el desarrollo del golpe, mientras que las más graves, el cumaco y los palos ejecutan patrones rítmicos fijos. Finalmente participan en el conjunto sonoro algunas maracas que sacuden uniformemente los cantores solistas o apuntadores.

En la tradición cumaquera de la región centro-occidental se integra también la manifestación sanjuanera de San Millán. San Millán es un barrio afrocaribeño de Puerto Cabello en el estado Carabobo, donde se ha desarrollado un toque propio que destaca por su particular energía. En 1976 se reunieron varios jóvenes con la inquietud de rescatar las viejas tradiciones del barrio para enfrentar así los vicios de la modernidad (Núñez Lira 2007, p. 36). Recuperando la información de la memoria de los viejos miembros de la comunidad sobre ritos, danzas, cantos y toques, y agregándole también un aporte propio, hoy reconstruyen artísticamente sus tradiciones (ibíd, p. 30) con un estilo muy intenso. Con el cumaco o “culo largo”, el tambor pequeño o “primo” –que son tocados por una sola persona con dos palitos– y los tres tambores cortos –redondo, clarín y campana–, con la maraca del apuntador, la charrasca metálica, además de los cantos responsoriales entre solista y coro, los ejecutantes construyen un tejido rítmico complejo, en el cual todos los tambores pueden repicar, aunque lo hacen con mayor frecuencia los más agudos (Nancy y Germán Villanueva, entrevista citada). La proyección discográfica de los Tambores de San Millán ha repercutido en muchos lugares venezolanos e incluso a nivel internacional, a tal punto que en varias comunidades se han ido sustituyendo los toques originales o se han mezclado con giros rítmicos sanmillaneros.

Región valle Guatire-Guarenas 🎧 2/ pista 20

En el valle entre Guatire y Guarenas se ha desarrollado una expresión musical sanjuanera específica, en la que destaca un conjunto instrumental que se compone de tres tambores y charrasca, sin maracas.

De los tres tambores, uno es grande y se llama “redoblante”.

Además hay dos pequeños, llamados “cruzao” y “curvata”, que pertenecen a los tambores redondos (ver arriba). El redoblante, un membranófono de dos parches, pero tocado en un solo cuero, está sujeto al hombro del ejecutante y percutido con dos palos. El cruzao y la curvata se tocan sobre uno de los dos parches con una baqueta y la mano. La curvata, en otras regiones conocida como “prima”, aquí se denomina también “llamador” debido a que da los primeros sonidos, sobre los cuales se integran a continuación los otros instrumentos. Mientras que el cruzao y la curvata suministran ritmos fijos como en los tambores redondos, el redoblante asume la función del “pujao” y se maneja con mayor libertad, determinando el desarrollo estructural y emocional con sus repiques acelerados (véase Suárez 2004a). Dentro de la casa del promesero generalmente no participa el redoblante, sino tres tambores redondos: dos tocados con la baqueta en la madera y con la mano sobre el parche, y el tercero tocado tanto con la baqueta como con la mano sobre la membrana (véase video *La Parranda de San Juan en Guatire*, 1989).

En la región del valle de Guatire y Guarenas hay cantos específicos para recibir a San Juan frente la iglesia, para entrar y salir de las casas, para el recorrido del altar, para el velorio y otras funciones (íd.).

Región valle de Orituco 🎧 2/ pista 21

Los sanjuaneros del valle de Orituco, al norte del estado Guárico, celebran a su santo con toques de cumaco, bailes y cantos especiales. Se distinguen por un lado la manifestación de los cumacos sanjuaneros y por el otro la de los negros kimbánganos (véase foto N° 101, p. 251).

Los cumacos sanjuaneros se encuentran en todo el valle de Orituco. Consisten en uno o dos cumacos que se tocan acostados y con las dos manos sobre el parche, mientras que el palitero lo percute con dos palos en la parte trasera sobre la madera. El palitero suministra un ritmo básico que varía poco. El cumaquero determina el desarrollo de la pieza con una ejecución muy variada en cuanto a los esquemas rítmicos y además tímbricos, ya que utiliza también el talón del pie para ese fin. Al conjunto se integran igualmente las maracas. Las tonadas se componen de coplas solistas y estribillos corales.

Los negros kimbánganos¹⁷⁸ son una cofradía bien organizada con capitanes, vocales y tesorero, quienes se ponen de acuerdo en cuanto a su vestimenta, que consta de una franela roja, un sombrero del mismo color adornado con cintas multicolores, machetes de madera tallada y la cara pintada de negro (véase foto N° 102, p. 252). Las cofradías de los negros kimbánganos se ubican en la población guariqueña de Lezama y en los pueblos de la Fila Maestra. Su tradición sanjuanera se remonta al siglo xvii, cuando un grupo de esclavos llegó a la hacienda Tocoragua procedente de la lejana Angola¹⁷⁹.

El cumaco se llama acá “quimbángo” y es tocado solo o en pares en posición acostada. El ejecutante se sienta encima y percute el parche clavado con ambas manos. En la parte trasera de cada cumaco se ubican uno o dos “paleros”¹⁸⁰ que realizan el patrón rítmico básico. El conjunto es completado por un par de maracas.

Los negros hacen un recorrido por las calles al son del *oyoyó*, e incluso visitan a los capitanes muertos en el cementerio, al ritmo de los tres golpes, donde el coro dice solamente “ió-íó-íó” y la percusión lo acompaña con el mismo ritmo. Durante ese sangreo el tamborero lleva el cumaco a cuestas y lo toca con una sola mano sobre el parche, mientras el palero sincroniza su toque con un solo palo sobre la madera. En el golpe lento llamado “lucero”, un solista entona dos versos para alternar con otro solista que también canta dos versos. Después de cada verso hay un estribillo corto y fijo. En el golpe trancado de la *jınca* el solista entona una frase melódica onomatopéyica, a la cual agrega dos versos. El estribillo que le sigue es polifónico y con giros melódicos muy parecidos a los cantos en la Parranda de Negros (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito) que se ejecutan en la misma región.

Hay distintos bailes que acompañan la celebración. En el baile llamado “tambor redondo”, un golpe que cambia de velocidades y

—178 Hay distintas formas de escritura. Elegimos la preferida y estampada en sus franclas para indicar la tradición como tal, mientras que para los cumacos designamos la escritura con “q”. *Quimbo* es un término que viene de Angola y del Congo y significa, según Fernando Ortiz, “hacha de monte” en bantú (citado por Escala Muñoz y Fernández Villegas 2005, p. 57).

—179 <http://gracitano-orituco.blogspot.com/search?q=kimbango>

—180 Persona que toca los palos o baquetas.

que en el baile del golpe trancado es llamado *jinca*, los hombres en parejas escenifican peleas con los machetes y figuras que representan calambres en todo el cuerpo y matanzas. Son bailes de mucha fuerza y agilidad entre ataque y defensa. En esas escenas son importantes también las morisquetas que caracterizan la batalla (véase foto N° 103, p. 252), ya que le gustan tanto al santo como al público (véase Escala Muñoz y Fernández Villegas 2005, p. 116). En la *jinca* –que no se toca frente al santo– participa la mujer, quien debe bailar suave y sereno (ibíd., p. 124) con su falda ancha, hasta tumbar a su parejo.

Los paralelos entre las divinidades del África subsahariana y los santos católicos pueden explicar en parte la aceptación del cristianismo popular por los esclavos negros. En África Occidental la entidad suprema está encima de un panteón de divinidades, las cuales sirven como intermediarios a los seres humanos. Son también seres sobrenaturales que se invocan para ayudar a los hombres a solucionar sus problemas. Igual a los santos, no son ni buenos ni malos, pero tienen sus debilidades y vicios (véase Pollak-Eltz 1989, p. 16). De ahí pudieron sobrevivir no solamente algunos conceptos africanos, sino también elementos estructurales, musicales y organizativos en los cultos católicos en Venezuela, como es el caso de la fiesta de San Juan. Y a pesar de la gran diversidad en las manifestaciones afrovenezolanas, se explica a partir de ahí la gran cantidad de aspectos que tienen en común.

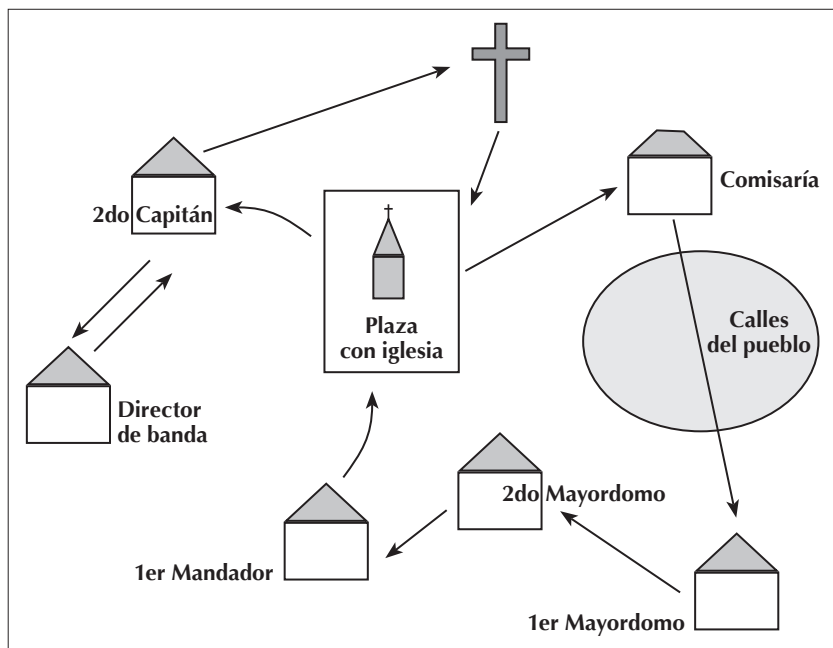
Fiesta a San Benito

Katrin Lengwinat

San Benito de Palermo era un franciscano del siglo XVI que murió en la ciudad de Palermo, Sicilia, y fue canonizado en 1807. San Benito se caracteriza por descender de padres esclavos negros y por su humildad, extremada caridad y prudencia. Aunque nunca aprendió a leer y a escribir fue un gran sabio, a quien consultaban otros sacerdotes y teólogos. Su día de celebración es el 4 de abril, según el calendario

católico. San Benito es venerado en muchas partes del mundo y se convirtió especialmente en protector de los pueblos negros (véase Ferrini y Ramírez 2000, pp. 104-105).

En territorio venezolano su culto arraigó sobre todo en la zona occidental del país, entre los estados Zulia, Trujillo y Mérida (véase foto N° 104, p. 252). Las fiestas se extienden desde el último trimestre del año hasta enero, acostumbrado en el Zulia el 27 de diciembre y en los Andes el 29 de diciembre como el día de celebración central de San Benito. El santo se caracteriza en Venezuela por su bondad, pero también a causa de su gusto por las parrandas y la bebida, por lo cual los devotos suelen derramar sobre él cantidades inmensas de ron, especialmente de la marca *Cacique*, con lo cual simbolizan que lo reconocen como su líder.



Recorrido obligatorio durante el ensayo de obligación en San José de Heras (según Video: *San Benito y sus vasallos*, s. f.).

El culto a San Benito tiene características muy disímiles en cada región, que son determinadas por elementos históricos, étnicos y culturales específicos. Se pueden distinguir claramente cuatro manifestaciones musicales: los *chimbángueles*, la gaita de tambora,

la gaita perijanera y los giros de San Benito.

Chimbángueles 🎧 3/ pista 1

Arraigo. El culto a San Benito con chimbángueles (una batería de membranófonos), se estableció principalmente al sur del lago de Maracaibo en el estado Zulia, adonde fueron llevados alrededor del año 1600 esclavos negros en gran número para trabajar en las plantaciones de cacao y tabaco. Según varios investigadores (Suárez 2004b; Martínez 1990) procedían de los grupos Ewe Fon en la antigua Dahomey (Togo y Benín), de los Efik y EfoK en Nigeria y de los Ibangala de Angola. De estas culturas han sobrevivido muchos elementos en el culto. San Benito no es necesariamente el patrono de los pueblos donde lo veneran. Es más, a sus patronos no los celebran con chimbángueles.

De los chimbángueles zulianos se derivó una variante de ese culto en el estado Trujillo donde lleva características propias en cuanto a la estructura organizacional, la música, el canto y la danza.

Organización. La organización religiosa de los chimbángueles está a cargo de una cofradía con estructuras estrictamente jerárquicas y con atribuciones y requisitos específicos para desempeñar los cargos.

Jerarquías y cargos de la cofradía de San Benito

Cargo	Función	Requisitos
Mayordomo	Enlace principal entre los devotos y la iglesia, da permisos para sacar la imagen del templo, organiza la fiesta, consigue dinero para ron, comida y flores de adorno en la imagen.	Buen conocimiento en la ejecución de los tambores
Primer Capitán de plaza	Máxima autoridad en el chimbánguele, responsable del santo fuera de la iglesia, dirige el culto y vela por el cumplimiento de los compromisos de los otros capitanes, lleva el bastón de mando.	
Segundo Capitán de plaza	Acompaña, apoya o reemplaza al primero.	

Primer Capitán de lengua	Canta o recita la letanía, oración o gozo correspondiente al lugar y momento, permite la comunicación entre Dios y los vasallos.	Dominio de todas las oraciones y cantos del santo, incluyendo las voces de procedencia africana
Segundo Capitán de lengua	Acompaña, apoya o reemplaza al primero.	
Capitán o Director de brigada	Vigila el correcto desarrollo y el orden de la ceremonia junto con su grupo de "mandadoreros", sustituye a la autoridad civil del pueblo.	
Director de banda o Mayor	Dirige el conjunto de los chimbángueles, debe fijar el golpe a ejecutar según el momento y sitio; toca el tambor mayor.	Conocimiento del toque de cada uno de los tambores en los seis golpes diferentes
Seis tamboreros	Ordenados según la jerarquía y función de los instrumentos	
Primer maraquero	Va marcando el compás durante todo el recorrido.	
Primer flautero	Encabeza los toques de flauta.	Buen conocimiento de las melodías a ejecutar en los distintos golpes
Abanderado	Va delante del grupo con una bandera purificando el camino a recorrer o limpiando el toque del chimbánguele atravesado	
Cargadores del santo	Llevar y custodiar el santo en el camino.	Ser promesero

En el estado Trujillo el santo tiene también a sus esclavos, que son los que lo cuidan.

Desarrollo de la fiesta. Los chimbángueles, cuya ejecución está vinculada exclusivamente con el culto a San Benito, se pueden tocar

durante todo el año, debido a que las promesas se deben pagar y el momento propicio depende en gran medida de la situación económica del promesero, quien tiene que ofrecer comidas y bebidas a los presentes.

El ciclo de San Benito se extiende desde el primer sábado de octubre hasta el 1º de enero. El día central de las festividades es en la mayoría de los pueblos¹⁸¹ el 27 de diciembre. En otros casos es el 25 de diciembre o el 1º de enero¹⁸². En el sur del lago de Maracaibo el santo suele ser representado ese día en tamaño humano, así que mide alrededor de 1,70 m. La imagen se lleva en una parihuela adornada con muchas flores. En algunos rituales antes del 27 de diciembre la figura del santo es más pequeña y no pertenece a la iglesia, sino a los devotos.

La fiesta principal en tierras zulianas suele ser anticipada por tres ensayos de obligación. El primer ensayo se efectúa el primer sábado de octubre por la noche, el segundo ensayo el 31 de octubre y el tercero el 7 de diciembre. Son realizados por los “tocadores obligados” que cumplen una promesa de por vida. Es el momento de ensayar para la fiesta principal, pero también tiene el objetivo de hacerle escuchar a San Benito los tambores, debido a que anda por el mundo y debe ser avisado de que se acerca su fiesta y tiene que regresar al sur del lago. Cuando finalmente San Benito sale el 27 de diciembre de la iglesia (véase foto N° 105, p. 253), sus vasallos han hecho todo para que esté presente el propio San Benito, así que no le rinden homenaje a la imagen sino al propio santo (Betty Mendoza, conferencia en Unearte, 27 de mayo de 2009).

Los ensayos de obligación tienen un recorrido preestablecido que se extiende aproximadamente entre las 8 y las 12 de la noche. En el caso del pueblo de San José de Heras, el grupo ensaya en la casa del director de banda y después se dirige a la casa del Segundo Capitán, pasando por la iglesia y por la casa del Primer Capitán hacia la cruz mayor. De ahí vuelven a la iglesia, donde los tres capitanes de plaza cantan las novenas del santo y se toca el “golpe de plaza”. Seguidamente se trasladan a la comisaría para un brindis, después

———¹⁸¹ San José, Gibraltar, Palmarito, San Miguel, San Antonio, Santa María.

———¹⁸² El Batey y Bobures, respectivamente.

———^{XXXIII} Suárez 2004b, p. 13.

del cual cantan, tocan y bailan por las distintas calles del pueblo hasta llegar a la casa del Mayordomo y continuar hacia la residencia del Primer Mandador. En esas dos estaciones los devotos son agasajados. De ahí su camino sigue por las calles cantando un *Avemaría* y tocando un golpe de plaza, para llegar al domicilio del Segundo Capitán, donde nuevamente son agasajados. El ensayo termina en el hogar del director de banda (véase video *San Benito y sus vasallos*, s. f.), donde se cierra el círculo.

El Día de Todos los Santos, el 1° de noviembre de cada año, se festeja “San Benito Multiplicado”. Es la fecha en que se reúnen los devotos de varios pueblos con sus santos en un mismo lugar (íd.). Después de una misa y una procesión en las cercanías de la iglesia, sigue la fiesta del santo “multiplicado” con bailes libres y colectivos. Durante todo el mes de diciembre se realizan visitas con el santo a otros pueblos.

En Bobures la fiesta principal se hace el 1° de enero y tiene también su horario y recorrido fijo. Comienza a las 11 a.m. con una misa en la iglesia, lugar en el cual terminará hacia las 10 p.m. Las campanas llaman a los devotos (véase foto N° 106, p. 253) y ellos se sitúan ante las puertas del templo para recibir al santo, al cual llevan después por todo el pueblo al son de diferentes golpes. En la tarde se acercan al cementerio para rendir tributo a los difuntos y después continúan por las calles del pueblo hasta regresar a la iglesia en la noche.

En el estado Trujillo, después de una procesión, comienza el recorrido por las calles para trasladarse a los hogares donde hay un santo y una promesa. Allí realizan velorios cantados seguidos por los bailes de ofrenda, en ceremonias que duran varias horas. La fiesta termina al devolver la imagen a su lugar de origen.

Algunos devotos, tanto en la región zuliana como en la trujillana, visten encima de un pantalón caqui una saya o falda de hojas de palma, que es un típico atuendo afrodescendiente. En el estado Trujillo incluyen también un aporte propio, que es un tocado llamado “coroza”, del cual penden cintas de varios colores.

Los instrumentos. La festividad del santo negro está acompañada por el conjunto de los chimbángueles, flautas, maracas, voces solistas y corales.

Los chimbángueles son una batería de siete unimembranófonos

cónicos, distintos en tamaño, sonido, función y nombre. Son hechos de una madera liviana como el lano o balso (*Ochroma pyramidale*). Se ejecutan con una baqueta, la cual percute el cuero y una mano que varía el timbre. Los tambores miden entre 84 y 92 cm., de altura y su diámetro de parche varía entre 22 y 40 cm. (Suárez 2004b, p. 29). El cuero está enrollado alrededor de un aro y el aro está amarrado con mecates que descienden casi hasta el fondo del tambor, lugar donde son prensados con cuñas de madera.

En el conjunto de los chimbángueles se diferencian tambores machos y hembras, los cuales van intercalados alrededor del tambor mayor y avanzando de manera circular (véase foto N° 107, p. 253).

El conjunto de chimbángueles

Tambores machos (cuatro)	Tambores hembras (tres)
Mayor tamaño con registro grave	Menor tamaño con registro más agudo
Ejecución con una baqueta de madera dura y rígida sobre el parche y la mano que cambia el timbre del sonido en el cuero.	Ejecución con una baqueta de madera delgada y flexible sobre el parche y la mano que cambia el timbre del sonido en el cuero de becerrito.
Ritmos más espaciados debido a la mayor duración del sonido en una caja de resonancia grande	Ritmos más densos, especialmente en el más pequeño que repica sobre todos los otros.
Paráfraseo del canto ^{xxxii} , por lo cual se denominan también tambores hablantes, especialmente en el caso del tambor mayor o arriero.	
Nombres de mayor a menor: mayor o arriero, respondón, cantante, medio golpe o tamborito	Nombres de mayor a menor: primera requinta, segunda requinta, requinta media

La batería de chimbángueles está acompañada por unas flautas en cantidad libre. Miden entre 50 y 80 cm. y no tienen aperturas de digitación (ibíd, p. 65). Los distintos sonidos se logran variando la intensidad de soplo, que anteriormente se realizaba con la nariz, cuando el tubo (que hoy en día es de plástico) era de madera.

En el paisaje sonoro se integra además la maraca, la cual es bas-

tante grande y puede alcanzar 30 cm. de diámetro (ibíd, p. 66). Suele marcar una fórmula rítmica básica a través de movimientos circulares.

Con la fuerza sonora de los instrumentos, especialmente de los siete tambores, no puede desarrollarse un canto solista persistente. Sin embargo, no puede faltar tampoco. Los cantos solistas son ejecutados por los capitanes de lengua y tienen un rol específico al comienzo del golpe y antes de entrar los chimbángueles. Inician el golpe con un tipo de recitativo y se callan luego. Cuando ya suena el golpe en los tambores, el pueblo o coro puede cantar, con una entonación regional propia y no temperada los “ritmos hablados” por los tambores (ibíd, p. 132).

La tradición musical trujillana se asemeja mucho a los chimbángueles del sur del lago de Maracaibo. Sin embargo incluye también características propias de la zona andina. De la batería de los siete chimbángueles zulianos quedan en Trujillo cuatro¹⁸³, tres machos: el “arriero”, el “mediogolpe”, el “respondón”, y una hembra: la “requintilla”. Además se han incorporado una campanita, la maraca y muchas veces el cuatro. En Pueblo Nuevo (estado Mérida), a donde ha llegado esa tradición directamente desde Trujillo, se tocan dos cuatros y además un cacho¹⁸⁴. En las tradiciones trujillanas se canta tanto en coro como algunas veces de manera solista, pero no en forma responsorial.

La música. Actualmente se ejecutan seis golpes en el contexto chimbanguelero. Martínez (1993) menciona tres golpes más (*Guaro cómo estáis...*, *El Chipolo*, *La Candela*) que se han ido perdiendo (elepé *Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia*, 1993). Los seis golpes obligatorios son: *Cántica*, *Chochó*, *Ajé*, *Chimbangalero vaya*, *Misericordia* y *San Gorongome vaya*.

Golpes de chimbángueles

Golpe	Función
-------	---------

183 En el pueblo de Chejendé hoy son cinco tambores y anteriormente eran seis según Ortiz y Aliaga (2005b, p. 14).

184 <http://www.pueblollano.com.ve/sanbenito.htm>

<i>Cántica</i>	Para llamar a congregarse y en el camino hacia el templo, donde está esperando el santo
<i>Chocho</i>	Frente a la iglesia. Expresa el llamado al santo. Es percibido como muy sacro ^{xxxiii} . Además suena en la visita al cementerio y al entregar al santo de nuevo a la iglesia y a veces en la procesión del santo recorriendo las calles del pueblo.
Golpe	Función
<i>Ajé</i>	Recibe al santo, tanto cuando sale del templo como cuando regresa allí, por lo que asume una posición especial. Agwe (<i>ajé</i>) es el dios del mar de la etnia Ewe Fon en Dahomey y fue reinterpretado en el santo católico, por lo cual obtiene una significación distinta a la Iglesia.
<i>Chimbalero vaya</i>	En la procesión del santo recorriendo las calles del pueblo
<i>Misericordia</i>	En la procesión del santo recorriendo las calles del pueblo y en el cementerio al visitar a los devotos difuntos
<i>San Gorongome vaya</i>	En la procesión del santo recorriendo las calles del pueblo

Para conformar cada uno de los golpes, los distintos timbres de los tambores juegan un papel destacado. Además, cada tambor tiene una fórmula rítmica específica: al unirse los siete, generan una polirritmia muy compleja. «Algunos ritmos conforman melodías de timbres que al combinarse, producen una intensa red de diálogos» (Suárez 2004a, p. 28). Para poder apreciar ese diálogo, un tambor debe bajar la fuerza de sonido para que se escuche como el otro “habla”. Suárez (ibíd., p. 13) muestra cinco golpes en metros ternarios (12/8: *Cántica*, *Chimbalero vaya*; 6/8: *Chocho*, *Misericordia*, *San Gorongome vaya*) y el ritmo *Ajé* como binario (4/4), lo que destaca una vez más su rol especial.

El plano rítmico-tímbrico es además ampliado por la integración precisa de los toques de flauta y de maraca, y por supuesto por las partes cantadas en grupo.

En la música de procedencia trujillana hay ciertas características propias que no se vinculan con la tradición chimbangalera zuliana. La reducción de la cantidad de tambores genera un cuadro tímbrico más homogéneo y menos polirrítmico. Los cantos, principalmente corales, son a dos voces, típicos en la región andina y practicados también en los velorios de cruz y del Niño Jesús (ver el apartado «Velorios en Occidente», p. 180). Los textos corales son fijos y conocidos. Hay algunos versos cantados por los capitanes que son solistas y por lo general improvisados, especialmente en algunas gaitas. Con *La Gaita* se suele solicitar o agradecerle un favor al santo. *El Juego de la Botella* rinde honores al santo con destrezas dancísticas, bañándolo y brindando con la bebida espirituosa. *La Ofrenda* se canta al final y es el canto de despedida. Además hay otros toques que acompañan danzas específicas (Ortiz y Aliaga 2005b, pp. 11-12).

La danza. Los diferentes golpes tienen no solamente una función y un mensaje específicos, sino también pasos de baile correspondientes. Varias de las figuras se encuentran en diversos golpes, sin embargo cada uno tiene su propia identidad. Todas las coreografías son de pareja, solamente el golpe *Ajé* es colectivo y los participantes actúan en dos filas colocadas de frente. A las figuras que se repiten en los distintos golpes y que son ampliamente descritas por Martínez (1994), pertenecen los movimientos de mariposa, los movimientos circulares sobre el eje del cuerpo, movimientos de cadera que se realzan con el uso de la saya (una falda de enea) y durante los cuales se dibujan arcos de 90° con las piernas. Si alguien es “bailador de saya” o no, es por decisión propia.

Así como se destaca el golpe *Ajé* con su danza colectiva, en la cual cada participante hace una ofrenda personal dentro del círculo colectivo de energía (ibíd., p. 18), los otros golpes también tienen su característica. *Chimbangalero vaya* tiene por ejemplo la particularidad de que «la mujer, bailando, se lleva al hombre empujándolo con el pecho» (ibíd., p. 16). Y en *San Gorongome vaya* el hombre baila alrededor de la mujer, la cual realiza constantes movimientos pélvicos, rindiendo honores a su capacidad de dar a luz (ibíd., p. 17).

En la tradición trujillana destacan en la ceremonia los bailes el

Juego de la Botella, La Gaita y La Ofrenda. El *Juego de la Botella* consiste en el baile de un danzante sobre y alrededor de una botella que se encuentra en el piso, la cual no se debe tumbar. *La Gaita* se hace en una rueda y tomados de las manos, avanzando hacia adentro, retrocediendo y moviéndose a los lados. Esta manera de bailar sugiere algún vínculo con la gaita de tambora. Otra danza vinculada con las fiestas de San Benito con tambores¹⁸⁵ es el *Chumangue* (¿de *chimbangle*?) que bailan sólo los de mayor jerarquía frente a la imagen girando en pequeños círculos con los faldones en mano. *La Redoblada* se baila al llegar a la iglesia, tomándose de las manos y en semicírculo. Cada extremo avanza pasando por debajo de los brazos de los demás participantes. En la *Conradanza* dos filas encabezadas por capitanes doblan hacia afuera y después de conformarse de nuevo, hacia adentro. Es una danza de procesión y aflora en momentos cumbre de algunas comparsas de negros o de blancos (véase el video *San Benito en Timotes*, 2005).

Gaita de tambora 🎧 3/ pistas 2, 3

Arraigo. La gaita de tambora se practica en la misma región y en los mismos pueblos que los chimbángueles, es decir en las tierras habitadas por afrodescendientes al sur del lago de Maracaibo. Con las migraciones hacia las zonas petroleras y hacia las ciudades mayores como Cabimas o Maracaibo, la gaita de tambora se extiende experimentando varios cambios. En su vínculo con la veneración de San Benito es una expresión musical y devocional paralela a los chimbángueles, aunque celebrada siempre en fechas fuera de las efemérides del santo. Sirve para pagar promesas en cualquier momento del año a distintas divinidades y también conlleva variadas expresiones profanas. Es un típico medio para denuncias sociales, protestas encubiertas o comentarios sobre sucesos en la comunidad. Debe tomarse en cuenta que durante el siglo XIX hubo una apropiación y redefinición de San Benito como un negro más (véase Mora Queipo y Chourio 2007).

185 <http://www.pueblollano.com.ve/sanbenito.htm>

La fiesta. La gaita de tambora en el pago de promesas a San Benito de Palermo es el medio apropiado para honrarlo fuera de sus fiestas oficiales. Las celebraciones organizadas en su honor tienen una duración de doce horas o más, e incluyen el ofrecimiento de bebidas y comida a los presentes. Por lo tanto, el promesero debe disponer de recursos suficientes en el momento de retribuir el favor concedido. La gaita de tambora se toca también el día 26 de diciembre, que es la víspera de la fiesta central del santo, y es llamada “gaita de obligación” (Martínez 1992, p. 28). El ritual se lleva a cabo sin la presencia de la imagen del santo, debido a la salida reglamentada de éste de la iglesia.

Gran parte de la celebración se desenvuelve en la calle, acción que según Mora Queipo y Chourio (2007), simboliza de manera consciente la diferencia entre los antiguos esclavos y el amo, quien honraba al santo dentro de la iglesia. Es una festividad en la que las mujeres tienen mayor protagonismo al contrario de los chimbángueles, donde hay absoluta predominancia masculina (véase foto N° 108, p. 254). La música es acompañada por danzas que se realizan en espacios amplios y abiertos, como la playa. El tipo de gaita cambia según el momento del día, por lo cual se diferencian gaitas de tambora “de temprana”, “de medianoche” y “de amanecer” (Martínez 1992, pp. 62-65), aunque hoy día se va perdiendo esa distinción.

Los instrumentos. El conjunto básico lo conforman tres músicos que tocan la tambora, el tamborito y el clarinete, varios cantores solistas con una maraca en mano y la comunidad como coro. El grupo de los cantores solistas está compuesto mayoritariamente por mujeres. Sin embargo es cada vez mayor la participación masculina (ibíd., p. 20). Ese grupo de solistas es reemplazado después de un tiempo por otro grupo. Los cantores tocan una pequeña maraca, la cual suelen elaborar ellos mismos.

La tambora que le da el nombre a ese género es un membranófono de dos parches, de aproximadamente 70 cm. de altura y un diámetro de 40 a 50 cm. (véase Mora Queipo y Chourio 2007). Se ejecuta con dos baquetas de diferente grosor y flexibilidad sobre un solo parche. La tambora suena con un tono bajo.

El tamborito es el “medio golpe” de los chimbángueles, es decir el menor de los chimbángueles machos. Tiene una sola membrana y

su cuerpo de madera es cónico. Mide 63 cm. de altura y el diámetro del parche es de 25 (Suárez 2004b, p. 29). Se ejecuta con una baqueta gruesa sobre el parche y sobre la madera. La mano libre manipula el cuero para variar el timbre. El tamborito suena más agudo que la tambora debido a su menor volumen de aire y el fondo abierto.

En la gaita de tambora se acostumbra además el uso del clarinete, que se registra desde finales de la década de 1960 (Mora Queipo y Chourio 2007). Martínez (1992, p. 27) indica que anteriormente usaban una flauta africana de madera denominada *buto* que desapareció, pero que podría explicar por qué un instrumento tan complejo como el clarinete hoy produzca solamente la melodía cantada del estribillo. Sin embargo hay que destacar que el clarinete tiene partes solistas más libres con las largas improvisaciones que se llaman *floreo*. Suceden cada tres a cuatro minutos y despiertan la alegría de los presentes y de los bailadores (véase foto N° 109, p. 254).

La música y letra. La gaita de tambora tiene sus raíces en los cantos de trabajo de las mujeres afrodescendientes de la zona (véanse Martínez 1992, Mora Queipo y Chourio 2007), específicamente en los cantos de lavanderas y de pilón entonados durante la época de la Colonia. De ahí se explican tanto su carácter dialógico como el protagonismo femenino. Es uno de los pocos casos encontrados y documentados que representan una evolución funcional de profano a devocional.

Las evidencias más remotas de gaitas de tambora datan de comienzos del siglo XVII¹⁸⁶, momento desde el cual va a ir desarrollando su forma actual, que se caracteriza por un canto responsorial con un sinfín de estribillos tradicionales y también nuevos. Se insertan en un ritual colectivo, donde los músicos se encuentran rodeados de los devotos. Los solistas se escuchan claramente debido a que son acompañados sólo por dos tambores; cantan versos aprendidos y también improvisados; después de cada par de versos el coro suele entonar el estribillo con seis o más sílabas por línea; el estribillo, desenvolviéndose dentro de un ámbito de quinta y ejecutado por el coro de los devotos es doblado por el clarinete. Los coros tienen ritmos complejos.

Los tambores ejecutan un patrón rítmico básico y a veces hay

¹⁸⁶ Martínez (1992, p. 20) menciona gaitas como *Ampoa* y *La Mona*.

Los sones de la gaita perijanera

Son	Ritmo	Estructura	Baile	Otros
<i>Gaita o Gaita enrollada</i>	Binario	Estrofas sucesivas Solista canta los versos octosílabos de una cuarteta de dos en dos y el coro repite el último verso.	Invitados se toman de las manos, bailan en círculo, hacen espirales como una culebra (¡gaita enrollada!) o figuras caprichosas ^{xxxiv} .	
<i>Sambe</i>	Amerengado con tendencia a 6/8	Solista: cuarteta a-b-a-b-c-d Coro: c-d Estribillo dos veces ("Bailando el sambe se me perdió pañuelito blanco, quién lo encontró")	Se baila en parejas pero sin tocarse ^{xxxv}	Era principalmente instrumental y el estribillo aquí citado se cantaba a veces ^{xxxvi} .
<i>Chimbangle</i>	Binario	Parte solista: dos versos (a-a-b) o estrofa completa Parte coral: repite el último verso del solista y agrega un tipo de estribillo onomatopéyico corto.	Bailar al y con el santo	Texto hace constante alusión al santo. Musicalmente no tiene que ver con los chimbángueles del sur del lago de Maracaibo.

— ^{xxxiv} Ortiz 1998d, p. 136.

— ^{xxxv} Íd.

— ^{xxxvi} Íd. y http://www.saborgaitero.com/2_Enciclopedia/Tipo%20perijanera.htm

Son	Ritmo	Estructura	Baile	Otros
<i>Guacharaca</i> (cantada)	Amerengado	<p>Coro canta dos veces estribillo fijo (“Dale a la guacharaca”, “Oíla como resuena”, “Dale duro morena”, “Que se azote la maraca”).</p> <p>Solista: quarteta corrida dos veces. La parte solista se distingue de la coral también a través de progresiones armónicas distintas.</p>	En parejas, con una entusiasta participación colectiva ^{xxxvii}	Considerada canción alegre

____ xxxvii íd.

repiques del tamborito que son contestados por la tambora (véase Suárez 2004b, p. 22). La tambora, por su sonido más grave y duradero, tiene menos densidad musical que el tamborito, que gracias a su sonido más agudo y corto, es más ágil. La maraca, ejecutada por el mismo cantor(a) presenta una pulsación poco variada.

Se distinguen tres momentos en la gaita de tambora (Martínez 1992, pp. 62-70). La gaita de tambora de temprana se canta en la primera parte de la celebración. En ella se expresan ante todo contenidos de control social. Puede ser humorística o anecdótica, tratar una denuncia o aspectos de la historia. Destaca su forma singular de canto que alarga usualmente la última letra¹⁸⁷ del verso para imprimirle mayor énfasis. Otra gaita de tambora es la de medianoche. Es la más antigua y se canta en lenguas africanas, hoy incomprendidas. En la última parte, entre las 5 y 6 a.m. y frente a la iglesia o frente a una cruz se entona la gaita de tambora de amanecer. Esta gaita es de naturaleza netamente divina y además cantada en décimas, señal de clara influencia española. Se llama también *Pío, pío*, haciendo referencia al estribillo del coro que entra después de cada verso solista y que dice:

Pío, pío, pío,
 llorá gavilán...
 Se comen los pollos
 y a mí no me dan.

La primera parte de ese estribillo suele cantarse después de cada verso, y tanto después de la mitad como al concluir la décima se canta la cuarteta completa. Su contenido expresa resistencia y lucha de clase de los esclavos negros (Martínez 1992, p. 68). Las décimas que cantan los solistas suelen ser conocidas y no improvisadas.

La danza. En el pago de promesa a San Benito celebrado con la gaita de tambora, se unen música, rito, formas de organización, comidas y por supuesto danzas de carácter colectivo. La devoción es en un primer momento personal por parte del promesero, pero en la realización se vuelve grupal. Los músicos se encuentran den-

187 Tanto si es una consonante como cuando es una vocal.

tro de una rueda de hombres y mujeres intercalados y en muchos momentos agarrados de las manos. Ellos giran sus cuerpos, danzan rondando en círculo, levantan los brazos sincronizadamente (ibíd., p. 20). A veces se desprende una o varias parejas para entrar al centro de la rueda o a reemplazar a alguien que se encuentra bailando allí. Como pareja individual cada uno puede expresar en mayor medida sus habilidades, alegría y devoción, para después formar parte de nuevo del colectivo.

Gaita perijanera 🎵 3/ pista 4

Arraigo. La gaita perijanera está enraizada en la población criolla que radica al pie de la montaña de la Sierra de Perijá, al oeste del estado Zulia, primordialmente en la región de La Villa del Rosario. Se celebra en honor a San Benito de Palermo entre diciembre y enero y con mayor fervor el día 27 de diciembre. Esta manifestación sirve también para celebrar el onomástico de Santa Lucía el 13 de diciembre (ver el apartado «Fiesta a Santa Lucía», p. 170). En la mayoría de los pueblos se ejecuta una serie de cuatro sones, excepto en el pueblo de San Ignacio, donde consta de un ciclo de diez golpes (Ortiz 1998d, p. 136).

Organización. La iglesia no interviene ni en la celebración ni en la custodia del santo. La fiesta la organiza el devoto como pago de promesa. Durante un tiempo antes de la fecha, el promesero junto a los músicos y acompañado por el santo recorren el pueblo pidiendo colaboración y ejecutando el primer son del día de la celebración, que es la *Gaita enrollada*. Esta vez no la bailan, sólo se desplazan al ritmo de la música. Cada colaborador aporta con lo que pueda de acuerdo a su grado de devoción. Además es el momento para la invitación a la fiesta propagando su lugar y fecha (véase Montero y Quintero 2007).

La fiesta. La fiesta tradicional, como pago de promesa y en compañía de familiares y vecinos, tiene varios componentes que le dan significación y sentido al ritual: los devotos, los músicos, las bebidas y la comida, y especialmente la presencia del santo en un altar. El altar doméstico está erguido sobre una mesa cubierta de un mantel. El centro está ocupado por la imagen de San Benito que se encuentra dentro de un nicho adornado con flores (véase foto N° 110, p. 255). El santo mide

entre 20 y 30 cm. de altura. El fondo del altar está recubierto de largas hojas de palma de coco en variados diseños. Se acostumbra insertar flores en las palmeras (íd.). Al lado del santo se encuentran velas y muchas veces una botella de ron para alegrarlo y para brindar con él.

Al comienzo los músicos y los presentes se colocan frente al altar y al santo. Siempre en presencia de San Benito, la fiesta se desenvuelve tocando, cantando y bailando el ciclo correspondiente de sones.

Desde los años 1990 se realizan a menudo fiestas comerciales¹⁸⁸, donde se mezcla la gaita perijanera con otros tipos de música. Ahora los grupos son “profesionales”, interpretan también nuevos sones y se contratan por servicio. En ese contexto ya no es menester la devoción ni el pago de promesa (íd.).

Los instrumentos. Los instrumentos fundamentales para ejecutar la gaita son el cuatro, la tambora (un membranófono tocado con dos baquetas sobre el parche y la madera) y las maracas. Además hay cantores solistas y el coro que conforman los asistentes y especialmente los bailadores. De reciente data son las inclusiones del furruco, un membranófono sobre el cual se apoya un palo de madera que se va frotando, y de la charrasca, un idiófono de frotación.

La música, letra y danza. En muchas partes la gaita perijanera se compone de cuatro sones que conforman un ciclo. En algunos lugares como San Ignacio se encuentran hasta diez sones distintos, incluyendo los cuatro más difundidos. Los cuatro sones, o “golpes” como los llaman a veces¹⁸⁹, son los siguientes: *Gaita* o *Gaita enrollada*, *Sambe*, *Chimbangle* y *Guacharaca* (cantada).

Giros de San Benito pista 5

— 188 A partir del éxito de un Encuentro de Cultura Popular en el marco del aniversario de la empresa cervecera Polar.

— 189 Por ejemplo, en la página de <http://zulianidades.bitacorras.com>

Arraigo. El culto a San Benito se encuentra en distintos pueblos andinos desde los estados Trujillo, Mérida y hasta algunos lugares del norte del Táchira. En estas zonas es reverenciado en los sectores populares hispanovenezolanos. La fe en el santo negro y su veneración se desarrollan en esta región apenas desde comienzos del siglo xx como una manifestación ampliamente difundida. Sin embargo se conocen algunos antecedentes durante las luchas independentistas en Niquitao (estado Trujillo), donde en 1813 un soldado campesino hizo una promesa a San Benito de celebrarlo “con misa, música y alegre procesión” (véase video *Los Negros de San Benito*, 2005). Todos los pueblos andinos, donde se observa el culto a San Benito, tienen un punto de partida fijo, que es la casa de los descendientes de quienes habían traído esa fe. Quizás por comenzar como una promesa individual que se va extendiendo poco a poco al colectivo, las fechas de celebración son distintas y se extienden de octubre a enero. Sin embargo, el santo es festejado el 29 de diciembre en la mayoría de los pueblos andinos.

En los Andes venezolanos se distinguen dos tipos de celebraciones a San Benito. Por un lado son las danzas de los Giros de San Benito en el estado Mérida, que se acompañan con los instrumentos típicos de la región como violín, cuatro y tambora, y por el otro son los tambores chimbángueles con cantos y danzas en el estado Trujillo, considerados en el apartado anterior.

Organización. Los devotos se organizan en cofradías, donde se inscriben como vasallos. Algunos se han registrado como sociedades, agrupando a varios sectores. En caso de una sociedad, la máxima autoridad es el Presidente. En otros casos son el Primer Capitán o Capitán Mayor que se destaca por llevar un bastón o mandador. Además hay otros capitanes, un Mayordomo, el director de los músicos, un Abanderado y los cargadores del santo. En el estado Mérida hay también una Reina que acompaña al santo todo el día.

Desde principios de octubre los vasallos comienzan la colecta de aportes financieros para la fiesta bailando junto al santo por las calles del pueblo. Además se inician desde esa fecha otros preparativos como los detalles de las coreografías, los ensayos y otros asuntos.

Vestimenta y desarrollo de la fiesta. La imagen del santo negro con una estatura de hasta medio metro es cuidadosamente vestida de

Cuadro comparativo de veneraciones a San Benito

	Chimbángueles	Gaita de tambora	Gaita perijanera	Giros
Dispersión	Zulia: sur del lago de Maracaibo; Mérida: Palmarito, Pueblo Nuevo; Trujillo	Zulia: sur del lago de Maracaibo; Mérida: Palmarito	Zulia: oeste, Sierra de Perijá	Los Andes: Mérida
Fecha	31 de octubre, 7 de diciembre, 27 de diciembre, 1° de enero	26 de diciembre	27 de diciembre	29 de diciembre
Instrumentos	Cuatro a siete tambores chimbángueles, flauta, maraca de devotos Cantos solistas y corales	Tambora, tamborito (chimbánguele), clarinete, maraca Cantos solistas y corales	Cuatro, tambora, maracas, furruco, charrasca Cantos solistas y corales	Violín, cuatro, tambora, maraca de devotos
Música	Seis golpes con distintas funciones	Cantos solistas (preferiblemente mujeres) y estribillos corales	Cuatro sonos o golpes	Danzas colectivas de pulso ternario con ritmo amerengado
Ritual	Ensayo de obligación, encuentros de cofradías de San Benito; misa, procesión, recorrido del pueblo por puntos fijos	Actuación en la calle, en espacios amplios y abiertos	Celebración casera alrededor de altar	Comparsas de giros con turbantes, traje dominguero y cintas coloridas; misa, procesión, danzas de ofrenda

fiesta con una capa y otras prendas. El ícono se coloca sobre un altar portátil adornado con mantel y una profusión de flores.

Los Giros se destacan por su vestimenta colorida, que depende del concepto y del gusto de cada comparsa. La más difundida son los Giros Blancos. Cargan un turbante o corona de cartón adornada con papelillos de colores, la cual se sujeta de la cabeza con un cordón. Visten el “traje dominguero”, que consta de pantalón y casaca blancos. En el pecho y la espalda se ajustan largas cintas multicolores que están ceñidas en la cintura con una cinta tricolor (véase foto N° 111, p. 255). Además sostienen una maraca en la mano.

También hay Giros Negros, que llevan su nombre por embetunarse la cara y así asemejarse a los antiguos esclavos negros. Además se visten con atuendos más oscuros.

Desde 1980 son admitidas también las “Giras”, que es un grupo de mujeres con falda larga unicolor, blusa blanca y pañuelitos en el cuello y la cabeza. Generalmente no llevan maraca. Las Giras Negras también se pintan la cara de negro (véanse videos *Los Negros de San Benito*, 2005, y *San Benito en Timotes*, 2005). Igualmente se encuentran grupos homogéneos vestidos de artilleros, “apaches cimarrones”, indios cospes y de varias otras representaciones (véase el video *San Benito en Timotes*, 2005).

El 29 de diciembre, temprano en la mañana, los vasallos se reúnen en la capilla o en la casa de los descendientes devotos que introdujeron al santo en la región. Después de algunas danzas en honor a San Benito, los distintos grupos pertenecientes a la sociedad o cofradía se dirigen ordenadamente bailando hacia la plaza mayor del pueblo, donde se efectúa la fiesta central. Muchas veces acuden desde distintos caseríos a ese lugar común. Por lo tanto se realizan ceremonias de encuentro y reencuentro bailando al son de la música de cada uno. Sigue una misa con muchos devotos enfrente de la iglesia por no poder albergar el templo a la multitud asistente. Después se realiza una procesión alrededor de la plaza, en la cual los clérigos forman parte del cortejo.

Terminada la procesión comienza el recorrido por las calles del pueblo, en el que cada comparsa ofrece sus danzas al santo.

Los instrumentos y la música. Los instrumentos usados por los Giros de San Benito son el violín para entonar las melodías, el cuatro –cuya

función predominante es la armónica– y la tambora, que aporta una sonoridad y timbre característicos al conjunto musical. La tambora es un bimumbranófono colgado del cuello del músico, quien la ejecuta con dos baquetas gruesas de madera sobre los parches. No se debe tocar la madera. A ese grupo de instrumentos se une el sonido de la maraca que carga cada uno de los danzantes.

La música de los Giros es instrumental y protagonizada por el violín. Se conocen varias melodías adscritas a diferentes momentos de las danzas de la ceremonia. La mayoría suena en un ritmo amengado con tendencia a ser de pulso ternario, así el *Baile de la Reina* o el *Baile del Caracol*. Una excepción en ese sentido la constituye *La Marcha*, que es de compás binario. Esta última conforma la música para la procesión del santo y se parece a una marcha militar. Además existe el *Baile de Pares*, que tiene un ritmo de merengue inconfundible. La estructura musical formal que siempre se construye sobre frases de cuatro compases es básicamente la siguiente: II:aabb:II:ccdd:II. La tonalidad de las piezas es mayor y las armonías se quedan en el ámbito de T-S-D, cambiando cada cuatro compases.

Las danzas. En los Giros de San Benito destaca una danza que le da su nombre (de girar) y la cual ejecutan todas las comparsas. Se llama también el *Baile de las Cintas* o el *Baile de la Reina*. Los andinos no lo llaman *sebucán*, aunque se parece mucho a su desarrollo. Se trata de un grupo de danzantes que tejen y destejen cintas coloridas alrededor de un poste, bailando y haciendo sonar la maraca. Esta coreografía ha generado una increíble inspiración y creatividad, y actualmente presenta muchas variantes cada vez más complejas (véase el video *San Benito en Timotes*, 2005).

Una ceremonia de saludo al santo ejecutan los Giros en la *Danza de Frente*, en la cual los danzantes de Mucuchíes (estado Mérida) entrechocan sus bastones y los golpean contra el suelo (Ortiz 1998b, p. 56). Para *La Marcha* como danza de procesión en Mucuchíes, los Giros se organizan en dos filas doblando las rodillas exageradamente, lo cual se asemeja a una marcha militar. En el *Baile del Caracol* también se parte de dos filas, las cuales el Capitán va dirigiendo para realizar varias figuras de bamboleo o zigzag; después se organiza una sola fila que evoca la forma circular de un caracol.

Además se han registrado otros bailes como la *Danza del Pañuelo* o la *Danza del Sombrero*¹⁹⁰.

Parranda de San Pedro 🎵 3/ pistas 6, 7

Ruth Suniaga

Según las fuentes bíblicas el nombre original de San Pedro era Simón. Era galileo, casado y pescador cuando conoció a Jesucristo y comenzó a seguirlo. Fue el primero en ver en Jesús al hijo de Dios (Mateo 16:13), por lo que éste destacó su autoridad llamándolo *Cefas*, equivalente de “piedra” en griego, que en español derivó hasta el apelativo “Pedro”. Por esta razón es conocido como el “príncipe de los apóstoles” (véase Dalmau i Jover 1953, p. 1.400). Posteriormente a la resurrección de Jesús se encargó de dirigir la comunidad cristiana de Jerusalén, pero todos los apóstoles eran perseguidos, por lo que tuvieron que dispersarse por Palestina. Pedro fue hostigado y arrestado varias veces. Es posible que haya sido obispo en Antioquía e incluso que hubiese estado en Roma, donde muriera martirizado entre los años 64 y 67 de la era cristiana, para convertirse en el primero de la sucesión ininterrumpida de papas (véase *Encyclopædia Británica* 1995, p. 275). De acuerdo con una antigua tradición se afirma que el sepulcro de San Pedro se halla bajo la basílica que lleva su nombre.

Justicia y libertad, las dos gracias divinas anunciadas en las cartas atribuidas a San Pedro, son razones suficientes que pueden tener los seres humanos de cualquier parte del mundo para profesar la fe cristiana por medio de la devoción al apóstol Pedro; y especialmente, para aquellos a quienes se les ha violado su integridad tanto física como moral.

En Venezuela, como en otros países latinoamericanos, San Pedro Apóstol es muy popular: muchas ciudades y pueblos venezolanos llevan el nombre del santo. Hacia la costa central de Venezuela (estados Vargas, Miranda, Aragua y Carabobo) se encuentran varios ejemplos de fiestas de San Pedro, donde resulta interesante la comparación entre

¹⁹⁰ <http://www.venezueladigital.net/merida/folklore.htm>

los cantos dedicados a este santo y los de San Juan, ya que se encuentra gran similitud entre los versos de las coplas, como es el caso de las entonaciones de los llamados “cantos de sirena” (véanse Ramón y Rivera 1990, p. 55, y el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen). Otro ejemplo lo constituyen las procesiones llevadas a cabo en San Pedro de Coche, capital de la isla de Coche (estado Nueva Esparta). Aquí, el santo Pedro es un pescador que usa tiara (mitra de tres coronas, insignia de la autoridad suprema del Papa) y en la procesión «reparte sus bendiciones por todo el pueblo haciendo siete paradas obligadas [una por cada sector de la isla], remembranza de las repetidas veces que cayó Cristo en su camino al calvario» (González Ordosgoitti 1993, p. 20).

De todas las celebraciones a San Pedro en Venezuela es necesario hacer mención especial de la Parranda de San Pedro de Guatire y Guarenas, dos ciudades del estado Miranda culturalmente unidas, en parte por su geografía. Por extensión, también se da en otras ciudades del país y algunos barrios de Caracas, trasladada por personas que se han mudado, tales son los casos de la Parranda de San José de Guaribe (estado Guárico) y la del barrio Sarría (Distrito Capital, Caracas).

La celebración en Guatire y Guarenas

La forma de hacer honor a este santo en Guatire y Guarenas tiene características muy particulares. Sus orígenes radican en una historia cuyos personajes, de los años de esclavitud de la Colonia, aún no tienen probada realidad histórica. Mientras autoridades municipales, antropólogos, historiadores y cronistas continúan haciendo el trabajo de investigación al respecto, los habitantes oriundos de la región mantienen su creencia en la leyenda de la esclava María Ignacia, quien perteneciera al dueño de una hacienda llamada San Pedro, cuya existencia y localidad sí puede verificarse a partir de registros municipales (véase Caballero 1991, pp. 35-38).

Según la anécdota, María Ignacia le ofreció a San Pedro Apóstol una celebración anual si salvaba a su niña Rosa Ignacia, quien había enfermado de gravedad. La niña fue salvada por el santo y María Ignacia quedó comprometida a bailarle a San Pedro cada 29 de junio. El ritual fue desarrollado, según la leyenda, por el marido de María Ignacia, en quien recayó el compromiso de la promesa a petición de la negra esclava en su lecho de muerte, razón por la cual aquél debe

vestirse de mujer. No obstante, ocasionalmente se han visto en la parranda personajes de esclavas interpretadas por mujeres.

Puede decirse que la celebración a San Pedro en Guatire y Guarenas consta de dos partes: el velorio y la parranda propiamente dicha.

El día 28 de junio en la tarde se reúnen los devotos en sus respectivas sedes, en compañía de los habitantes de los barrios vecinos y demás asistentes, para llevar a cabo el velorio del santo, el cual consiste en rezos, cantos y bailes, animados por bebidas y comidas preparadas especialmente para la ocasión por los miembros de las distintas cofradías de ambas ciudades; sólo que esta vez los sanpedreños no llevan su indumentaria tradicional, ya que ésta está reservada para la parranda del día siguiente. La comida consiste en un plato típico llamado “tere-tere”: un guiso de riñones y demás vísceras que acompañan con cazabe. Alrededor de las 5 de la tarde, algunos encargados de cada cofradía trasladan su santo hasta la iglesia donde pasará la noche, regresan a la sede de la cofradía y la reunión continúa hasta la media noche. Este velorio, que muchos coinciden en llamar más bien “bailorio” –puesto que es una celebración con música y baile–, no se queda sin San Pedro, ya que la imagen que es trasladada a la iglesia no es la única con que cuentan las parrandas. Para el velorio o “bailorio” adornan otra en un altar.

El día siguiente se inicia con una misa en la iglesia donde se encuentran los santos llevados la noche anterior. Además de los feligreses habitantes del pueblo, asisten visitantes, invitados, turistas y observadores. Al finalizar la liturgia las cofradías retiran los santos. El orden en que salen de la iglesia no siempre es el mismo; hay un acuerdo previo entre los organizadores de cada una, tanto en ese asunto como en lo relacionado con la ambientación de la iglesia y la logística general del evento. Una vez que el cura bendice la imagen del santo y a los integrantes de las parrandas, cada cargador de santo lo toma alzándolo en brazos como en gesto de ofrecimiento y como parte del pago de su promesa; comienza a desplazarse por el pasillo de la nave central de la iglesia hacia la salida bailando, detrás de él viene el personaje de María Ignacia con otros personajes de la parranda, los “tucusitos”. Los músicos tocan sus instrumentos y cantan. Los feligreses se agolpan en las bocas de las filas de asientos para ver pasar a los sanpedreños y a María Ignacia, a quien las madres asistentes le dan sus bebés

“para que los bailen”. Así, salen poco a poco hacia la plaza frente a la iglesia, donde se encuentra una aglomeración de personas que no pudieron entrar a la misa.

Cada cofradía tiene su propio recorrido por las calles y barrios del pueblo, antes del cual bailan unos breves minutos en la plaza. Cada una es seguida por un grupo considerable de personas que cantan, bailan o simplemente caminan tras ellos durante el resto de la tarde. El recorrido se establece con anterioridad en las reuniones entre los miembros para definir los preparativos, en las cuales se recogen todas las peticiones de familias, negocios y demás entidades que han solicitado durante el año la visita de la parranda el día de San Pedro, con la finalidad de cumplir sus promesas. Además de estas visitas, durante las cuales los parranderos son agasajados con bebidas y comidas, para los miembros de las cofradías hay paradas obligadas, como por ejemplo la Policía, la Alcaldía, la Casa de la Cultura, la Capilla del Nazareno y las casas de sanpedreños mayores muy ancianos o ya fallecidos, que son o han sido colaboradores importantes de la celebración.

Al final de la tarde todos coinciden en un punto del pueblo, donde tradicionalmente se encontrarán San Pedro y San Juan; este punto varía cada año. Así como existe más de una Parranda de San Pedro, en Guatire y en Guarenas existen también varias cofradías de San Juan.

Las músicas para estos santos son muy diferentes; sin embargo, para el momento del encuentro se hacen sonar las dos simultáneamente en una total confusión hasta que los realizadores de cada fiesta, los sanpedreños calle abajo y los sanjuaneros calle arriba con sus respectivos adeptos, coinciden. La música de San Juan, ejecutada con tambores, absorbe la de la Parranda acompañada por cuatros; los sanpedreños terminan bailando tambores de San Juan, el cargador de San Pedro también y los cargadores de los santos se los intercambian. Se alternan las músicas, un rato bailan Parranda de San Pedro y otro, tambores de San Juan. Esta fiesta termina en una gran algarabía. Ya de noche, los integrantes de las cofradías se retiran a sus sedes donde continuarán bailando.

Al día siguiente (30 de junio) se reúnen en alguno de los ríos de la localidad para compartir lo vivido el día anterior, en medio de bebidas y comidas, lo cual sirve de descanso e intercambios personales de ideas y afectos. Es allí donde evalúan lo que realmente significa la Parranda para ellos (Francisco Requena, cantante de la Parranda del Centro de Educación Artística Andrés Eloy Blanco de Guatire, entre-

vista personal, 30 de junio de 2001).

Música, instrumentos y letras

Durante toda la festividad suena una sola tonada cantada de estructura corta y repetitiva en 3/4 y 6/8, acompañada por cuatros y maracas. Por su construcción melódica y armónica, se puede dividir en dos partes: exposición y cierre. La primera parte cuenta con un ciclo armónico de dos compases y la segunda de cuatro, con distintas resoluciones.

Los versos de la Parranda de San Pedro son fluctuantes octosílabos, es decir, su métrica silábica fluctúa entre los versos de siete, ocho y hasta nueve sílabas, siendo el octosílabo el predominante. Los de la primera parte o exposición aparecen estructurados en cuartetos de pares rimados e impares sueltos (a-b-c-b). La forma como se cantan es responsorial, es decir, un solista entona dos versos y un coro los repite. De esta manera, el solista va construyendo cuartetos, de dos en dos versos que son repetidos por el coro:

Solista

Si San Pedro se muriera	8	a
todo el mundo lo llorara.	8	b

Coro

Si San Pedro se muriera
todo el mundo lo llorara

Solista

Por lo menos María Ignacia	8	c
los cabellos se arrancara	8	b

Coro

Por lo menos María Ignacia
los cabellos se arrancara...

La mayoría de los versos, como se observa en el ejemplo registrado durante una celebración, son improvisados de acuerdo a lo que acontece en el momento, pero también existe un repertorio de cuartetos de las cuales el solista hace uso a su gusto y necesidad. Esta

parte puede durar varios minutos, dependiendo del recorrido por las calles y de las paradas que hagan los parranderos, y extenderse a varias cuartetos (en algunas grabaciones hasta 20, alcanzando unos 300 compases aproximadamente). Si el solista se cansa le pasa el turno a otro sin parar la música, hasta llegar al cierre.

El cierre es anunciado por el solista en el mismo canto para preparar tanto a los cuatristas como a los bailadores; esta advertencia del cantante es identificada por los sanpedreños como “la llamada” o “la vuelta”, la cual anuncia no sólo un cambio en el tipo de estrofa, sino en la armonía y en el carácter del ritmo, ya que todos deben dejar de caminar y darle espacio al baile con zapateo:

“Llamada” del solista

Y se me ponen de frente,	8	a
que ya los voy a llamar.	7	b

Coro

Y se me ponen de frente,
que ya los voy a llamar.

Solista

En esta vuelta y la otra	8	c
voy a cambiar la toná.	7	b

Coro

En esta vuelta y la otra
voy a cambiar la toná...

Formalmente el cierre consiste en un estribillo de diez compases de 6/8 cantado al unísono por todos los presentes, a veces con letra y otras tarareado, que se repite para concluir en el grito “¡Bueno!”, el cual da pie a una pequeña pausa de descanso de breves minutos, para comenzar nuevamente con otra exposición y reinicio del recorrido. Cuando ocasionalmente usan letra en esta parte, sólo consta de un dístico o pareado¹⁹¹, cuyos versos pueden ser compuestos:

191 Dos versos compuestos por cualquier número de sílabas que riman entre sí.

Guaití, guaití pasó por aquí (eneasílabo)
 con su botellita llenita de aní... (endecasílabo)
 (y luego completan la frase con el tarareo)

Todos los motivos melódicos son anacrúsicos, tanto los de principios de frases largas como los internos de cada período y subperíodo. La melodía de la Parranda de San Pedro se puede transcribir en compases 6/8 y 3/4, de manera alternativa, dependiendo de los acentos presentes en la improvisación. Desde el punto de vista melódico, en la Parranda de San Pedro hay un sincretismo de modalidades: mixolidio con jónico. El uso de una u otra modalidad depende principalmente de las cualidades y preferencias del cantante solista.

En cuanto a la armonía, todas las cadencias son conclusivas, tanto en los períodos internos como en los finales de frases:

Exposición: 3/4 T D7 | T T D7 | T :||

En el cierre se presenta el ciclo básico armónico completo en la siguiente sucesión:

1, 2, 3, 4 5

6/8 T D7 | T S | T D7 | T ||

Los metros de 6/8 y 3/4 se presentan tanto de manera alterna (horizontalmente en una misma línea instrumental, como en la voz), como simultánea (verticalmente entre diferentes líneas, como en la voz y el cuatro), produciéndose en este último caso una relación de 3/2 conocida como hemiola.

El acompañamiento del cuatro marca fundamentalmente un compás de 3/4 en la exposición, mientras que en el cierre lo hace a 6/8. La técnica interpretativa en el rasgueo del cuatro varía de un ejecutante a otro; sin embargo, se hacen notorias las habilidades virtuosísticas en la mano derecha de algunos cuatristas en ciertos momentos, como por ejemplo en la parte del cierre en la que bailan los coticeros¹⁹², y en otros momentos de la exposición en los que cantante y cuatristas

¹⁹² Bailadores con cotizas o alpargatas especiales que realzan el ritmo.

buscan una comunicación musical: el cuatrista estimula con “repiques”, que le dan más dinamismo al baile (Francisco Aponte, cuatrista de la Parranda del Centro de Educación Artística de Guatire, entrevista personal, mayo 2002), y el cantante responde dándole más intensidad a la melodía. Las maracas siempre marcan un movimiento de 6/8 y en las cotizas se producen hemioclas (entre 6/8 y 3/4), al igual que en la melodía, dependiendo de las cualidades del bailarín.

La constante alternancia de metros también contribuye con su dinámica rítmica al carácter festivo y bailable. Sin embargo, pueden destacarse dos momentos diferentes en cuanto a la dinámica. La parte expositiva y más larga se caracteriza por ser más melódica, y su tempo se relaciona con un *andante*, ya que se ejecuta para desplazarse por las calles del pueblo. Pero al detenerse en las paradas previstas comienza el baile, alrededor del cual el público hace círculos. En éstos puede notarse una aceleración del tempo, así como un incremento de intensidad, cuyo clímax lo constituyen los últimos 20 compases.

Este momento de clímax –cuyo protagonismo está reservado a las cotizas– encierra un importante significado social entre los guatireños y guareneros quienes, como afrodescendientes, reviven la fuerza con que manifiestan su rechazo hacia cualquier forma de opresión. El carácter que la percusión de las cotizas contra el piso le da a la música de la Parranda las eleva a la categoría de instrumento musical idiófono. Para los sanpedreños las cotizas representan los tambores de la Parranda.

La variedad y textura tímbrica presentes en la Parranda de San Pedro consiste en el uso de cuatro instrumentos, cuya clasificación, participación y funciones musicales se detallan en el siguiente cuadro:

Elementos musicales en la Parranda de San Pedro

Instrumentos		Cantidad	Función musical
Voces	Solista	Uno (a la vez)	Lírica y melódica
	Coro	Los parranderos y el público; más de 80 personas	
Instrumentos		Cantidad	Función musical
Cuatros		Entre diez y quince. Están afinados de grave a agudo A-d-f#-B.	Acompañamiento rítmico armónico, marcando de forma alternada compases de pulso binario y ternario
Cotizas		Dos pares	Expresividad y carácter de rebelión y protesta, marcando de forma alternativa compases de pulsos binario y ternario
Maracas		Entre diez y veinte, de uso individual	Acompañamiento rítmico, marcando un compás de pulso binario

En cuanto a su carácter musical, la Parranda de San Pedro es una celebración eminentemente festiva y alegre. Aun cuando es la ocasión para que los devotos de San Pedro paguen sus promesas, muchas de las cuales hacen recordar tiempos difíciles o situaciones penosas, es motivo para celebrar el favor concedido por el santo, y al mismo tiempo, también es el momento de hacer peticiones. De modo que tanto en las letras como en la música y el baile se pueden percibir la alegría y el sentimiento de gratitud de los promeseros por una parte, y por la otra, la esperanza en las nuevas peticiones.

Danza y personajes

En la Parranda de San Pedro no hay una representación dramática como tal. Sin embargo, existen personajes, cada uno cumpliendo una función, no sólo en el baile, sino también en toda la fiesta, teniendo las calles del pueblo como escenario. La trama es muy clara y sirve de inspiración a todas las acciones y reacciones: la

leyenda del milagro concedido por San Pedro Apóstol a la negra esclava María Ignacia.

María Ignacia. O más bien, el marido de María Ignacia, quien la representa ya que ella murió. El marido de María Ignacia no tiene nombre, es llamado “María Ignacia”, a pesar de que no oculta su identidad masculina. Algunas “María Ignacia” ni siquiera se afeitan el bigote para ese día. Siempre van vestidas de forma muy alegre, de colores variados, maquilladas y adornadas. Puede estar embarazada y lleva cargada a su hija Rosa Ignacia (véase foto N° 112, p. 255). Ocupa siempre el centro de la escena, aunque no canta ni toca instrumentos musicales. Su manera de bailar es muy suave y “valseada”. María Ignacia, por ser madre y beneficiaria de los milagros de San Pedro, es escogida con preferencia entre todos los parranderos por otras madres del público para que baile a sus bebés.

Rosa Ignacia. Representada por una muñeca de trapo que siempre lleva cargada María Ignacia. Este personaje no puede faltar, ya que es en ella en quien se cumple el milagro de salvación que pide María Ignacia.

Los tucusitos¹⁹³. En el significado de los tucusitos no hay acuerdo. Algunos sanpedreños afirman que son otros hijos de María Ignacia. Otros opinan que representan la razón del milagro concedido por San Pedro: la niñez y la inocencia. Pero no hay titubeo al explicar la razón de los colores de sus trajes: el amarillo y el rojo representan los colores de las dos posturas políticas enfrentadas durante la época de la Guerra Federal: los liberales y los conservadores, respectivamente (véase foto N° 113, p. 256). Por tal razón, algunos investigadores han afirmado que la presencia de los dos tucusitos como figuras no data del mismo origen que el resto de los personajes, sino que fueron incorporados más tarde por los sanpedreños para simbolizar la imparcialidad política de la parranda (véase Domínguez 1990, p. 143).

Los parranderos o sanpedreños. Representan a los esclavos de las ha-

¹⁹³ “Tucuso” se le llama en Venezuela al colibrí, pájaro pequeño chupaflor.

ciendas de caña de azúcar del Valle de Pacairigua que acompañaron al marido de María Ignacia en el pago de su promesa a San Pedro. Son los encargados de tocar los cuatros, las maracas y bailar. Su vestimenta consiste en atuendos viejos que representan la dádiva otorgada por los amos ese día para que tuvieran cómo homenajear al santo. Contrasta el traje de levita y pumpá con el uso de las alpargatas para ridiculizar a los dueños de esclavos. Los parranderos se untan el rostro de betún negro, una mezcla de hollín en polvo con vaselina (véase foto N° 114, p. 256). Esto le hace parecerse más a sus antepasados esclavos, ya que, a pesar de que la población de Guatire y Guarenas es predominantemente de color oscuro, ellos no se consideran negros sino mestizos. Entre los parranderos resaltan el encargado de llevar y bailar al santo y los coticeros.

El cargador del santo. Este papel es considerado un altísimo honor. Siempre va al frente y manteniendo cierta distancia de todos. Alrededor de él, el público hace espacio para que se luzca con sus pasos, los cuales son muy amplios y en todas las direcciones. A pesar de que todos caminan hacia delante, el cargador tiene la oportunidad de retroceder y dar vueltas, además de elevar el santo, mientras lo balancea (véase foto N° 115, p. 256).

San Pedro Apóstol. Es una imagen pequeña, de unos 30 cm., hecha de yeso por artesanos de la región, la cual está muy bien pegada a un cajoncito de madera adornado con flores.

Los coticeros. Son parranderos cuya función se destaca en el baile, específicamente una pareja de bailadores que se coloca las cotizas para el zapateo durante la parte final de la pieza, llamada “cierre”. Por lo general, poseen habilidades especiales para la danza, debido a que zapatean con fuerza, haciendo gran variedad de ritmos al golpear las cotizas contra el piso.

Todos los personajes de la parranda calzan alpargatas, pero para el cierre la pareja de coticeros ata a las suyas las cotizas, las cuales consisten en unas láminas duras o placas de cuero de vaca de aproximadamente 35 x 25 cm (véase foto N° 116, p. 256). El baile del cierre debe hacerse sobre una superficie dura, usualmente el piso de cemento o cerámica de una casa o acera, contra la cual se

golpean las cotizas. Esto es lo que algunos informantes denominan el “zapateo”.

El abanderado. Llamado “banderúo”, cumple la importante función de guiar no sólo a sus compañeros de parranda, sino al público que los sigue. Debe ondear la bandera en alto con el fin de ser visto a distancia, entre la multitud. El banderúo es el parrandero que maneja con absoluta precisión el itinerario del recorrido y las paradas que se harán, por lo tanto es él quien inicia o interrumpe la procesión (véase foto N° 117, p. 257).

En la bandera, así como en los pañuelos que llevan los parranderos atados al cuello, están representes también los colores de los bandos políticos mencionados.

Fiesta a San Antonio: sones de negros 🎧 3/ pista 8

Katrin Lengwinat

Con los sones de negros o tamunangue es venerado en el occidente de Venezuela San Antonio de Padua, quien nació en 1195 en Lisboa, Portugal, y se llamó Fernando de Bulloes y Taveira de Azevedo¹⁹⁴. Desde adolescente sintió una gran devoción a la Virgen María y al Niño Jesús. Ya a los 17 años comenzó una vida en un monasterio. Primero fue adscrito a los agustinos, y luego, a los 27 años, cambió a la orden de los Frailes Menores de San Francisco de Asís. Al ingresar allí cambió su nombre por el de Antonio. Fue un gran predicador a quien seguían multitudes.

San Antonio es uno de los santos más populares y venerados en el mundo. Según el santoral católico es el protector de los albañiles y vendedores, ayuda a conseguir buenos matrimonios, conmueve a los ricos para ayudar a los pobres y se le adscribe la facultad especial para encontrar objetos perdidos¹⁹⁵.

La imagen de San Antonio siempre es representada joven, ya

¹⁹⁴ http://www.corazon.org/santos/antonio_padua.htm

¹⁹⁵ <http://www.churchforum.org.mx/santoral/Junio/1306.htm>

que no alcanzó mucha edad. Junto a un lirio que representa su alma pura, lo acompaña también la Biblia que tanto había estudiado y predicado, y además el Niño Jesús que representa su íntima familiaridad hacia Jesucristo¹⁹⁶. Muchas veces aparece con un pan en la mano –el llamado “pan de los pobres”–, porque compartía sus alimentos con los más necesitados¹⁹⁷.

En Venezuela San Antonio tiene mayor popularidad en la zona noroccidental, específicamente en los estados Lara, Falcón, Yaracuy y Portuguesa. Aparte de eso es patrono de muchos lugares en todo el país, mas no siempre esto implica una celebración específica. El día de San Antonio es el 13 de junio. Aquí se hace referencia únicamente a manifestaciones de promesa, las cuales se cumplen generalmente durante todo el mes de junio y a veces también en otros momentos del año. La devoción a San Antonio en Venezuela se debe sobre todo a su don de protector de los animales y de las cosechas, vinculándolo así especialmente con el campo. Se le pide propiciar las lluvias para que el trabajo agrícola dé fruto, un buen matrimonio o la curación de una enfermedad, entre otros (véase Hernández 2000, p. 46).

Manifestaciones específicas y relacionadas con la devoción a ese santo son la *cantauría* (véase el apartado «Velorios en Occidente», p. 180 en este volumen) y el *tamunague*. Ambas suelen darse juntas. El término “tamunague” fue introducido por algunos estudiosos (Aretz, Liscano) en los años cuarenta y difundido en los años sesenta en vez de su nombre original: “sones de negros”. En aquel tiempo se quería transformar la danza en un espectáculo nacional sin connotaciones raciales –lo que no permitía ese nombre–, mientras que “tamunague” era supuestamente más neutro y podía transmitir nociones de un mestizaje idealizado (véase Guss 2005, p. 197).

Organización y desarrollo de la fiesta

El jefe de familia, que generalmente es el promesero, organiza la fiesta y prepara el altar, el cual lleva un arco de flores y en el centro la imagen de San Antonio. Alrededor de él hay otros santos que se veneran en la casa de la familia, además de velas. Debido a que en

—196 <http://www.rafaes.com/advocacion-antonio-padua.htm>

—197 En Lara, al final de la celebración se reparte aún el pan de San Antonio entre los presentes como gesto de solidaridad.

las celebraciones participan familiares, vecinos y amigos se arregla comida generosa en forma de sancocho y también bebida como el tradicional cocuy de penca¹⁹⁸, el cual se tiene madurando durante todo el año especialmente para esa ocasión.

En la noche de la víspera del pago de la promesa se lleva a cabo tradicionalmente un velorio (cantauría) con rezos y cantos de salves, tonos y décimas en frente del altar adornado (véase foto N° 118, p. 257). Los cantos son de mucha espiritualidad, el velorio dura hasta el amanecer. Al día siguiente, después de la misa, se saca la imagen de la iglesia para ofrendarle ahora los sones de negros (tamunangue). Esto ocurre sólo del día 12 para el 13 de junio. El resto de las celebraciones es diferente: no hay misa y se saca el santo del salón donde está el altar para algún lugar de la casa que sea cómodo para bailar (María Teresa Hernández, etnomusicóloga, correo electrónico, 1° de octubre de 2007).

El ciclo de danzas que se realiza en la casa del promesero consta de siete sones con una amplia coreografía. Se baila delante del altar, pues se trata de ofrendas a San Antonio. El ciclo se puede repetir cuantas veces se quiera, hasta que hayan bailado todos los que sientan un vínculo devocional con el santo. El contenido es más bien profano y varios sones hacen referencia a la faena agrícola y la vida campesina.

Antes y después de bailar el tamunangue se acostumbra entonar salves religiosas. Esa cantauría requiere de mucho conocimiento y experiencia, así que actualmente se encuentran numerosas promesas que se pagan únicamente con un tamunangue. Sin embargo, el tamunangue es medio de veneración sólo en Lara. En Falcón y Yaracuy se pagan las promesas a San Antonio con un velorio cantado de línea o escala¹⁹⁹ específica.

No hay un vestuario específico, pero siempre es festivo. Los hombres usan un sombrero de cogollo y las mujeres prefieren faldas largas²⁰⁰. Las adaptaciones de ese baile a un espectáculo público disminuyeron considerablemente el aspecto devocional, y además

— **198** Aguardiente de agave.

— **199** Temario.

— **200** Según la tradición, sería una falta de respeto que una mujer bailase en pantalones.

Los sones de negros

Son	Tonalidad, armonías y metro	Estructura	Baile
<p><i>Yiyivamos</i> o <i>Chichivamos</i> o <i>Yeyevamos</i></p>	<p>Tono mayor, T-D7 Metro ternario</p>	<p>Solista: un verso penta y otro hexasílabo alternados (un compás) indica a los bailarores qué deben hacer. Coro: contesta (compás siguiente) con estribillo fijo: "¡Oevangüé!".</p>	<p>Pareja con varas coqueteando. El cantor da instrucciones para la salutación, el galanteo y una especie de enamoramiento.</p>
<p><i>La Bella</i></p>	<p>Tono mayor, T-T7-S-D7-T-T7-S-D7-T Metro ternario</p>	<p>Dúos polifónicos cantan cuartetos octosílabos, el primer dúo canta la mitad de la cuarteta cayendo al estribillo que dice "A la bella bella, a la bella va" y otro dúo le responde con el resto de la cuarteta.</p>	<p>Pareja suelta, de galanteo y coqueteo, con la vara en mano; pueden entrar distintas parejas sucesivamente.</p>
<p><i>La Juruminga</i></p>	<p>Tono mayor, T-D7 Metro ternario</p>	<p>Solista: un verso hexasílabo (un compás) Coro: dice "¡Dubirá!" o "¡Túmira!" o "¡Túmbira!" (un compás).</p>	<p>Pareja suelta obedece a las figuras exigidas por el cantor, quien en esta parte suele referirse al trabajo de campo y de casa.</p>
<p><i>La Perrendenga</i></p>	<p>Tono mayor, T-S-D7-T Metro ternario</p>	<p>Canto responsorial Solista: cuarteta octosílabo (dos compases) Coro: contesta (dos compases) "Tomé ay tó".</p>	<p>Pareja suelta y de galanteo, donde se usan más que en otros sones los garrotes.</p>

<p><i>Poco a Poco</i></p> <p>1. Los calambres</p> <p>2. El caballito</p> <p>3. El guabinero</p>	<p>Tono mayor</p> <p>Primera parte: T-S, metro binario</p> <p>Segunda parte: T-S-D, metro ternario</p>	<p>1^{ra} parte: solista canta un verso pentasílabo y el coro responde "Así".</p> <p>2^{da} parte: de repente entra la <i>guabina</i> cantada por el coro a dos voces con coplas octosílabas y cuartetas tarareadas tipo estribillo.</p> <p>La misma música</p> <p>La misma música</p>	<p>Carácter jocoso, que representa calambres que le dan al hombre y la mujer que lo auxilia, se expresa la reanimación del hombre (1^{ra} parte) y el baile alegre entre ambos (2^{da} parte).</p> <p>Hombre agachado imita caballo salvaje, mujer con pañuelo como lazo debe domarlo según órdenes del cantor.</p> <p>Hombre debe tratar de agarrarle la pantorrilla y el tobillo a la mujer, la cual se defiende con el garrote.</p>
<p><i>Galerón</i></p>	<p>Tono mayor, T-D7 y T-S-D7 y variaciones</p> <p>Metro ternario</p>	<p>Cantado por dúo a dos voces. Comienzan con una serie indeterminada de versos pentasílabos y octosílabos para continuar con una especie de estribillo fijo.</p>	<p>Pareja se toma de las manos y ejecuta un sinfín de figuras generalmente vinculadas con cambios en el agarre de manos, brazos cruzados y otros.</p>
<p><i>Seis figuriao</i> o <i>Seis figureao</i></p>	<p>Tono menor, t-s-D7-D7</p> <p>Metro ternario</p>	<p>Dúo: después de un canto onomatopéyico (lalaleo) a dos voces se divide en dos solistas, donde uno repite el verso octosílabo del otro hasta completar la cuarteta, para añadirle otra cuarteta a dos voces y terminar con otro lalaleo. Después entra el siguiente dúo con la misma estructura.</p>	<p>Grupos de tres parejas que bajo la guía de uno de los hombres realizan distintas figuras encadenadas y simultáneas; se conocen 32 y más figuras.</p>

los bailaradores suelen vestirse ahora de una manera uniforme.

Los instrumentos

Los instrumentos que se usan en el tamunangue son una amplia gama de cordófonos rasgueados, que abarcan el cinco, el medio cinco, el requinto y el cuatro, así como el cumaco, la tambora y un par de maracas. Puede haber tantos cordófonos como se quiera, únicamente existe una restricción en cuanto al cinco, que sólo puede ser ejecutado por el maestro, y por lo tanto es único. Todos tocan los mismos patrones rítmicos y armónicos; no obstante, el requinto “floreá”²⁰¹ muchas veces en forma más libre que los otros. El sentido de esa batería de cordófonos, en la cual todos sus integrantes hacen lo mismo, es de carácter tímbrico, ya que los instrumentos se diferencian por el tamaño, la cantidad de cuerdas y la afinación. Todos se afinan por el concepto antiguo que no es sucesivo en cuanto a las alturas.

El cinco cumple la función de guía; tiene cuatro órdenes de cuerdas, pero el cuarto orden es doble y afinado en octava; su cuerpo se asemeja a una guitarra pequeña tipo vihuela. El medio cinco tiene una caja de resonancia más pequeña que la del cinco; las cuerdas tienen la misma conformación, pero se afinan una cuarta más aguda que en el cinco. El cuatro es el típico cuatro larense con su caja menos profunda que la oriental y con una afinación común. El requinto dispone de cuerdas en cuatro órdenes con el cuarto orden doble en octava. Su caja es más pequeña, el diapasón más largo y el sonido más agudo que todos los otros («Joropo centro-occidental», volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

Entre los instrumentos de percusión en la música de veneración a San Antonio se encuentra un par de maracas relativamente grandes, que muchas veces tienen la particularidad de que se las hace sonar con una sola mano. Además se toca una tambora de doble parche con dos baquetas sobre uno de los cueros, y a veces también sobre el borde de madera. En El Tocuyo se agrega un furro de mano que es una pandereta redonda y plana de un solo parche que se frota con los dedos.

Además entra un tambor largo hecho de un tronco ahuecado

201 Ejecuta adornos y varía el patrón rítmico.

de árbol y con un solo parche clavado tipo cumaco. Según Ramón y Rivera (1969, p. 97) se le daba el nombre de “tamunango”, desde donde se derivaba la designación de toda esa manifestación tradicional. Sin embargo, en la práctica actualmente denominan a ese instrumento “tambor de negro” en el momento de su ejecución y “cumaco” en momentos de inactividad²⁰². Un músico se sienta sobre el tambor y golpea el cuero con las manos y otro músico percute con dos baquetas sobre el cuerpo de madera (véase foto N° 119, p. 257).

La música y el baile

El tamunague en honor a San Antonio es precedido por una breve cantauría. Después se ejecuta el golpe de *La Batalla*, que también acompaña la procesión por la calle hacia y desde la iglesia. Es un juego inicial en el cual dos hombres simulan una lucha de garrotes. Musicalmente de metro binario y en tono menor –que pasa posteriormente a mayor para volver en otro momento a menor– es interpretado por dúos sucesivos a dos voces que cantan una estrofa de dos versos octosílabos y un estribillo que reza “adorar a San Antonio”. Antes de cantar el siguiente dúo se suele incluir una vuelta instrumental. Después de *La Batalla* vienen siete sones.

Los siete “sones de negros” que constituyen el tamunague en sí son los siguientes: el *Yiyivamos*, *La Bella*, *La Juruminga*, *La Perrendenga*, el *Poco a Poco*, el *Galerón* y el *Seis figureao* (véase foto N° 120, p. 258). Musical y coreográficamente se distinguen en ellos dos grupos. Uno es cantado por dúos consecutivos a dos voces (*La Bella*, *Galerón*, *Seis figureao*) y en el baile participa una pareja tras otra con una coreografía libre (véase foto N° 121, p. 258). Sólo en el último, la danza es de tres parejas simultáneas y con figuras coordinadas²⁰³. El otro grupo es cantado por un solista que improvisa algunas partes y contestado por un coro con un estribillo fijo (*Yiyivamos*, *La Juruminga*, *La Perrendenga*, *Poco a Poco*). Lo bailan parejas independientes ejecutando contenidos y figuras que se describen y exigen a través de los textos cantados. A pesar de ser bailes de expresión profana, son

— 202 Cuando está colocado en algún lugar sin ser tocado (María Teresa Hernández, etnomusicóloga, correo electrónico, 21 de octubre de 2007).

— 203 En Sanare, dicen, hay 32 figuras, en otros lugares aún más.

dedicados a San Antonio, por lo cual las parejas comienzan su baile siempre con un saludo al santo en el altar.

Interpretaciones y cambios históricos

El baile de los negros se originó entre esclavos de las plantaciones de azúcar en los alrededores de El Tocuyo (Guss 2005, p. 198, analizando a Linares). En las letras de cada uno de los sones se llama a los participantes “negros”, por ejemplo “viene otra negra” o “sale otro negro”. Guss (ibíd., p. 202) argumenta la derivación de esa danza de la *Danza de los Moros y Cristianos* que se incluía a menudo en las fiestas patronales y representaba la victoria del bien sobre las hordas paganas. Muchas veces incluía luchas de espadas. A través del cambio de actores, que ahora son los latinoamericanos, se dieron varias resemantizaciones, especialmente como conflictos étnicos entre blancos y otros.

Los cuentos populares sobre los orígenes del tamunangue relatan que San Antonio confronta sin ayuda de nadie a los moros en África «con el solo poder de una canción y un baile» (ibíd, p. 204). Allí el término “negros” no se refiere al esclavo sino a los moros, y la devoción a San Antonio contribuye a la fusión de las razas y pueblos.

El tamunangue trae permanentemente un mensaje moralizante, «un teatro de dominación, donde todo lo que es salvaje e indómito puede ser civilizado y domesticado» (ibíd., p. 209). Así por ejemplo en la doma del caballito, en los calambres que debe atender la mujer con cariño, en la tierra que se debe mimar para tener buen fruto, en las tareas domésticas que debe cumplir la mujer para mantener al hombre contento y en la sumisión de la mujer al hombre, teniendo que bailar cabizbaja y con movimientos medidos sin manifestar sus emociones.

Con la “nacionalización” del tamunangue a partir de los años cuarenta en los escenarios públicos y profanizados, el rol de la mujer va cambiando hacia una mujer venezolana segura de sí, la cual baila ahora con la frente en alto y una sonrisa permanente. También las letras son percibidas más de manera burlesca que como un mensaje

intrínseco.

Celebraciones de los Santos Inocentes

Katrin Lengwinat

Cada 28 de diciembre se conmemora la matanza de todos los niños menores de dos años en Belén, ordenada por Herodes, quien quería eliminar a Jesús, el Mesías.

En la Edad Media la Iglesia mezcló esta celebración con otra pagana conocida como la “Fiesta de los Locos”, debido a que los orígenes de la celebración de los Inocentes no fueron de grato recuerdo (véase Encinoza 2006). La fiesta que se teje alrededor de “los locos” y/o “las locainas” tiene orígenes en las saturnalias de la antigüedad romana, en las cuales se alteraban las normas que regían la sociedad en forma de burlas. Otra referencia más inmediata de la España medieval (véase Melfi 1998, p. 137), indica que se realizaba la Fiesta de los Locos entre Navidad y Año Nuevo como una sátira de los subdiáconos con disfraces y bromas.

En muchos poblados venezolanos se encuentran mamarrachos²⁰⁴ el Día de los Santos Inocentes, disfrazados, locos y locainas, como por ejemplo en la Zaragoza en Lara, el Gobierno de las Mujeres en Naiguatá, el Mono de Caicara (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito), las Locainas de Agua Blanca en Portuguesa o los Locos de la Vela de Coro (íd.). Sin embargo, hay que destacar que la celebración con la figura de “locos” no se limita exclusivamente al 28 de diciembre, sino también a otras fechas como la del Espuntón o Locainas del Niño Jesús en Pueblo Llano en Mérida (1° de enero), los Locos y Locainas de la Candelaria en los estados Mérida, Trujillo, Táchira y Portuguesa (2 de febrero) o las Locainas de Santa Rita en Pueblo Nuevo del Sur en Mérida (21 de mayo).

En estas celebraciones de los Santos Inocentes se destaca el uso frecuente de comparsas con máscaras afeminadas y disfraces. Pero además se encuentra a menudo la pública inversión de roles y valores, actos bufonescos de calle, bromas y juegos para la diversión colectiva, hombres vestidos de mujer y otros personajes grotescos como los mama-

²⁰⁴ Persona mal vestida y cómica.

rrachos o la “mojiganga”²⁰⁵. Esta última figura representa a un esclavo liberado y vestido como los señores de la época, pero ridiculizándolos, ya que a pesar de llevar un traje de levita y un sombrero de copa, usa como medio de transporte un burro. Además se acostumbra en distintas regiones el simbólico despojo de su investidura a las autoridades.

Muchas manifestaciones se han desarrollado hacia una fiesta netamente profana, como es el caso del Mono de Caicara, los Locos de la Vela o los Locos de Moruy en Falcón. Otras siguen realizándose por promesa, y por lo tanto son tratadas en este tomo. Fueron seleccionadas dos celebraciones distintas: la Zaragoza de Sanare y las Locainas de Agua Blanca.

Zaragoza 📍 3/ pistas 9, 10

En la población montañosa de Sanare, estado Lara, cada 28 de diciembre se inundan las calles con los zaragozas que rinden culto a los Santos Inocentes, representados en un cuadro pintado que conservan desde hace mucho tiempo. Con trajes coloridos y máscaras bailan y cantan al son de una canción llamada *Ay Zaragoza*, descrita más adelante, y se dirigen con alegres bromas a los asistentes.

Los Zaragozas o Locos de Sanare, cuyo origen aún se desconoce, se organizan en una cofradía con cargos vitalicios. La máxima jerarquía la tiene el Capitán Mayor. Ese grupo prepara la fiesta de los promeseros. Debido a la gran cantidad de visitantes que recibe Sanare ese día²⁰⁶, se establecen responsabilidades compartidas con la alcaldía y con las autoridades eclesiásticas. La alcaldía desde hace mucho tiempo asume, entre otras cosas, el registro de los zaragozas. Unos días antes de la festividad, los hombres que desean disfrazarse, deben registrarse en la jefatura civil del pueblo con la entrega de una carta de buena conducta. Allí se les asigna un número que deben cargar visiblemente para el control del comportamiento cívico de los disfrazados. Con esto se quiere garantizar que no haya infiltrados ni abusos, ya que las máscaras permiten el anonimato. Cada año se anotan cientos de personas; ejemplo de ello son los 700 participantes registrados en 2004 (Molina Morales 2005), unas lo hacen por promesa y otras por diversión.

— ²⁰⁵ Por ejemplo, entre los Locos de La Vela.

— ²⁰⁶ Para el año 2004 20.000, mientras que la población sanareña cuenta con 17.000 habitantes (véase Molina Morales 2005).

Parte de la diversión comienza con la elaboración de su vestimenta y máscara, que los zaragozas deben hacer a escondidas para no ser reconocidos el día de su salida; incluso, usan guantes para que no se les reconozca por las manos. Ese anonimato les permite divertir a los presentes con sus actitudes cómicas. Solamente se quitan la máscara delante del cuadro sagrado.

La fiesta comienza a las 5 de la mañana, cuando los devotos se concentran en la casa de la Capitana Mayor (una mujer que no va disfrazada). Allí, frente a un amplio altar vistosamente adornado con flores y velas, se reza y se cantan algunas salves polifónicas (véase foto N° 122, p. 259). Después de encomendarse cada uno de los promeseros ante el cuadro, los músicos tocan golpes larenses y los zaragozas bailan solos, entre ellos o con cualquiera de los asistentes. Más tarde y al son de *La Zaragoza* (con el estribillo “Ay Zaragoza”) se trasladan bailando por las calles hasta llegar en cierto momento a una iglesia, donde asisten a una primera misa. Desde los años ochenta se admiten a los zaragozas enmascarados dentro del templo, donde también bailan. Posteriormente bailan un buen rato en la plaza del frente para acercarse a las 10 de la mañana a la misa principal en la iglesia de la plaza Bolívar. A mediodía se celebra un acto público con la música y el baile del día en la tarima de la concha acústica. Luego, ya prácticamente entre ellos, los zaragozas se dirigen a las distintas casas a pagar promesas. Al frente del grupo van los cargadores con la bandera amarilla y el cuadro. Los promeseros le hacen ofrendas al cuadro en forma de pequeños niños de bronce, los cuales se cuelgan en el marco (véase foto N° 123, p. 259).

Dentro o frente a los numerosos hogares que visitan son recibidos con una mesa para colocar el cuadro, donde hay también un refrigerio consistente en chicha, pastelitos y otros comestibles. Se entona un canto a la imagen, en unos casos con golpes, en otros con salves si fuera solicitado. Ese es el momento de bailar a los niños, especialmente a los menores de dos años, porque así lo indica la tradición. Después se bailan y cantan golpes con la intervención de quienes lo deseen, lo que es el lado profano de la festividad. Finalmente se retiran de las casas al son de *Ay Zaragoza*. La conmemoración culmina después de las 6 de la tarde al reunirse de nuevo en la casa de la Capitana para el “encierro”, en el cual se entona de nuevo una salve frente al cuadro sagrado.

Los grupos de participantes se visten con un estilo homogéneo entre ellos y con trajes completos llenos de originalidad y colorido, a los cuales muchas veces se le agregan cintas de tela y cascabeles metálicos que se integran alegremente en el cuadro sonoro. Las máscaras con diseño humano son elaboradas con papel maché (véase foto N° 125, p. 260). Actualmente se observan distintos estilos, pero la originaria que se encuentra aún con bastante frecuencia es rosada con rasgos afeminados. Todos los promeseros son hombres; sin embargo un gran número de ellos se viste de mujer y aprovecha su rol para bromear con los asistentes.

En Sanare hay un solo grupo de músicos que acompaña a los zaragozas. Ellos no se disfrazan pero se visten uniformemente. Tocan el instrumental larense típico: cinco, requinto, cuatro, medicinco, maracas y tambora (véanse el apartado «Fiesta a San Antonio: sones de negros», p. 317 de este volumen y «Joropo centro-occidental», *Manifestaciones profanas*, inédito). La tambora es ejecutada con una baqueta acolchada dando un golpe sobre el parche en el primer tiempo del compás ternario y otro en el tercero. El sonido del golpe del primer tiempo es además manipulado por la otra mano que presiona el parche, para obtener un sonido más agudo y lograr así un determinado acento musical. A veces se incluye en la interpretación de los golpes el pandero o “furro de mano”²⁰⁷. Durante la entonación de salves se tocan únicamente cordófonos. En el cuadro sonoro general tienen mucha presencia el tintineo de los cascabeles, así como los sonidos parecidos a gritos agudos y alegres en forma de “brrr...” que emiten constantemente los zaragozas. Por cierto, como estrategia para no ser reconocido por los demás, ellos hablan de manera exclusiva en falsete.

En los momentos en que hay un sentimiento profundamente religioso ante el cuadro sagrado –lo que sucede al comenzar y al concluir la festividad, así como frente a los altares de algunas casas–, se entonan salves divinas a dos voces entre coros sucesivos, iguales a las de las cantaurías de velorios (véase el apartado «Velorios en Occidente», p. 180). Seguidamente se cantan golpes larenses de cualquier tema, a cuyo ritmo los zaragozas bailan con pasos suaves de joropo.

²⁰⁷ Membranófono de frotación («Joropo centro-occidental», volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

Cada uno lleva una vara delgada y flexible que muchas veces se mantiene doblada con ambas manos entre la pareja. Pueden bailar solos, con otro zaragoza o con una persona del público. Cuando se encuentran frente a símbolos religiosos como la iglesia o ante un altar casero, los zaragozas frecuentemente bailan a los niños a solicitud de los padres (véase foto N° 126, p. 260), en búsqueda de sanación para sus males o protección ante estos (véase Molina Morales 2005). En los golpes larenses (una variante regional de joropo) pueden intervenir otros cantores que no pertenecen al conjunto musical. Todas las letras son profanas (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

La festividad de los Locos de Sanare tiene una canción específica para la ocasión, que se puede entonar como canto de camino o para entrar y salir de las respectivas casas. También es cantada y bailada en la iglesia y enfrente del cuadro sagrado cuando no se entonan salves. Se llama *La Zaragoza* por el estribillo que dice “Ay Zaragoza”. Los músicos de hoy día afirman que se trata de un golpe larense lento, mientras los mayores insisten que lleva el ritmo de merengue larense (María Teresa Hernández, etnomusicóloga, entrevista personal, 28 de diciembre de 2006). Ambos géneros se tocan en 6/8 y pueden llevar la misma secuencia armónica. Se distinguen por ciertos acentos musicales que al interpretarlos de una u otra manera hacen la diferencia, manteniendo siempre mucha cercanía. *La Zaragoza* es compuesta por un ciclo armónico en cuatro compases: T-S-D-D. Después de una copla solista con rima a-b-c-b, en la cual el coro contesta cada verso de la estrofa con la frase “ay Zaragoza”, entra el estribillo a dos voces, recurso típico larense.

Solista

Que vivan los capitanes
de esta fiesta tan hermosa.
Calle arriba, calle abajo
alzamos la Zaragoza.

Coro

Ay Zaragoza
Ay Zaragoza
Ay Zaragoza
Ay Zaragoza

Estribillo a dos voces

Ayayayai Zaragoza,
ayayayai Zaragoza.

Los zaragozas salen cada 28 de diciembre, no sólo en Sanare,

sino también en otros pueblos larenses como Guarico.

Locainas de Agua Blanca 🌀 3/ pista 11

En la pequeña población de Agua Blanca, al igual que en el cercano municipio San Rafael de Onoto, al norte del estado llanero de Portuguesa, existe una tradición centenaria de locainas, en la cual cada 28 de diciembre los habitantes de la zona se congregan para pagar sus promesas. Ese momento es antecedido por actividades durante varios días, cuando un grupo se traslada por las calles en procura de limosnas, y por el baile de joropos durante la noche de la víspera en ausencia de las imágenes religiosas.

Las locainas se organizan en diferentes grupos de aproximadamente 50 personas. Cada uno debe tener su santo de veneración, generalmente protegido en un nicho detrás de un vidrio. Además poseen un estandarte, banderas de diversos colores, “el burriquito” –que cumple la función de un cepo para retener a las personas que hayan cometido una falta– y por supuesto instrumentos musicales.

Las locainas se destacan por el uso de sombreros adornados con cintas de colores y otros ornamentos con cierto brillo. La organización de los grupos es estricta y asigna responsables, que deben ser siempre hombres (véase Moya 2007), para las distintas tareas: oficiales y capitanes de tropa, de la banda de músicos, de los muñecos, de los cacheros, de los abanderados...

El 28 de diciembre por la mañana se congregan los diferentes grupos en la plaza Bolívar y se mueven en desfile varias veces alrededor de la estatua del Libertador, acompañados de cantos y toques de música (véase Noguera de Stergios 2001, p. 60). Seguidamente asisten a la misa para trasladarse después al *macote*, la sede principal, y realizar el pago de promesa.

El conjunto musical que acompaña cada grupo se compone de cuatros, maracas, ocasionalmente guitarra y cachos vacunos, los cuales son soplados especialmente por los jóvenes. El cacho o cuerno es un elemento muy común entre los músicos de locainas en el centro y el occidente del país (Hernández y Fuentes, s. f., p. 96). Además hay tambores de un parche prensado con un arco metálico y una altura de aproximadamente 70 cm.; se tocan colgadas del hombro con dos baquetas gruesas sobre la membrana y algunas veces sobre la madera.

En el traslado por varias cuadras del pueblo desde la iglesia

hasta la sede, cada grupo va tocando joropos, algunos también van cantando en forma de contrapunteo (véase foto N° 127, p. 260). La dominante presencia sonora de los cachos y las tamboras, generalmente con un constante repique en el primer y el tercer tiempo del compás, hace difícil que se perciban las letras y melodías del canto. Llegados a la sede, los distintos grupos participantes entran en fila y forman ruedas en el patio, donde dan varias vueltas al son de su música. Este elemento, pero también la presencia de los cachos, son netamente indígenas.

El pago de promesa consiste en bailar galerón. Generalmente se piden siete galerones a personas conocedoras de ese género, los cuales se cancelan con dinero (Noguera de Stergios 2001, p. 60). De vez en cuando se bailan también joropos.

El galerón, igual que en el tamunangue de la zona cercana de Lara, mucho tiene que ver con un joropo, siendo el galerón más lento en un metro de $3/4$, modo mayor y con una secuencia armónica fija de los acordes básicos. La danza comienza en pareja para luego seguir como baile individual, generalmente con niños de los promeseros en los brazos (véase foto N° 128, p. 261). Ocasionalmente se juntan parejas sueltas que bailan de manera independiente y con movimientos suaves. Una característica del galerón es su brevedad. Algunas veces se para después de ocho compases, otras veces, dependiendo del grupo de músicos, es significativamente más largo. Después de cada parada vuelve la melodía, hasta completar los siete bailes.

La tradición de Agua Blanca cuenta con un elemento muy particular: muñecos articulados con brazos y piernas móviles, atados a un palo largo, que se mueven bailando encima de la multitud y al son de la música durante los joropos de camino. Sus creadores invierten mucha creatividad en ellos en cuanto a materiales, colores, expresiones, e incluso en el manejo de sus movimientos (véase foto N° 129, p. 261).

Robo y Búsqueda del Niño 3/ pistas 12, 13

Ruth Suniaga

Al igual que la Paradura (véase el apartado «Paradura del Niño», p. 160 de este volumen), el Robo y la Búsqueda del Niño es una fiesta de carácter religioso cuya temática gira en torno a acontecimientos

acaecidos después del nacimiento de Jesucristo y sus primeros meses de vida. Se llevan a cabo entre el 25 de diciembre y el 2 de febrero del año siguiente, día de Nuestra Señora de La Candelaria, en distintas zonas de Venezuela.

Las referencias más frecuentes que se tienen de estas fiestas provienen de los estados andinos del país; sin embargo, se han registrado en otros estados como Carabobo, Sucre²⁰⁸, e incluso en algunos barrios de Caracas, bajo la hipótesis de que fueron llevadas allí por familias andinas (véase Ortiz 2000, pp. 9 y 27).

El Robo y Búsqueda del Niño son juegos y dramatizaciones que se llevan a cabo cuando algún vecino ha retrasado por alguna razón el festejo de la Paradura en su casa. Esto motiva que alguien conocido robe la imagen del Niño Jesús del pesebre propiedad del que debe la Paradura, sin que éste lo note, para colocarla en el pesebre de otro amigo. Es una manera de comprometerlo para que realice la Paradura; sin embargo, antes debe recuperar la imagen, para lo cual se lleva a cabo la Búsqueda. Por lo tanto, en este caso se invierte el ciclo, quedando Robo, Búsqueda y Paradura del Niño.

La celebración

Algunas comunidades acostumbran celebrar el Robo de manera más formal y ritual, anunciándolo por medio de un disparo de cohete y el envío de una carta algunas veces anónima, dirigida a los dueños de la imagen después de haber sucedido el robo, la cual deben responder también por escrito para concretar la fecha y los detalles de la búsqueda.

El moroso al que le han robado el Niño elige una noche e invita a sus amigos para que le ayuden a buscarlo. Para el acto escoge a los padrinos del Niño y contrata a los músicos. La Búsqueda es un simulacro, puesto que por vía secreta ya se ha averiguado en cuál casa reposa la imagen.

La procesión parte desde la casa de donde fue hurtada la imagen, haciendo un recorrido de casa en casa preguntando, de manera cantada y/o hablada, si se encuentra allí el Niño extraviado. Los parti-

208 Bárbara, Tarapío y la entrada del municipio Naguanagua, y los municipios Bejuma y Miranda del estado Carabobo; Güiría del estado Sucre.

Lista de referencias

Fuentes bibliográficas

ACACIO, José (1998). «La danza de los locos de San Isidro, expresión de una festividad religiosa». Ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Universidades sobre Tradición y Cultura Popular, Mérida.

ACOSTA SAIGNES, Miguel (1985). «Las Turas». En *La cerámica de la luna y otros estudios folklóricos*, pp. 75-94. (1ª ed., 1962). Caracas: Monte Ávila.

AFRICAMÉRICA (1996, julio-diciembre). «Añá en Venezuela: Ilu okan irawo». *Afroexpress Especial*, III (6), pp.4-5.

AGERKOP, Terry (1983). *Piaroa, Venezuela*. Caracas: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (Inidef) (con diapositivas y casete).

ALEMÁN, Carmen Elena (1997). *Corpus Christi y San Juan Bautista*. Caracas: Fundación Bigott.

ALLAIS, María Luisa (2004). «La población indígena de Venezuela según los censos nacionales». *Universidad Católica Andrés Bello* [página en línea], p. 11. Consultado en septiembre de 2007 en <http://www.ucab.edu.ve/eventos/llencuentropoblacion/ponencias/Allais.pdf>

ALZUALDE, Marlella (1996, 26 de enero). «La Paradura del Niño: una tradición que no se debe perder». *Notitarde*, Valencia, estado Carabobo, p. 7.

ARETZ, Isabel (1982). «Indigenous Music of Venezuela». *The World of Music*, Berlín (2), pp. 22-37.

____ (1984). *Manual de folklore*. Caracas: Monte Ávila.

____ (1991). *Música de los aborígenes de Venezuela*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore (Fundef)-Conac.

____ (2009). *La etnomúsica venezolana del siglo xx*. Caracas: OPSU-CNU.

ÁVILA, Francisco (1940, 20 de diciembre). «La fiesta de las Turas». *El Herald*, Caracas, p. 7.

AYALA LAFÉE, Cecilia y Werner Wilbert (2001). *Hijas de la luna*. Caracas: Fundación La Salle.

BENÍTEZ, Daniel (1993). *Tarmas, historia y tradición*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura.

BRANDT, Max Hans (1987). *Estudio etnomusicológico de tres conjuntos de tambores afro-venezolanos de Barlovento*. Caracas: Centro para las Culturas Populares y Tradicionales (CCPYT)-Centro Interamericano de Etnomusicología y Folklore (CIDEF).

BROUWER, Desclée de (1998). *Biblia de Jerusalén*. España: Autor.

BUTLER, Alban (1964). *Vidas de los santos* (Vol. II). Ciudad de México: Clute.

CABALLERO, Hortensia (1991). *Parranda de San Pedro*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.

Calendario (2008). Caracas: Fundación Bigott.

CAMACHO, Adrián (1998). «Los kariñas y su autonomía cultural». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, p. 59. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

CANELÓN MELÉNDEZ, Leonel (2005). *La Danza de las Turas en el Municipio Turén* [documento en línea]. Consultado en mayo de 2012 en <http://geocities.ws/oficinadelcronista/TURAS.doc>

CÁRDENAS, Carla Silvana (2005, 24 de julio). «Reporte dominical». *Diario Frontera*, Mérida, Venezuela. Reproducido en *Orfeón de la Universidad de Los Andes* [página en línea]. Consultado en enero de 2008 en <http://www.orfeon.ula.ve/infor/noticia.htm>

CASTILLO, Alecia (1996). «Los diablos de Canoabo». *Revista Bigott*, Caracas (38), pp. 38-45.

Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano (2004-2006). Región occidental, estado Falcón, municipios Unión y Sucre. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural.

CLARAC, Jacqueline (2003). *Dioses en exilio* (2ª ed.). Mérida: Universidad de Los Andes.

COLINA, Belkys (1992). «A los dictadores venezolanos les salió el diablo». *Revista Bigott*, Caracas (23), pp. 17-27.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA y Centro para las Culturas Populares y Tradicionales (s. f.). *Instrumentos Musicales de América Latina y el Caribe*. Caracas: Autor.

CONTRERAS, Francisco (2004). *Pastores del Niño Jesús de El Limón-Historia local*. Grabación personal de textos y audio en CD.

CORREA, Roberto (1992). «Diablos danzantes: persistencia chamánica en el catolicismo popular». *Anuario Fundef*, Caracas, III, pp. 46-52.

CRESPO, Marta (2005). *Y San Pedro hizo el milagro. Folklore y tradiciones guareneras*. Guarenas: Asociación Civil Cultural "Curupao".

DALMAU I JOVER (1953). *Enciclopedia de la religión católica* (Tomo V). Barcelona: Autor.

DOMÍNGUEZ, Luis Arturo (1990). *Fiestas tradicionales en el estado Miranda*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.

____ (1998) «Baile de las turas». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*

(Tomo I), pp. 128-130. Caracas: Fundación Bigott-Editorial Arte.

DOMÍNGUEZ, Luis Arturo y Adolfo Salazar Quijada (1969). *Fiestas y danzas folklóricas de Venezuela*. Caracas: Monteávila.

____ (2004). *Fiestas y danzas folklóricas en Venezuela* (3ª ed.). Caracas: Monte Ávila.

DUBUC DE ISEA, Lourdes y Yolanda Salas (1998). «Paradura del Niño». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, pp. 16-17. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

EDITORIAL SANTILLANA (2009a). «Añú/Yukpa». En *Pueblos indígenas de Venezuela* (tomo 3). Caracas: Autor.

____ (2009b). «Warao». En *Pueblos indígenas de Venezuela* (tomo 16). Caracas: Autor.

____ (2009c). «Wótjüja (Piaroa)». En *Pueblos indígenas de Venezuela* (tomo 13). Caracas: Autor.

ENCINOZA, Eric (2006, 28 de diciembre). «Hoy es la fiesta de la Zaragoza». *El Informador*, Barquisimeto.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, INC. (1995). «San Pedro». En *Enciclopedia Hispánica: Macropedia* (vol. 11). Estados Unidos: Encyclopædia Britannica Publishers.

ESCALA MUÑOZ, Zouleyma y Rafael Fernández Villegas (2005). *Los negros kimbánganos*. Caracas: Ypergas.

FARIAS, Florángel (2007, 11 de enero). «En Caigua se festeja con devoción el nacimiento del Niño Dios». *El Tiempo*, Puerto La Cruz. Consultado en noviembre de 2008 en http://www.danzadata.com.ve/ddata/index.php?option=com_content&task=view&id=107&Itemid=2

FERRINI, Giuliano y José Guillermo Ramírez (2000). *Santos franciscanos para cada día*. Asís: Porziuncola.

FLEN-BERS, Melba (2008). «El culto a Santa Lucía. Parroquia Santa Lucía». *El sitio educativo de Melba Flen-Bers* [página en línea]. Consultado en noviembre de 2008 en <http://www.elsitioeducativodemelbaflen-bers>

FUENTES, Cecilia y Daría Hernández (2003). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Caracas: Fundación Bigott.

GARCÍA, Jesús “Chucho” (1989). *Contra el cepo: Barlovento tiempo de cimarrones*. Caracas: Editorial Lucas y Trina.

____ (2006). *Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología*. Caracas: El Perro y la Rana.

GARCÍA, Jesús (s. f./a). «Barlovento nuestro patrimonio cultural». *ENcontrARTE* [revista en línea], (10). Consultado en noviembre de 2008 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/afro/10/a8361.html>

____ (s. f./b). «La Navidad afrovenezolana». *Barlovento ardiente* [página en línea]. Consultado en noviembre de 2008 en <http://www.barloventoardiente.com/efemerides.htm>

GARCÍA, Miguel A. (2005). *Paisajes sonoros de un mundo coherente*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

GARCÍA, Thaís (2008, 16 de noviembre). «Entre valencianos parrandea el Niño Jesús». *El Periódico*, Valencia, estado Carabobo [edición en línea]. Consultado en noviembre en 2008 en http://www.elperiodico.web.ve/contenido/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1734

GARCÍA CARBÓ, Carlos y Daría Hernández (2000). Notas explicativas para el CD *Cruces, diablos y santos: música y cantos del solsticio de verano*. Serie discográfica 3. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore (Fundef).

GASPARINI, Graziano y Luise Margolies (1986). *Arquitectura popular de Venezuela*. Caracas: Armitano.

GEDLER, César (2006). *Rito de palabras*. Caracas: Fondo Editorial IPASME.

GÓMEZ ZÁRRAGA, Miosoty Janette (1999). *Ritual del Akaatampo. Etnia kariña, comunidad de Tascabaña I, Edo. Anzoátegui*. Tesis de pregrado no publicada. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

GONZÁLEZ ORDOSGOITTI, Enrique Alí (1993). «A quien Dios se la dio San Pedro se la bendiga: la apretada agenda de los patronos». *Revista Bigott*, Caracas (12), pp. 20-29.

____ (1995, julio-septiembre). «Con tambores y sin ellos, el país entero baila el San Juan». *Revista Bigott*, Caracas (35), pp. 32-43.

GONZÁLEZ, María y otros (s. f.). «Diablos Danzantes de Corpus Christi». *Monografías.com* [página en línea]. Consultado en noviembre de 2006 en www.monografias.com/trabajos15/diablos-danzantes-venezuela/diablos-danzantes-venezuela.shtml

GOTERA, Jineska (2008). «Gloria demos a Santa Lucía». *La maracucha radio* [página en línea]. Consultado en noviembre de 2008 en <http://www.lamaracucharadio.com/NOTICIAS/StaLuciaEmpedrao.htm>

GURJEVITSCH, Aaron (1986). *Mittelalterliche Volkskultur*. Dresde: Verlag der Kunst.

GUSS, David M. (2005). *El estado festivo: raza, etnicidad y nacionalismo como representación cultural*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundación de Etnomusicología y Folklore (Fundef).

HEINEN, Dieter (1988). «Los Warao». En *Los aborígenes de Venezuela* (Tomo III), pp. 587-689. Caracas: Fundación La Salle.

HERNÁNDEZ, María Teresa (2000). *Canto y doctrina*. Tesis de pregrado no publicada. Caracas: Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM).

HERNÁNDEZ, Daría y Cecilia Fuentes (s. f.). *Fiestas tradicionales de Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

HIGUERA, Dora (1987). *Los guajibo de Coromoto*. Monografía N° 3. Caracas:

Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho.

HURTADO, Nina (2006). *Instrumentos musicales de los pueblos indígenas del Amazonas venezolano*. Tesis de maestría (formato multimedia). Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consultado en octubre de 2009 en <http://www.acnilo.org/Demo/sito/home.htm>

LEÓN, Argeliers (1984). *Del canto y el tiempo* (1ª ed., 1974). La Habana: Letras Cubanas.

LISCANO, Juan (1973). *La fiesta de San Juan el Bautista*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (1995). *La fiesta de San Juan Bautista*. Caracas: Alfadil.

LIZARRALDE, Roberto (s. f.). «Los Pumé». *Gobierno en línea* [página en línea]. Consultado en mayo de 2007 en http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_historia6_g.html

LIZOT, Jacques (1988). «Los Yanomami». En *Los aborígenes de Venezuela* (Tomo III), pp. 479-584. Caracas: Fundación La Salle.

_____ (2004). *El círculo de los fuegos*. (3ª ed.). Caracas: Monte Ávila.

LOZADA, Laura (2007). *Melodías mortuorias de la flauta ayubu entre los yukpa*. Material inédito suministrado por correo electrónico, 8 de junio de 2007.

MADRID, Alejandro (2009). «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier». En *TRANS-Revista Transcultural de Música* [revista en línea] (13). Consultado en junio de 2012 en <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier#top>

MANSUTTI-RODRÍGUEZ, Alexander (2006). *Warime, la fiesta: flautas, trompas y poder en el noroeste amazónico*. Ciudad Guayana: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Experimental de Guayana.

MARÍN, Juan Carlos (2006). *El ritmo afrodescendiente en Yaracuy*. Barquisimeto: Asociación Civil Cátedra para la Investigación y Enseñanza de la Percusión Afroamericana.

MARTÍNEZ, Juan de Dios (1990). *El Gobierno del Chimbánqueles*. Colección Afrovenezolana N° 4. Maracaibo: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundaje.

____ (1992). *Gaita de tambora*. Colección Danzas Étnicas y Tradicionales N° 2. Maracaibo: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundaje.

____ (1994). *Como bailar Chimbánqueles*. Colección Danzas Étnicas y Tradicionales, N° 1. Maracaibo: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundaje.

MATTEI-MÜLLER, Marie-Claude (2007). *Lengua y cultura Yanomami*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-UNESCO.

MELFI, María Teresa (1998). «Locos y Locainas». En *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Tomo II), p. 137. Caracas: Fundación Bigott.

MENDÍVIL, Julio (2009). *Del Juju al uauco*. Quito: Abya-Yala.

MEYER, Andreas (1997). *Afrikanische Trommeln*. Berlín: Museum für Völkerkunde.

MITRANI, Philippe (1988). «Los Pumé (Yaruro)». En *Los aborígenes de Venezuela* (Tomo III), pp. 147-213. Caracas: Fundación La Salle.

MOLINA MORALES, Juan Alonso (2005). *Carne y espíritu de los Zaragoza de Sanare* (extracto multigrafiado). Sanare: s. e.

MONTERO, Cecilia y Ramiro Quintero (2007). «Gaita perijanera: del pago de promesa a pago por función». Ponencia presentada en el Congreso Venezolano de Musicología, Caracas: Universidad Central de Venezuela.

MORA QUEIPO, Ernesto y Rafael Chourio (2007). «La gaita de tambora en el pago de promesas a San Benito de Palermo». Ponencia presentada en el Congreso Venezolano de Musicología. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

MOREIRA, Sergio (Rec.) (1972). *Cuaderno de cantos populares infantiles, folklóricos infantiles y de Navidad*. Caracas: Cultural Venezolana.

MOYA, Manuel A. (2007). «Las locainas: 106 años de baile y tradición en Agua Blanca». *El Informador*, Barquisimeto [edición en línea]. Consultado en enero de 2008 en <http://elinformador.com.ve/nueva/xxview.php?ArtID=49334>

NAVARRO, Tomás (1972). *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.

NOGUERA DE STERGIOS, Dorothy (2001). *El folklore de Portuguesa en la Educación Básica* (3ª ed.). Caracas: Fondo Editorial Tropykos.

NOVO, María Teresa (Coord.) (1999). *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas.

NÚÑEZ LIRA, Eric (2007). «Discurso de orden». En *Grupo San Millán. 30 años de tambor*, pp. 29-49. Valencia, estado Carabobo: Concejo Municipal de Puerto Cabello.

OCANDO, Gustavo (2008). *Historia del Zulia* [blog]. Consultado en mayo de 2008 en <http://el-cuatro.blogspot.com/2007/12/acordes-gaita-santa-lucia.html>

OLIVERO, Omar (2005). «Santería: huellas de una teogonía africana en nuestras costas». *Anuario Fundef*, Caracas, Fundación de Etnomusicología y Folklore, pp. 53-59.

OLSEN, Dale (1996). *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*. Gainesville: University Press of Florida (con CD).

____ (s. f.). «An Introduction to the Music and Culture of the Warao Indians of Venezuela». *Ethnomusicology as Advocacy. Case Study # 1* [página en línea]. Consultado en junio de 2012 en http://www.dolsenmusic.net/advocacy/case_study_1.html

OROBITG, Gemma (1999). «Por qué soñar, por qué cantar... Memoria, olvido y experiencias de la historia entre los indígenas pumé (Venezuela)». *Scripta Nova-Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, Universidad de Barcelona [revista en línea], 45 (50). Consultado el 1º de febrero de 2013 en <http://www.ub.edu/geocrit/sn-45-50.htm>

ORTIZ, Manuel Antonio (1998a). «Cruz de Mayo y Corpus Christi». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, fascículo 4. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

_____ (1998b). «Santos patronos». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, fascículo 5. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

_____ (1998c). «Instrumentos venezolanos». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, fascículo 14. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

_____ (1998d). «Música de Navidad». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, fascículo 12. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

_____ (1998e). «Cruz de Mayo». En *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Tomo I), p. 455. Caracas: Fundación Bigott-Editorial Arte.

_____ (2000). *Calendario de fiestas tradicionales del estado Carabobo*. Caracas: Fundación Bigott-Gobernación del Estado Carabobo.

ORTIZ, Manuel Antonio y Alejandra Aliaga (2005a). *Diablos danzantes de Corpus Christi*. Caracas: Fundación Bigott.

_____ (2005b). *Danzas trujillanas*. Caracas: Fundación Bigott.

ORTIZ, Manuel Antonio y otros (1982). *Diablos Danzantes de Venezuela*. Caracas: Instituto Nacional de Folklore (Inaf).

OSORIO, Betty (2006, enero-abril). «El mito de Yurupary: memoria ancestral como resistencia histórica». *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, Universidad de los Andes [revista en línea] (23), pp. 105-111. Consultado el 11 de

agosto de 2012 en <http://res.uniandes.edu.co/view.php/518/view.php>

OVERING, Joanna y M. R. Kaplan (1988). «Los Wothuha (Piaroa)». En *Los aborígenes de Venezuela* (Tomo III), pp. 307-411. Caracas: Fundación La Salle.

PALACIOS, Mariantonia (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

PEÑÍN, José y Walter Guido (Eds.). (1998). *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott-Editorial Arte.

PÉREZ, Mariano (1985a). «Passacaglia». En *Diccionario de la música y los músicos* (tomo 3), p. 22. Madrid: Istmo.

____ (1985b). «Romance y tono». En *Diccionario de la música y los músicos* (tomo 3), pp. 120 y 274. Madrid: Istmo.

POLLAK-ELTZ, Angelina (1968). «Die Kirche in Venezuela». *Aconcagua*, Vaduz, Liechtenstein, 4 (1).

____ (1989). *Las ánimas milagrosas en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

____ (1991, enero-junio). «La religiosidad popular en Venezuela». *Anthropos*, Los Teques, Instituto Superior Salesiano de Filosofía y Educación, Año XII, 1 (22), pp. 75-118.

____ (2000a). *Estudio antropológico del Pentecostalismo en Venezuela*. Colección Santa Rosa, N° 7. Caracas: Universidad Santa Rosa-Rectorado de la Universidad Central de Venezuela.

____ (2000b). *La esclavitud en Venezuela: un estudio histórico-cultural*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

RAMÍREZ CALZADILLA, Jorge (2004). «La religiosidad popular en la identidad cultural latinoamericana y caribeña». *Biblioteca Virtual Clacso* [página en línea]. Consultado en mayo en 2008 en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/>

ArticulosPDF/0915R070.pdf

____ (2008). «El campo religioso latinoamericano y caribeño». En *América Latina y el Caribe. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo*. Aurelio Alonso (Comp.). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe (1963). *Música folklórica y popular de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación.

____ (1969). *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

____ (1980a). *Música folklórica de Venezuela* (notas para una selección musical elaborada por el Inaf). Caracas: Instituto Nacional de Folklore.

____ (1980b). *Danzas tradicionales de Venezuela*. Caracas: Edumuvén.

____ (1990). «Elementos melódicos africanos en el cancionero criollo de Venezuela». *Anuario Fundef 1*, Caracas, pp. 51-62.

____ (1992a). *La música de la décima*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore-Conac.

____ (1992b). «Del villancico al aguinaldo». *Anuario Fundef 3*, Caracas, pp. 23-33.

RINCÓN, Yesibeth (2008). «Canten muchachos, con alegría, hoy baja Santa Lucía». *La maracucha radio* [página en línea]. Consultado en octubre de 2008 en <http://www.lamaracucharadio.com/NOTICIAS/StaLuciaEmpedrao.htm>

RIVAS, Pedro (2009a, junio-diciembre). «El Warime. Mundo simbólico. Entre la sociedad religiosa y la sociedad secular». *Así somos*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2 (3), pp. 41-45.

____ (2009b, junio-diciembre). «La agricultura en los piaroa». *Así somos*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2 (3), pp. 37-40.

RODRÍGUEZ MESA, María del Pilar (1999). «El folklore musical canario en el sur

y este de España y América. El folklore venezolano y el proceso independentista». *Revista Musical de Venezuela*, Caracas (40), pp. 199-223.

SALAZAR, Rafael (2003a). *Venezuela, Caribe y música*. Caracas: Fundalares (con 2 CD).

____ (2003b). *Antología musical venezolana*. Caracas: PDVSA (con 2 CD).

SAN DIEGO, Carlos (2005, 15 de febrero). «Akaatempo: el reencuentro con los difuntos». *ENcontrARTE* [revista en línea], fascículo # 13. Consultado en febrero de 2008 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/13/a8547.html>

SANDOVAL, Alfonso (1998). «Akaatempo, ceremonia de muertos de la comunidad kariña en Cashama». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, p. 59. Caracas: El Nacional- Fundación Bigott.

SANTOS, Isabel (1989). *Los guajiros*. Monografía N° 5. Caracas: Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho.

SUÁREZ, Carlos (2004a). «Análisis fenomenológico de cinco manifestaciones musicales afrovenezolanas». *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología* [revista en línea] (7). Consultado en octubre de 2006 en <http://www.musicologiavenezolana.org/Revista07.htm>

____ (2004b). *Los Chimbángueles de San Benito*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore (con CD).

TALAVERA, María Eugenia (2000, julio-diciembre). «¿Dónde está la religión del pueblo?». *Mundo Nuevo*. Revista de Estudios Latinoamericanos. Caracas, Universidad Simón Bolívar, Instituto de Altos Estudios de América Latina, XXIV (3/4), pp. 161-174.

TOVAR ZAMBRANO, Bernardo (2010). *Diversión, devoción y deseo. Historia de las Fiestas de San Juan (España, América Latina, Colombia)*. Medellín: La Carreta Editores E.U.

TRAPERO, Maximiano (2000). «Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas». Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. *Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria y Acade, I, pp. 117-137.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES (2007). «Los Vasallos de La Candelaria» [documento en línea]. Consultado en noviembre de 2007 en http://webdelprofesor.ula.ve/ciencias/lico/Libros/Visitanmerida/Los_vasallos.pdf

URBINA, Miriam (1994). *Música folklórica y religiosidad popular del campesino merideño*. Tesis de pregrado no publicada. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

URBINA, Porfidio (1998). «Vasallos de la Candelaria». En *Atlas de tradiciones venezolanas*. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

VAQUERO ROJO, Antonio (2000). *Manifestaciones religiosas de los Warao*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

VARGAS, Iraida (2007). «Historia precolonial». En *Multienciclopedia de Venezuela* (tomo 2), pp. 1-44. Caracas: Planeta.

VELÁSQUEZ, Ronny (1983). «Metodología y alcances de la investigación folklórica». *Revista INIDEF*, Caracas, (6), pp. 100-106.

____ (2005a). «Etnias en Venezuela: Los Yanomami (II parte)». *ENcontrARTE* [revista en línea], (16). Consultado en noviembre de 2006 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/16/>

____ (2005b). «Etnias en Venezuela: Los Yanomami (IV parte)». *ENcontrARTE* [revista en línea], (18). Consultado en noviembre de 2006 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/18/>

____ (2005c). «El canto chamánico en Venezuela». *ENcontrARTE* [revista en línea], (20). Consultado en noviembre de 2006 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/20/>

____ (2005d). «Los instrumentos, el canto y la acción chamánica en las culturas indígenas venezolanas». *ENcontrARTE* [revista en línea], (27). Consultado en noviembre de 2006 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/27/>

VILLAMAÑÁN, Adolfo de (1982). «El mundo social y religioso de los yukpa».

Revista Antropológica, Caracas, Fundación La Salle (57), pp. 3-24.

VILLASMIL, Elvira (2008). «El Empedrao veneró a Santa Lucía». *La maracucha radio* [página en línea]. Consultado en octubre de 2008 en <http://www.lamaracucharadio.com/NOTICIAS/StaLuciaEmpedrao.htm>

VINUEZA, María Elena (1994). *Cantos de santería*. Canadá: Artex S.A. (CD con libro)

Fuentes audiovisuales

BERMÚDEZ, Beatriz (guión y dirección) (2000). *Warime, las máscaras de los dioses*. [Video]. Venezuela: Caribana Producciones y Cinesa.

SOSA PÉREZ, Ramón (guión e investigación) (2004). *Los Locos de San Isidro. Lagunillas-Edo. Mérida*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

____ (guión-investigación) (2004). *Las Locainas de Santa Rita de Casia. Pueblo Nuevo del Sur-Edo. Mérida*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

____ (guión-investigación) (2005). *Los Negros de San Jerónimo. Sto. Domingo-Edo. Mérida* [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

____ (guión-investigación) (2005). *Los Cospes de Mirabel*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

FUNDEF (s. f.). *Nuestra tradición popular. Culturas indígenas*. Colección Multimedia de la Cultura Popular Venezolana (Edu0143). Venezuela: Autor.

La danza del muerto. Yukpa. (2005). [Video]. Serie Contravía. Colombia: Morris Producciones y Comunicaciones.

FUNDACIÓN AJÉ (2001). *Instrumentos musicales indígenas del estado Zulia* (FA-0002). [CD]. Venezuela.

Akaatampo (2007, 25 noviembre). [Programa televisivo]. Venezuela: Vive TV.

Los diablos de Yare (2004, 16 de junio). [Programa televisivo]. Venezuela: Televen.

Diablos danzantes de San Rafael de Orituco (2006, 21 de octubre). [Programa televisivo]. Serie Secretos de Familia. Venezuela: Vive TV-Cooperativa Estrella Films.

Fuente viva (2011, 21 de febrero). [Programa televisivo]. Venezuela: Vive TV.

La Parranda de San Juan en Guatire (1989). [Video]. Serie La Cultura Popular. Venezuela: Ministerio de Educación.

Santa Lucía-La Sultana del Tuy (1990). [Video]. Serie La Cultura Popular. Venezuela: Ministerio de Educación.

San Benito y sus vasallos (s. f.). [Video]. Serie: La Cultura Popular. Venezuela: Ministerio de Educación.

RANGEL, Jaime Bautista (guión e investigación) (2005). *Los Negros de San Benito. Mucuchíes-Edo. Mérida*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

SOSA PÉREZ, Ramón (guión-investigación) (2005). *San Benito en Timotes. Edo. Mérida*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia (1993). [LP] Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundaje.

Folklore de Mérida (1968). [LP]. Vol. I. Venezuela: Sonidos Laffer.

Fuentes electrónicas

Amazonas. Consultado en julio de 2012 en <http://www.diversidadcultural.gob.ve/component/content/article/258?date=2012-07-01>

Native American Indian Cultures-Piaroa Indians. Consultado en agosto de 2012 en <http://www.indian-cultures.com/Cultures/piaroa.html>

Instituto del Patrimonio Cultural (2011, 23 de agosto). Consultado en

mayo de 2012 en http://www.ipc.gob.ve/ipc/index.php?option=com_content&view=article&id=156:exponen-adelantos-en-el-registro-de-las-turas&catid=28:noticias&Itemid=2

Historia de las Turas en el Municipio Urdaneta. Consultado en mayo de 2012 en <http://www.municipiourdaneta.com/origendelbailedelasturas.php>

Vasallos de la Candelaria [Video]. Consultado en febrero de 2009 en <http://www.youtube.com/watch?v=mYuTJJWxNn8>

<http://www2.ula.ve/coppermine/cpg134//thumbnails.php?album=58&pos=4> (consultado en febrero de 2009).

Vasallos de la Candelaria en Mérida [Video]. Consultado en febrero de 2009 en <http://www.youtube.com/watch?v=EZ8KPM27fGk>
http://www.ewtn.com/spanish/Saints/Isidro_labrador5_15.htm (consultado en noviembre de 2007).

<http://cardenalquintero-merida.gov.ve/portal-alcaldias/festividades3.html?id=368> (consultado en noviembre de 2007).

<http://www.ewtn.com/Spanish/Saints/Jer%C3%B3nimo.htm> (consultado en noviembre de 2007).

<http://www.venezuelatuya.com/religion/coromoto.htm> (consultado en febrero de 2008).

<http://portalapure.com/INDIGENAS.htm> (consultado en mayo de 2007).

http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_historia6_l.html# (consultado en agosto de 2007).

<http://www.morrisproducciones.com/espanol/index.php?option=content&task=blogcategory&id=73&Itemid=33> (consultado en agosto de 2007).

www.gobiernoenlinea.gob.ve/venezuela/perfil_historia6_c.html (consultado en mayo de 2007).

<http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi1.asp> (consultado en mayo de 2007).

<http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi3.asp> (consultado en mayo de 2007).

<http://yabarana.blogspot.com/2007/11/akaatempo.html> (consultado en mayo de 2007).

<http://www.edumedia.org.ve/Productos/Publicaciones/publicacionescalendariodetalle.asp?mes=Octubre&ano=2005> (consultado en julio de 2007).

http://www.ipc.gov.ve/censo/cat_anzoategui/7_Las%20Manifestaciones%20Colectivas_San%20Jose%20de%20Guanipa_Simon%20Rodriguez.pdf (consultado en mayo de 2007).

http://www.devocionario.com/jesucristo/infancia_3.html (consultado en noviembre de 2008).

<http://mipagina.cantv.net/santaritadecasia/divino/1.html> (consultado en noviembre de 2008).

<http://folkloreando.com/articulos/FiestasyCeremonias.html?-ession=folkloreando:0AD05D1E0326c14923lOk319045E> (consultado en noviembre de 2008).

<http://www.chacao.gov.ve/munidetail.asp?Id=47> (consultado en noviembre de 2008).

<http://www.youtube.com/watch?v=9Flwmb7ZMIg> (consultado en noviembre de 2008).

http://www.youtube.com/results?search_query=parranda+del+ni%C3%B1o+jesus+de+tarma&search_type=&aq=o (consultado en noviembre de 2008).

<http://ecoportal9d.tripod.com/directur-danzas.htm> (consultado en mayo de 2007).

www.corazones.org (consultado en octubre de 2008).

www.devocionario.com (consultado en octubre de 2008).

<http://www.somosmargarita.com/margarita/100-anos-virgen-del-valle.html>
(consultado en mayo de 2012).

http://www.nuevaesparta.gob.ve/index.php?destino=al_infinito&id_n=427&app=15&panel=2 (consultado en mayo de 2012).

http://www.ewtn.com/spanish/Saints/Nacimiento_Juan_Bautista.htm (consultado en noviembre de 2007).

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hochfest> (consultado en noviembre de 2007).

<http://gracitano-orituco.blogspot.com/search?q=kimbangano> (consultado en mayo de 2008).

<http://www.everyculture.com/Africa-Middle-East/Ewe-and-Fon-History-and-Cultural-Relations.html> (consultado en julio de 2008).

<http://www.pueblollano.com.ve/sanbenito.htm> (consultado en agosto de 2007).

http://www.saborgaitero.com/2_Enciclopedia/Tipo%20perijanera.htm
(consultado en agosto de 2007).

<http://www.venezueladigital.net/merida/folklore.htm> (consultado en agosto de 2007).

<http://zulianidades.bitacorras.com> (consultado en agosto de 2007).

<http://www.churchforum.org.mx/santoral/Junio/1306.htm> (consultado en septiembre de 2007).

<http://www.rafaes.com/advocacion-antonio-padua.htm> (consultado en septiembre de 2007).

http://www.corazones.org/santos/antonio_padua.htm (consultado en septiembre de 2007).

www.travelvideos365.com/tag/Locainas (consultado en enero de 2008).

www.venelogia.com/archivos/2074/ (consultado en marzo de 2008).

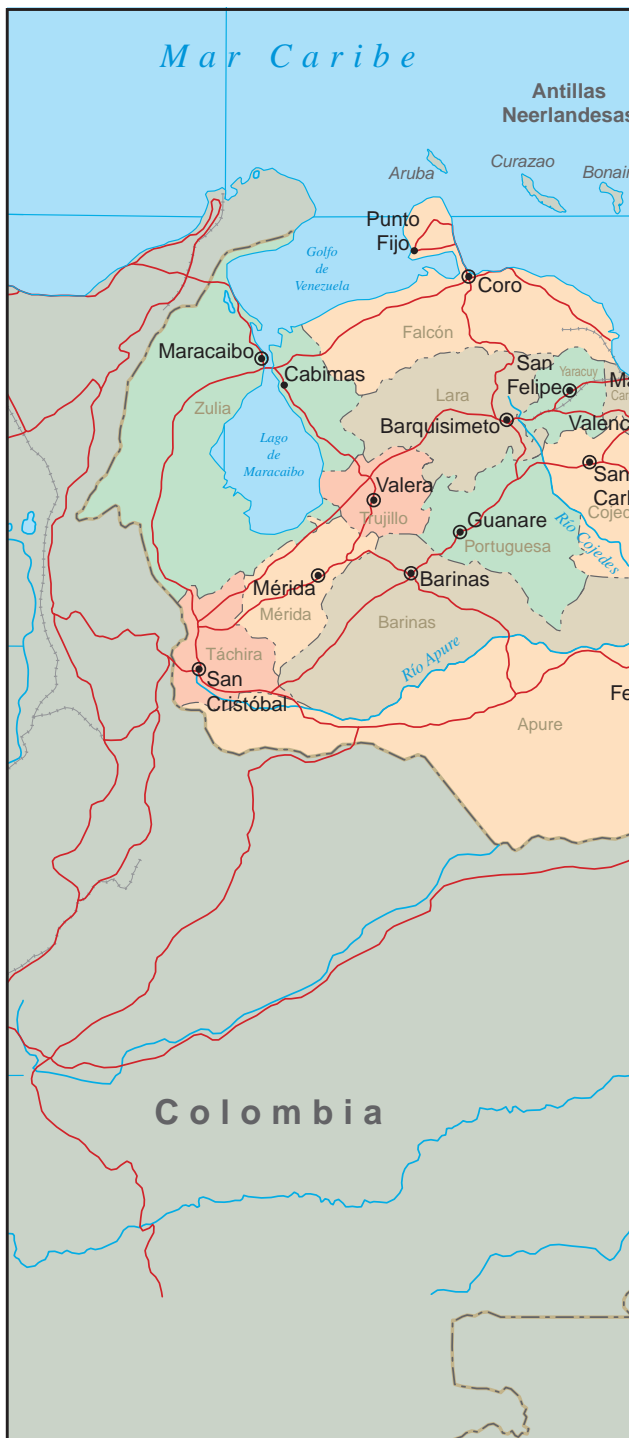
Anexos

Venezuela

- Límite internacional
- Límite de estado
- ★ Capital
- ⊙ Capital de estado
- Carretera
- Vía férrea
- Río

0 50 100 150 Kilómetros

0 50 100 150 Millas





Índice de fonogramas

Masterización de sonido: Emiliano Montes

Estudio: Humana Cooperativa Audiovisual

Replicación: Centro Nacional del Disco (CENDIS) 2012

Panorama musical de tradiciones venezolanas

Manifestaciones religiosas

CD 1

	Función o género	Título/ Incipit	Intérpretes	Música / Letra	Duración	Fuente
1	Las Turas	<i>Son del venado</i>	Desconocido	Tradicional	1:57	Archivo Fundef
2	Propiciación de lluvia yanomami	<i>Canto para la lluvia</i>	Desconocido	Tradicional	1:32	Isabel Aretz (1991). <i>Música de los aborígenes de Venezuela</i> , Caracas. Recolección: Martín Vegas, Rafael Medina, Alto Orinoco, 1960 (archivo Fundef)
3	Vasallos de la Candelaria	a) <i>Danza con coplas</i>	Desconocido	Tradicional	1:03	LP <i>Folklore de Mérida</i> (Vol. I), Sonidos Laffer, 1968
4		b) <i>Contradanza</i>	Violín: Isaac Milano Ramírez; tiple: Manuel Torres Castillo; cuatro: Johandry la Cruz		2:29	
5		c) <i>La Sapa</i>	Moreno; tambor: Antony Castillo Santiago		2:52	

6	Los Locos de San Isidro	<i>La Siembra</i>	Grupo de los Locos de San Isidro en Lagunillas	Tradicional	0:40	Video <i>Los Locos de San Isidro. Lagunillas-Edo. Mérida</i> (2004). Ramón Sosa Pérez (guión-investigación), Imacondor R. L.
7	Negros de San Jerónimo	<i>La Siembra y La Esquina</i>	Grupo de los Negros de San Jerónimo, Santo Domingo	Tradicional	1:46	Video: <i>Los Negros de San Jerónimo. Sto. Domingo- Edo. Mérida</i> (2005). Ramón Sosa Pérez (guión-investigación), Imacondor R. L.
8	<i>Tôhé</i> de los pumé	Cantos de curación	Desconocido	Tradicional	1:38	Archivo Fundef
9	Canción de curación del <i>wisiratu</i> warao (solo con <i>hebu mataro</i> y dúo de chamanes)	s. t.	Bernardo Jiménez Tovar (<i>Yaruara Akoho</i>), Juan Bustillo Calderón (<i>Hebu Wabanoko</i>)	Tradicional	3:15	CD del libro <i>Music of the Warao of Venezuela, Song People of the Rain Forest</i> , Dale Olsen (1996). Edición: Emiliano Montes
10	Sanación evangélica (gaita oriental)	<i>Cristo mi libertador</i>	Grupo Horizonte Cristiano	Anacleto Jiménez	2:13	CD <i>La Biblia</i> (producción informal)
11	Toques mortuorios yukpa	Toque de dos flautas <i>ayubu</i> , danza colectiva con palos golpeados en el suelo y lloros	Comunidad yukpa	Tradicional	1:56	Video: <i>La danza del muerto. Yukpa</i> (2005). Morris Producciones y Comunicaciones, Serie Contravía, Colombia
12	Ritual mortuorio jivi	<i>Ovevi mataeto</i>	Cacho de venado: desconocido	Tradicional	0:39	Archivo Fundef

13	Velorio de ánimas	<i>Cabo de Año</i> de Francisco Javier Chirinos: <i>Rezo</i> 0:00, <i>Piadosísimo Jesús</i> 0:36, <i>Letanía</i> 1:14, <i>Salve</i> 2:38	Desconocido	Tradicional	4:00	Archivo Fundef. Misión Yaracuy, matriz 1, fonograma 1; caserío La Gotera, mun. Sucre, Yaracuy, 22 de junio de 1990
14	<i>Akaatempo</i> kariña	s. t.	Canto: Luisa Elena Medina; maracas: Rafael Arai; cuatro: desconocido	Tradicional	1:55	Grabación: Ruth Suniaga, Mesa de Guanipa-Tascabaña, 2 de noviembre de 2009 (archivo privado)
15	<i>Warime</i> piaroa	Sesión instrumental nocturna	Desconocidos	Tradicional	2:00	Archivo Inidef, recopilación: Terry Agerkop, 1983
16	Diablos de Yare	Toque corrío	Caja: desconocido	Tradicional	1:36	Grabación: Katrin Lengwinat, San Francisco de Yare, 15 de junio de 2006 (archivo privado)
17	Diablos de Turiamo	s. t.	Cuatro: desconocido	Tradicional	0:51	Grabación: K. Lengwinat, Maracay, 7 de junio de 2007 (archivo privado)
18	Adoración evangélica (joropo central)	<i>Espíritu Santo</i>	Desconocido	Desconocido	3:13	CD <i>Música tullera</i> [sic], Producciones Y & S (producción informal)

19	Parranda del Niño	Parranda del Niño Jesús de Tarmas	Desconocido	Tradicional	1:10	Recolección: Pedro Isea (2007), http://www.youtube.com/watch?v=amyZN4wRonQ&feature=related
20		Fulía al Niño de Tarmas	Desconocido	Tradicional	1:21	Recolección: Pedro Isea (2007), http://www.youtube.com/watch?v=amyZN4wRonQ&feature=related
21		Parrandas del Niño de Naguanagua	Desconocido	Tradicional	1:50	http://www.youtube.com/watch?v=9Flwmb7ZMIg
22	Pastores	<i>Entregue y Aguinaldo</i>	Pastores de El Limón	Tradicional	1:52	MC <i>Música navideña de Venezuela</i> . Fundef. Recolección: Gustavo Silva, El Limón, estado Aragua, 1968
23		<i>Villano</i>	Rafael Segovia (voz solista, cuatro, coro); Lorenzo Francés (voz solista, furro y coro); Pedro Ruiz (tambor y coro), Inocencio Martínez (güiro y coro); Francisco Contreras (voz solista, cuatro y coro)	Tradicional	1:49	Grabación: Francisco Contreras, El Limón, estado Aragua, 2004 (archivo privado)

24	Paradura del Niño	Rosario cantado con rezo	Desconocido	Tradicional	3:05	Grabación: K. Lengwinat, Niquitao, estado Trujillo, 4 de enero de 1992 (archivo privado)
25		Romance	Desconocido	Tradicional	3:12	Ídem
26	Santería	<i>Oru de igbogdú</i> : Toques de tambores batá a Yemayá	Conjuntos de tambores batá <i>Omo Irago</i> del difunto <i>olubatá</i> Armando Díaz Alfonso. Matanzas, Cuba, 10 de noviembre de 1984		4:02	Recopilación: María Elena Vinueza, grabación: Raúl Díaz Puig; archivo Cidmuc, La Habana
27		Canto y toque de batá a Yemayá	Canto: Richard Parada		5:24	Grabación y edición: Emiliano Montes, Caracas, Propatria 25 de enero de 2009
28	Fiesta a Santa Lucía	<i>Gaita a Santa Lucía</i>	Grupo Quinto Criollo	Tradicional	2:50	http://www.4shared.com/audio/N_iXEFGZ/Gaita_a_Santa_Lucia.html

CD 2

	Función o género	Título/ Incipit	Intérpretes	Música / Letra	Duración	Fuente
1	Velorios de cruz y santos (oriental)	<i>Le canto a la Cruz de Mayo</i> (fulía)	María Rodríguez y el Grupo de Estelio Padilla	Música: tradicional; letra: Rafael Salazar	2:55	CD B de <i>Antología Musical Venezolana</i> . Rafael Salazar, Caracas, 2003
2		<i>Galerón</i>	Emilio Rodríguez, Héctor Benjamín Rojas, Jesús Bellorín, José Farías	Música: tradicional; letras: Emilio Rodríguez, Héctor Benjamín Rojas, Jesús Bellorín, José Farías	3:44	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 6 de mayo de 2006 (archivo privado)
3		<i>De la mansión celestial vine aquí</i> (punto de velorio)	Juana Gómez, Epifanio Rodríguez y Luis Mariano Rivera	Música: tradicional; letra: desconocido	2:47	CD <i>Cruces, diablos y santos</i> , Fundef (2000). Recopilación: Carlos García y Juan M. Guevara, Carúpano, 1988
4		<i>Malagueña a la Virgen del Valle</i>	Canto: Alejandrina Rasse; cuatro: Alberto Valderrama Domínguez; bajo y guitarra: Carlos Valderrama Domínguez; mandolina: Jonny Escobar y Javier Valderrama Domínguez	Música: tradicional; letra: Andrés Rasse	4:08	MC Escuela de Cantos Tradicionales de Nueva Esparta

5	Velorios de cruz y santos (occidental)	<i>Salve a las flores</i> (Falcón)	Los Salveros de San Hilario; canto + tambora: María Chirino; canto + maracas: Alba Rosa Miranda; pandero: Aurelio Rodríguez; cuatro, cuatro y medio, cinco y medio: Dionisio Sangronis, Alexander González, Vicente Paz	Tradicional	2:09	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 13 de mayo de 2006 (archivo privado)
6		Tono de velorio (llano/ Guanare)	Solista + bandola: Anselmo López; cuatro + 2ª voz; maracas; bajo; 3ª voz	Tradicional	2:53	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 20 de mayo de 2006 (archivo privado)
7		<i>Salve mayor a San Isidro</i> (Lara)	Maestro de cantauría: Roseliano Colmenarez	Tradicional	4:14	Grabación: María Teresa Hernández, en casa de la familia Sequera Jiménez, Sanare, 15 de mayo de 2011 (archivo privado)
8	Velorios de cruz y santos (central)	Fulía central	Grupo Caucaucuar de Caucaagua	Música: tradicional; letra: desconocido	4:34	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 27 de mayo de 2006 (archivo privado)
9		<i>Sirenas</i>	Librada Hernández, Andrea Avelina Graterol, Úrsula López, Juan y Juana Landínez	Improvisado	2:28	CD <i>Afroyaracuyana</i> , Colección Patrimonio Musical, Serie Afrovenezolana 7, Conac 2001

10	San Juan	<i>Buen día, Juan</i> Pipas (Naiguatá)	Brígida Iriarte, Grupo de Tamboreros de Naiguatá	Tradicional	2:07	Rafael Salazar (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares. Recopilación: Oswaldo Lares, Naiguatá, 1975
11		Toque de quitiplás	Grupo de Panaquire	Tradicional	1:06	Rafael Salazar (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares. Recopilación: Oswaldo Lares, Panaquire, 1980
12		<i>Malembe</i> Tambor redondo	Fortunato Piña, Guillermo Belloterán, Santiago Muñoz; canto: desconocido	Tradicional	1:05	Rafael Salazar (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares. Recopilación: Oswaldo Lares, Curiepe, 1977
13		<i>Malembe tai' puei'</i> Tambor redondo	Desconocido	Tradicional	2:41	Grabación: Raúl Monsalve y Jean Millieux, Curiepe, 25 de junio de 2007 (archivo privado R. Monsalve)
14		Tambor largo Mina	Fortunato Piña, Guillermo Belloterán, Santiago Muñoz; canto: desconocido	Tradicional	3:10	Rafael Salazar (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares. Recopilación: Oswaldo Lares, Curiepe, 1977
15		<i>Macizón</i> de La Sabana Cumaco de Vargas	Desconocido	Tradicional	5:08	CD <i>Proyecto Afrovenezuela. La Música de Bobures y La Sabana</i> . Fundación Afroamérica/Conac, CD 1001

16	<i>Serení</i> Cumaco de Carabobo	Desconocido	Música: tradicional; letra: improvisada	2:31	Grabación: K. Lengwinat, Patanemo, 23 de junio de 1996 (archivo privado)
17	<i>Se va Bautista</i> Cumaco de Carabobo	Tambores de San Millán	Letra: Víctor Hermoso	1:09	CD <i>Raíces. Tambores de San Millán</i> . Orisha Producciones
18	<i>Adiós Gerbasio</i> Cumaco/ golpe corrió (Yaracuy)	Juana Landínez Díaz (canto solista)	Música: tradicional; letra: improvisada	3:47	CD <i>Afroyaracuyana</i> , Colección Patrimonio Musical, Serie Afrovenezolana 7, Conac 2001
19	<i>Saludo a Juan, Lejío y Jinca</i> Cumaco de Tarmas	Cumacos de Tarmas	Música: tradicional; letra: improvisada	4:52	Grabación: K. Lengwinat, Caracas 13 de junio de 2010 (archivo privado) Edición: E. Montes
20	Cantos de San Juan Guatire	Parrandas unidas de San Juan de Guatire	Tradicional	3:39	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 19 de junio de 2010 (archivo privado)
21	<i>La estrella del paraíso</i> <i>Quimbángano/ jinca</i> (Guárico)	Falito y Arturo Mijares y sus acompañantes	Tradicional	4:03	CD <i>Proyecto Afrovenezuela</i> (vol. 3), Fundación Afroamérica/ Conac; edición: Emiliano Montes

CD 3

	Función o género		Título/ Incipit	Intérpretes	Música / Letra	Duración	Fuente
1	San Benito	Chimbángueles, sur del lago de Maracaibo	<i>Cántica, Chocho</i> 0:48, <i>Misericordia</i> 1:34, <i>Chimbangalero vaya</i> 2:27, <i>San Gorongome vaya</i> 3:30, <i>Ajé</i> 4:33	Desconocido	Tradicional	5:47	LP: <i>Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia</i> (1993). Conac/Fundajé
2		Gaita de tambora, sur del lago de Maracaibo	<i>Me enamoró</i>	Músicos de Caja Seca; Rafael Chourio (clarinete)	Tradicional	2:02	Grabación: Rafael Chourio, Urb. La Conquista, Caja Seca, estado Zulia, 20 de noviembre de 1999 (archivo privado R. Chourio)
3			<i>Pío, pío</i>	Solista: Olimpia López, coro: Jesús Armando, Claudia, Ana M., "Diablito"	Tradicional	2:21	LP: <i>Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia</i> (1993). Conac/Fundajé
4		Gaita perijanera, Sierra de Perijá	<i>Gaita, Sambe</i> 0:55, <i>Chimbángueles</i> 1:55, <i>Guacharaca</i> 2:45	Desconocido	Tradicional	4:04	LP: <i>Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia</i> (1993). Conac/Fundajé
5							

5		Giros, San Rafael del Páramo, estado Mérida	<i>Baile de la Reina trenzado tradicional</i>	Grupo folklórico San Rafael del Páramo	Tradicional	3:26	CD <i>Tradiciones merideñas</i> (vol. 1). Grupo folklórico San Rafael del Páramo, Recopilación: G. F. Sarapa
6	San Pedro		Exposición	Parranda del CEA de Guatire	Tradicional	3:12	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 19 de junio de 2010 (archivo privado)
7			Llamada y cierre	Parranda del CEA de Guatire	Tradicional	1:01	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 19 de junio de 2010 (archivo privado)
8	San Antonio		<i>Batalla</i> 0:00 y sones de negros: <i>Yiyivamos</i> 0:57, <i>Bella</i> 1:49, <i>Juruminga</i> 2:35, <i>Perrendenga</i> 3:30, <i>Poco a poco</i> 4:28, <i>Galerón</i> 5:58 <i>Seis figureao</i> 7:37	0:00-1:49 grupo Los Hermanos Rojas, de Sanare, 1978, 1:49-4:28 Los Golperos de El Tocuyo, 1976, 4:28-fin Pío Alvarado y su Grupo de Curarigua, 1972	Tradicional	9:02	CD <i>Cruces, diablos y santos</i> , Fundef, dep. legal FD 2522000627, recopilación: varios Edición: Jorge Salazar
9	Zaragoza		<i>Ay Zaragoza</i>	Desconocido	Tradicional	2:42	CD <i>Entre rito y parranda</i> , Fundef, dep. legal FD 25298677; recopilación: Norma González y Héctor Moreno, Sanare, 1978

10		<i>La Chuchurucha</i>	Desconocido	Pío R. Alvarado	2:37	CD <i>Don Pío Alvarado "El viejo roble de Curarigua"</i> 20 éxitos. Lara Records Producciones 250
11	Locainas de Agua Blanca	Galerones (recreación)	Cuatro: Andrés Emilio Cartaya; tambora: Luis Santana; maracas: Gustavo Márquez	Tradicional	1:58	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 8 de febrero de 2011 (archivo privado)
12	Robo y Búsqueda del Niño	<i>Una linda estrella.</i> Búsqueda del Niño en Queniquea	Desconocido	Tradicional	1:50	MC <i>Música navideña de Venezuela</i> . Fundef. Grabación: Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, en Queniquea, estado Táchira, 1978
13		Villancico para la búsqueda del Niño	Desconocido	Tradicional	1:15	MC <i>Música navideña de Venezuela</i> , Fundef. Colectores: Yolanda Salas y Héctor Moreno, en Santo Domingo, estado Mérida, 1980

Acerca de las autoras

— **Katrin Lengwinat**, nacida en Alemania, realizó estudios de Musicología y Latinoamericanística en las universidades Mickiewicz (Poznań, Polonia) y Humboldt (Berlín, Alemania), así como un PhD en esta última. Desde 1995 reside en Venezuela.

En el ámbito laboral se ha desempeñado en el campo educativo, investigativo y gerencial. Sus indagaciones en el área de la musicología se han concentrado en las culturas tradicionales y populares venezolanas y latinoamericanas, en las que ha abarcado aspectos metodológicos, clasificatorios, históricos y fenomenológicos, entre otros, y como resultado de ello ha participado en numerosos congresos y publicaciones a nivel nacional e internacional.

Es actualmente la representante oficial de Venezuela en el Consejo Internacional para la Música Tradicional (ICTM, por sus siglas en inglés), presidenta de la Sociedad Venezolana de Musicología y miembro activo en la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular / Rama Latinoamérica (IASPM). Desde 1997 se desempeña como profesora en la Universidad Simón Bolívar (USB) y en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UnearTE), en la cual dirige también la Coordinación de Investigación de Artes Tradicionales.

Ruth Suniaga, musicóloga egresada del Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM, Caracas). Paralelamente ha complementado su formación con la realización de estudios de Teatro, Danza, Cine, Psicología, Educación y Filosofía. En el ámbito laboral se ha desempeñado en el campo de la educación musical y la gerencia cultural.

Su línea investigativa, tanto en musicología como en educación musical y filosofía, ha sido el patrimonio musical venezolano y latinoamericano, tal como lo muestran sus talleres, charlas, ponencias y publicaciones. Su inquietud en el tema de la identidad la ha motivado a promover diversas actividades comunitarias utilizando el arte como herramienta para la concientización. Estos trabajos se han llevado a cabo en instituciones como Universidad Bolivariana de Venezuela, Fundación José Á. Lamas, Junta Parroquial San Juan, Ministerio del Ambiente, Universidad de Los Andes, Red de Escuelas Asociadas a la UNESCO, Cenamec, Fundación de Etnomusicología y Folklore (Fundef), entre otras. Esta constante tarea le ha merecido algunos reconocimientos en su trayectoria.

Desde el año 2008 imparte clases de música en las escuelas pertenecientes al Ministerio de Cultura, entre las que se encuentra la Unidad Educativa del Conac, institución bandera del Sistema de Formación para las Artes, de la cual es cofundadora.

María Teresa Hernández Escalona, etnomusicóloga egresada del Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM, Caracas). Diplomado en Docencia Universitaria y Magíster en Educación, mención Investigación Educativa en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL, Barquisimeto). En el año 2008, en la Universidad de Valladolid (España) culmina un Magíster en Música Hispana, con mención en Etnomusicología, y en la actualidad prepara su tesis doctoral en Musicología, mención etnomusicología.

Su interés como investigadora se ha focalizado en las culturas musicales tradicionales y populares de Venezuela, así como también en metodologías musicológicas aplicadas al ámbito educativo, catalogación y documentación de materiales etnográficos y organología. Sus investigaciones giran alrededor de temas como cambio e identidad, música religiosa popular, formación autodidacta de músicos y *luthiers*, patrimonio inmaterial y patrimonio viviente.

Desde 2005 ejerce como docente en el Instituto Pedagógico Dr. Luis Beltrán Prieto Figueroa de Barquisimeto, en el Departamento de Educación Musical, y en 2013 entra como consejera del Programa de Música en la Universidad Centro-Occidental Lisandro Alvarado (UCLA). Forma parte de la IASPM, la Sociedad de Etnomusicología y la Sociedad Venezolana de Musicología. Complementa su labor docente e investigativa con actividades artísticas y de gerencia cultural.

Índice general

Presentación

Alejandro Bruzual.....7

Manifestaciones musicales religiosas

Katrin Lengwinat.....11

Ciclo agrario. Manifestaciones de mayor recogimiento

Fiesta de las Turas.....19

 Los personajes y los preparativos.....21

 La fiesta ritual.....23

 Los instrumentos y su música.....26

 Vigencia.....29

Canto yanomami para la lluvia.....30

Ciclo agrario. Manifestaciones de menor recogimiento

Vasallos de la Candelaria.....35

 La fiesta en La Parroquia.....36

 Desarrollo de la fiesta.....37

 Música, instrumentos y letras.....39

 Personajes, vestuario y danza de los Vasallos.....42

 El Entierro del Gallo.....48

Locos de San Isidro.....49

 La fiesta en Lagunillas.....50

 La vestimenta.....51

 Música y danza.....51

Locainas de Santa Rita.....53

Negros de San Jerónimo.....54

 La fiesta en Santo Domingo.....55

 La vestimenta y los personajes.....56

 Los instrumentos.....56

 La danza.....57

Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto.....57

Ciclo vital. Manifestaciones de mayor recogimiento

Enfermedad

Cantos de curación en el <i>tôhé</i> de los pumé.....	61
Cantos de curación del <i>wisiratu warao</i>	64
Cánticos evangélicos: sanación.....	68

Muerte

Velorio de ánimas.....	72
Melodías mortuorias yukpa de la flauta <i>ayubu</i>	76
Ritual mortuorio jivi: baile de <i>ovevi mataeto</i>	79
<i>Akaatempo</i> : ritual fúnebre <i>kariña</i>	82

Ciclo vital. Manifestaciones de menor recogimiento

Estabilidad sociocultural

Fiesta <i>piaroa Warime</i>	90
-----------------------------------	----

Veneración a entidades divinas.

Manifestaciones de mayor recogimiento

Diablos de Corpus Christi	117
Organización jerárquica.....	119
Desarrollo de la celebración.....	119
Simbología.....	120
Música y danza.....	122
Escenarios sonoros y performativos.....	128
Adoración pentecostal	131
Parranda del Niño Jesús	133
Antecedentes de la devoción al Niño Jesús.....	133
Parranda del Niño Jesús o Niño Jesús Parrandero.....	134
Música, instrumentos y letras.....	141
Pastores del Niño	147
El recorrido.....	149
Música, instrumentos y letras.....	150
Los personajes.....	154
Danza.....	156
Paradura del Niño	157
La celebración.....	158
Música, instrumentos y letras.....	159
Santería	162
Organización jerárquica.....	163

La fiesta.....	164
Los instrumentos.....	165
La música y el baile.....	166
Fiesta a Santa Lucía.....	168
Fiesta de Santa Lucía en El Empedrao.....	169
Música y letras.....	171
Velorios de cruz y santos.....	174
Paréntesis sobre la décima.....	175
Velorios en Occidente	
(Yaracuy, Lara, Falcón, los Andes, los Llanos).....	177
Velorios en Oriente	
(costas de Sucre, Nueva Esparta, Anzoátegui).....	185
Velorios en el Centro	
(Aragua, Carabobo, Miranda, Distrito Capital, Vargas).....	198
Comparación por regiones	208
Imágenes.....	213
Veneración a entidades divinas.	
Manifestaciones de menor recogimiento	
Fiesta a San Juan.....	261
Difusión y arraigo.....	262
La fiesta.....	263
Elementos comunes.....	265
Música, instrumentos y baile por regiones.....	267
Región costera central.....	268
Región centro-occidental.....	273
Región valle Guatire-Guarenas.....	276
Región valle de Orituco.....	276
Fiesta a San Benito.....	281
Chimbángueles.....	281
Gaita de tambora.....	290
Gaita perijanera.....	294
Giros de San Benito.....	296
Parranda de San Pedro.....	301
La celebración en Guatire y Guarenas.....	302
Música, instrumentos y letras.....	306
Danza y personajes.....	310

Fiesta a San Antonio: sones de negros	313
Organización y desarrollo de la fiesta.....	314
Los instrumentos.....	315
La música y el baile.....	317
Interpretaciones y cambios históricos.....	318
Celebraciones de los Santos Inocentes	318
Zaragoza.....	322
Locainas de Agua Blanca.....	325
Robo y Búsqueda del Niño	327
La celebración.....	328
Música, instrumentos y letras.....	329
Los personajes.....	332
Lista de referencias	
Fuentes bibliográficas.....	333
Fuentes audiovisuales.....	346
Fuentes electrónicas.....	348
Anexos	353
Mapa de Venezuela.....	354
Índice de fonogramas.....	356
Acerca de las autoras	369

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de XXX
XXX, Venezuela, en el mes de XXX.
En su diseño se utilizaron las familias tipográficas
Lubalin Graph y Optima.
La edición consta de XXX ejemplares.

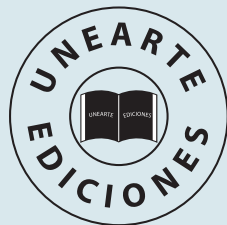
Este volumen pone en las manos del estudioso y el lector interesado el producto de una serie de investigaciones de campo realizadas por las autoras en las tradiciones musicales venezolanas. Esta primera entrega se centra en la música, la danza, el vestuario y los rituales representativos de la religiosidad popular venezolana, cuya práctica se traduce en expresiones de carácter esencialmente comunitario.

Aparte de estudiar el riquísimo acervo de manifestaciones musicales de arraigo católico –sin duda de índole mayoritaria en Venezuela–, este exhaustivo trabajo aborda también las muestras de diferentes etnias indígenas, así como de la religión evangélica y prácticas de la santería, sin juicios subjetivos ni comparaciones referenciales, dándoles un valor equiparable con las tradiciones del catolicismo como objetos de investigación etnomusicológica.

Centrándose en la expresión musical de diferentes pueblos y grupos de la geografía nacional, las investigadoras han tenido el cuidado de ponerla en el contexto simbólico de los rituales, en sus componentes visuales, sonoros, corporales y teatrales, para expresar la relación del ser humano con las fuerzas sobrenaturales. Sorprendentes son además la variedad, la vitalidad y el grado de especificidad con que muchas de esas manifestaciones se han mantenido en el tiempo, desafiando los procesos de estandarización de un mundo pretendidamente globalizado.

Esta obra se complementa con tres discos compactos que recogen grabaciones de la música estudiada, gracias al apoyo del Centro Nacional del Disco (Cendis).

www.unearte.edu.ve



colección de musicología latinoamericana
francisco curt lange

Panorama
de tradiciones
musicales
venezolanas

Manifestaciones religiosas

Panorama
de tradiciones
musicales
venezolanas
Manifestaciones religiosas

KATRIN LENGWINAT Y RUTH SUNIAGA

Con la colaboración de María Teresa Hernández

Fundación Celarg

Universidad Nacional Experimental de las Artes

Colección de Musicología Latinoamericana
Francisco Curt Lange

Libro
Panorama de tradiciones musicales venezolanas
Manifestaciones religiosas

Ciudad
Caracas

**Concepto, coordinación y supervisión
del material fotográfico y auditivo**
Katrin Lengwinat

Cuidado de la edición
Ricardo Gondelles

Diseño de la Colección
David Morey

Concepto, Diagramación y portada
Pablo Valduciel L.

Corrección en la Diagramación y portada
María Gabriela Lostte

Dirección de Divulgación y Gestión Editorial
Jonathan Montilla

FUNDACIÓN CELARG
Presidente

Roberto Hernández Montoya
Directora Ejecutiva

María C. Stelling
Coordinación de Publicaciones
Mireya Dávila

Director de la Colección
Alejandro Bruzual

Comité asesor de la colección
Rubén López Cano
Juan Sotuyo Sans
Pablo Sotuyo Blanco
Aurelio Tello

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.gov.ve>
Correo electrónico: publicaciones@celarg.gov.ve

Imagen de portada
Diablos de Cata 1985, Foto: Nelson Garrido, cortesía
Fundación Bigott

Replica de discografía anexa
(Dep. legal FD2522012565, FD2522012567,
FD2522012568)

Centro Nacional del Disco
Masterización de sonido: Emiliano Montes

© **Katrin Lengwinat, Ruth Suniaga
y María Teresa Hernández, 2013**
© **Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos
Rómulo Gallegos, 2013**
© **Universidad Nacional Experimental
de las Artes, 2013**

Hecho el depósito de ley If16320130691904
ISBN 978-980-399-046-6

Impreso en Venezuela por
Imprenta de la Cultura

Tiraje
1000
Papel
Bond

Tipo de impresión
Cuatricromía

Tamaño
15x23cm

© Universidad nacional experimental de las artes - UNEARTE
Todos los derechos reservados
VICERRECTORADO ACADÉMICO

CONSEJO SUPERIOR

Fidel Barbarito
Ministro del Poder Popular para la Cultura
Ricardo Menéndez
Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria

Andrés Eloy Ruiz Adrián
**Viceministro para la Articulación con las
Instituciones de Educación Universitaria**

Lídice Altuve Moreno
Viceministra de Educación Universitaria

Ana Alejandrina Reyes
Viceministra para Planificación y Desarrollo Académico
Jehyson Guzmán
Viceministro de Políticas Estudiantiles

CONSEJO DIRECTIVO

Enma Elinor Cesín
Rectora – Presidenta del Consejo Directivo
Nestor Viloria
Vicerrector Académico (E)

Vivian Rivas G.
Vicerrectora de Desarrollo Territorial (E)

Mercedes Otero
Vicerrectora del Poder Popular
Yojham Berroterán
Secretario General

DIRECTORES DE LOS CENTROS DE ESTUDIOS Y CREACIÓN ARTÍSTICA

Jacqueline Rausseff
C.E.C.A. Caño Amarillo
Mercedes Otero
C.E.C.A. Sartenejas
Lina Olmos
C.E.C.A. Plaza Morelos

UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE LAS ARTES
RIF: G-20008463-4
Todos los derechos reservados ®

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
Cada año UNEARTE publica nuevos títulos en las siguientes colecciones y series: ARTES PLÁSTICAS: Estética e Investigación, Arte y comunidad, Historia del Arte en Venezuela; MUSEOS Y MUSEOLOGÍA: Teoría e investigación, Prácticas museísticas, Comunidades y museos; ARQUITECTURA Y URBANISMO: Arquitectos de Venezuela, Historia de la Arquitectura en Venezuela, La ciudad venezolana; CINE Y FOTOGRAFÍA: Cine venezolano, Técnicas y tecnologías, Historia del cine y la fotografía en Venezuela; DANZA: Vidas Maestras, Historia de la Danza en Venezuela, Teorías, Técnicas y metodologías de enseñanza de la danza; MÚSICA: Teoría, Obras Venezolanas, Tradiciones Musicales; TEATRO: Teorías e investigación, Espacios teatrales, Comunidades teatrales; INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA: El Taller de arte, Artistas docentes, Pedagogía de las artes; ARTE JOVEN: Música joven, Teatro joven, Plástica joven, Danza joven, Propuestas integradas; GESTIÓN CULTURAL: Políticas y planificación, Gestión de producción, Empresas de producción social, Comunidades Creativas, Industrias creativas y culturales, Talento humano y creación.

 **Gobierno Bolivariano
de Venezuela**

Ministerio del Poder Popular
para la **Cultura**

Ministerio del Poder Popular
para la **Educación Universitaria**



Presentación

Este nuevo volumen de la Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange ratifica la pluralidad de objetivos y de miradas diversas en los estudios musicales de nuestra propuesta editorial, iniciada en 2011. Comenzamos con una recopilación de ensayos teóricos sobre el tema de las músicas populares, y luego se publicó un análisis de la hemerografía musical cubana centrado en los años 1959-1973. Ahora, presentamos una investigación etnomusicológica sobre Venezuela, producto de una peculiar cooperación autoral femenina: Katrin Lengwinat, Ruth Suniaga y María Teresa Hernández. Llama la atención que este esfuerzo se vea, más que como una obra colectiva, como la unión de aportes individuales e individualizados sobre el tema. De ahí el énfasis, quizás demasiado marcado aunque respetado por la colección, de señalar la autoría particular en cada sección del libro, lo que no es óbice para una lectura fluida y coherente del texto todo, moviéndose con cierta flexibilidad en la forma y en los puntos de vista del abordaje particular.

En este primer *Panorama de tradiciones musicales venezolanas*, dedicado a las *Manifestaciones religiosas* (como en su contraparte y complemento, aún inédito, sobre las manifestaciones profanas), se ponen al día las fuentes bibliográficas hasta ahora conocidas en el país, y se agrega un significativo trabajo de campo realizado por las autoras, lo que se traduce en una vasta recopilación de información, ordenada y analizada con criterios novedosos. Como investigación de lo étnico,

en su sentido más amplio, se piensa la música *en y desde* lo popular-tradicional, como afirmación de comunidad y de esfuerzos compartidos en coordenadas que, en algunos casos, superan el tiempo de la nación (en particular, las manifestaciones indígenas) y hasta su espacio, por el énfasis en rasgos regionales que van más allá de las divisiones políticas artificiales de origen colonial. Por otro lado, las autoras abundan en una Venezuela llena de márgenes internos, que en muchos sentidos refieren a grupos sociales que no acceden a los espacios hegemónicos de representación nacional, a veces incluso en resistencia ante las tendencias de borramiento y uniformidad que provocan las percepciones culturales “desde arriba”, así como también las de una modernidad que se creyó única, unidireccional e inevitable.

Por el contrario, en este volumen se muestra un pueblo plural y complejo, que se fortalece en prácticas tradicionales de notable vigencia, con una sorprendente recepción de las generaciones recientes, que ejercen su acción e influencia sobre ellas. Una nación vigorosa en su sentido colectivo, formas de vida coexistentes, a despecho de discusiones posnacionales que afirman el fin de lo identitario, esa posmodernidad que pareciera ahora hacer aguas en la crisis económica mundial en proceso. Si la globalización habría subsumido las diferencias o las reduciría hasta hacer equivalente toda expresión cultural a cualquier otra –no importa de dónde proviniera–, en Venezuela encontramos un ejemplo puntual de la supervivencia de la variedad, sin caer en esencialismos, objetivada en la relación entre experiencias de vida y acción creadora en entornos determinados de autoconciencia cultural.

Curiosamente atractivo es el hecho de que en este libro se atiende y se enfoca lo musical ligado a lo religioso, entendido como el conjunto de creencias sobrenaturales que afloran en su ejercicio de cotidianidad. No obstante, las autoras aclaran que no estudian lo surgido de la Iglesia católica institucionalizada (que ahora atraviesa, percibimos nosotros, su más definitoria crisis interna de valores éticos y morales), sino que se enfocan en un cristianismo popular, si bien mayoritario en el país. Además, en un acto crítico de complementariedad y de comprensión amplia de la realidad actual del continente, se aborda también la música relacionada con prácticas evangélicas y con la santería, así como la que está presente en la vasta complejidad de la acción cultural de las diversas etnias indígenas. Es de notar, sin

embargo, que se estudian y se emplazan a lo largo del texto sin asumir posiciones subjetivas, que pudieran hacer ver a una u otra como religión referencial, y sin establecer comparaciones entre ellas, mostrándolas como *manifestaciones* de validez equivalente, recalcando muchas veces sus cruces con formas musicales de orígenes profanos.

Más allá del válido pero inalcanzable deseo de incluir la totalidad del fenómeno –sugerencia de un título que imagina una nación efectiva y plenamente abarcadora–, la mirada de este *panorama* crea un discurso que no recusa la actitud casi científica, y evidencia su necesidad clasificadora, no obstante sensible a los sutiles matices del entramado cultural que lo sustenta. Así, se invita a una comprensión contextual de lo musical, con descripciones variadas, de coreografías o procesos rituales, estructuras y particularidades literarias de sus textos (a menudo de vieja procedencia española), además de exordios sobre orígenes, características y costumbres (de todo tipo, hasta culinarias) del pueblo que lo produce o de la tradición a la que pertenecen. Importante, también, el que se aborden, con metodologías equivalentes, tradiciones de origen reciente, en particular las que se desarrollan en barrios humildes de Caracas y de algunas ciudades del interior, con una frescura de dato nuevo, de construcción en movimiento. En esta dirección, las autoras apuestan a diagnosticar procesos de cambio que no ocultan su inestabilidad y, hasta en algunos casos inevitable, la posible extinción de ciertas tradiciones.

Toda esta información está apoyada con esquemas y gráficos, fotos y un notable material iconográfico, así como con ejemplos sonoros contenidos en tres discos –hecho novedoso en nuestra colección–, gracias a la colaboración del Centro Nacional del Disco (Cendis), lo que da a esta obra una mayor proyección de recepción e impacto intelectual. Y queremos terminar reconociendo la participación de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte), en la producción editorial final de este volumen, como una oportuna y estratégica unión institucional, que fortalece y consolida este esfuerzo editorial del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Dr. Alejandro Bruzuel

Director de la Colección de Musicología Latinoamericana
Francisco Curt Lange

Manifestaciones musicales religiosas

Este libro está dedicado a las manifestaciones musicales religiosas como complemento a otro referido a las manifestaciones profanas. Al igual que aquél, se define aquí música tradicional o folklórica a toda aquella música que se origine desde una intencionalidad grupal que suele conducir a la pérdida de autorías, tenga uso y difusión regional en zonas relativamente homogéneas, no posea valor comercial y se transmita predominantemente por vía memorial¹, lo que propicia variabilidad y formación de variantes. En caso de sociedades desarrolladas, la música tradicional es un enunciado de las clases populares no partícipes de la plusvalía de producción y, por lo tanto, no dominantes.

Bajo esos criterios fueron consideradas diferentes manifestaciones musicales vinculadas con las religiones católica, evangélica y santera, así como las aborígenes. El catolicismo, como religión más arraigada en Venezuela, integra especialmente en sus prácticas populares las expresiones musicales propias del pueblo. Los grupos indígenas conservan sus creencias religiosas integrales y voces musicales ancestrales. Además, hay otras religiones de diversa procedencia, introducidas recientemente, que ganan cada día mayor

¹ Memoria entendida como una función cerebral mediante la cual el ser humano puede retener experiencias pasadas.

cantidad de adeptos. Casos como la santería y el evangelismo son relativamente nuevos en tierras venezolanas e interpretados por analistas como un producto del deseo por una mejor orientación en la vida, seguridad en cuanto al futuro y una mayor espiritualidad, ya que el hombre está cansado de que se le identifiquen sus problemas, pero no se solucionen. En las distintas religiones el ser humano encuentra ese espacio necesario para el marginado y respuestas supuestamente más satisfactorias. Esas necesidades han causado una especie de “re-encantamiento” del mundo actual y el «mercado religioso” mundial, a finales del siglo xx, ofrece una gran variedad de opciones» (Pollak-Eltz 2000a, p. 30), las cuales se han adaptado a la nueva realidad, criollizándose no sólo a través de la integración de las músicas tradicionales.

Las manifestaciones musicales religiosas se diferencian esencialmente de las profanas por su razón ideológica y funcional, pero además por atender una circunstancia específica. Mientras que un baile o una canción profana pueden ocurrir espontáneamente, la expresión musical religiosa está relacionada con un hecho o una necesidad específicos, si no es el calendario: tiene que haber de por medio una enfermedad, el espíritu de un muerto que debe descansar, una presencia demoníaca indeseada, una meta no alcanzada o un rito derivado de la agenda religiosa o agraria.

Una religión comprende un conjunto de creencias, normas y prácticas rituales que relaciona al hombre con fuerzas sobrenaturales. Los fenómenos tratados en este tomo son parte de la cosmovisión del pueblo, y así, integrados directamente a su vida y determinados por las necesidades de la cotidianidad. En el caso del catolicismo se abordan únicamente representaciones de religiosidad popular, una manera interpretativa específica de ejercer la religión oficial y la cual prescinde de orientación externa alguna. La religiosidad popular es menos sistematizada en cuanto a teoría y organización, pero tiene más componentes pragmáticos y espontáneos que la religión oficial. La religiosidad popular, bajo el concepto de la cual se subsumen todas las manifestaciones musicales tradicionales, ya sean de carácter católico, indígena, evangélico o santero, se caracteriza por no ser ni doctrinal ni dogmática, pero sí apegada a un canon de normas crecidas históricamente y aún vigentes en el grupo sociocultural.

Las manifestaciones de religiosidad popular son determinadas por la utilidad práctica. Los aspectos pragmáticos se expresan generalmente en los conceptos de “pido y pago” y “como doy debo ser retribuido”. Es una relación estrictamente bilateral, en la cual el creyente presupone ser escuchado por su objeto de devoción y en la que este último es capaz de intervenir modificando el curso de los acontecimientos a favor del creyente (véase Ramírez Calzadilla 2004). Habitualmente se buscan curación de enfermedades y soluciones a problemas económicos y afectivos. En el acto de petición no suele haber un contacto directo con el ser supremo, más bien se utiliza un intermediario, ya sea un espíritu, algún santo, el *oricha* o el mismo Espíritu Santo. En unos casos se le baila, canta u ora para invocarlo, en otros se realizan rituales para agradecer el favor concedido.

La fiesta popular se expresa en prácticas comunitarias. A pesar de que muchas veces es preparada y guiada por un grupo de personas con estructura jerárquica y/o especializada como chamanes, pastores, *babalaos*, sociedades y cofradías familiares o hereditarias cerradas, el sentido y la intencionalidad colectivos del grupo sociocultural posibilitan la participación de todo aquel que quiera incorporarse en esa fiesta. Para poder asumir una función concreta dentro del grupo guía, la persona debe tener conocimientos específicos, facultades determinadas y generalmente ciertos rasgos de personalidad. Cada miembro atenderá una responsabilidad particular. En algunos casos existen reglamentos escritos que establecen las normas de organización y de la celebración popular como en las distintas cofradías de Diablos de Corpus o de San Juan. Otros responden a códigos memoriales establecidos a lo largo del tiempo, como en la fiesta piaroa *Warime*, o a innovaciones recientes como la creación de la figura del “adorador” en las celebraciones evangélicas.

Toda manifestación popular religiosa es parte de un microcosmos social, cultural, emotivo, político, valorativo, ético y estético, el cual puede ser cuestionado, validado o subvertido (véase García, M. A. 2005, p. 49). Debido a eso se admite cierta variabilidad que se ajusta a las condiciones cambiables de la vida. Sin embargo, en algunos casos el margen admitido es excedido, lo que genera un desvío enorme de la religiosidad popular y de las expresiones musicales tradicionales, específicamente cuando se van imponiendo poderosas estructuras comerciales, como sucede con la gaita perijanera a San Benito o con

las televisoras que se dedican exclusivamente a la propagación del evangelismo.

Sobre el catolicismo como la religión más difundida por una parte, y por la otra como credo que tiene una doctrina y una manera oficial de ser practicado al lado de una costumbre popular no oficial, deben hacerse algunas observaciones particulares. Al llegar a Latinoamérica el calendario festivo católico ya traía el vínculo con el orden natural de los solsticios y cambios estacionales; en tierras americanas fue adaptado parcialmente a ciclos productivos distintos a los europeos. Los pueblos combinaban algunas veces ambas motivaciones con aún mayor énfasis que la Iglesia, ya que habían tenido cosmovisiones distintas al asumir la cristiana. Así sucedió por ejemplo en el Baile de las Turas, con el cual se celebran la cosecha de maíz y la fiesta de la Virgen de las Mercedes.

La Iglesia católica se impuso durante varios siglos y presionó, desde la cúpula eclesiástica y las clases dominantes, a los sectores populares. Para atraer a más creyentes, tuvo que admitir un ritual oficial “americanizado” a través de ciertas aperturas, como el uso de instrumentos musicales, cantos, danzas y otros elementos populares distintos a los establecidos en el continente europeo. Paralelamente, se creó una religiosidad popular al margen de la Iglesia o fuera de ella, donde las manifestaciones religiosas populares «pudieron aflorar en la mayoría de los casos como reinterpretaciones locales del cristianismo» (Fuentes y Hernández 2003, p. 10), adaptadas a las necesidades cotidianas específicas y con expresiones propias del pueblo. Este catolicismo popular se pudo desarrollar aún más después de la Independencia, debido a que hubo escaso control por la Iglesia e insuficiencia de sacerdotes (véase Pollak-Eltz 1991, p. 80). Hasta el día de hoy muchos de ellos son extranjeros que muestran poca sensibilidad hacia la idiosincrasia venezolana, e incluso los sacerdotes venezolanos, por costumbre e ignorancia, muchas veces comparten prejuicios en este sentido.

En el caso de la veneración popular a santos católicos se trata de una relación rentable y directa con ese intermediario, en la cual si el invocado no responde en un tiempo razonable, es castigado con indiferencia, con el retiro del altar, con ser tapado o escondido. Los santos son humanizados, tienen sus vicios y debilidades: a unos les gusta bailar, a otros la bebida o las caricias de mujeres. Esto constituye un fuerte

contraste con los santos puros y perfectos del dogma de la religión católica. La veneración de santos no se conocía en el cristianismo originario: fue en la Edad Media cuando esta actitud se extendió enormemente (véase Gurjewitsch 1986, p. 121). Casi todos los santos (y también las deidades de otras religiones) se asocian a situaciones de dolor, pobreza y otras que son comunes a la vida del pueblo (véase Ramírez Calzadilla 2004). La religiosidad popular integra lo institucional con lo imaginario, aunque la Iglesia no participe en el rito. «La religión católica es el esqueleto y la matriz de la temática de la fiesta, (...) el componente popular se hace presente no sólo en los excesos ligados a la fiesta: danzas, bebidas, máscaras (...), sino que (...) los santos pueden danzar y beber con el pueblo» (Talavera 2000, p. 167). El catolicismo ortodoxo no puede aceptar muchas de esas expresiones populares por ser ajenas a la doctrina y por contener elementos provenientes de otras religiones. Sin embargo, para el pueblo ambas visiones se integran perfectamente.

Este trabajo intenta ser representativo en cuanto a la gran diversidad existente en las manifestaciones musicales tradicionales de Venezuela. Las que no fueron consideradas expresamente están implícitas por su función o área temática. El criterio² usado para distribuir las manifestaciones en los diferentes capítulos de este tomo se basa en la distinción de tres áreas temáticas en cuanto a la función y la representación (*performance*), de acuerdo con el sentido de la etnomusicología tradicional que toma como representación las acciones y prácticas que rodean la interpretación musical dentro de contextos culturales específicos (véase Madrid 2009, p. 6). Esas áreas se relacionan con el ciclo de vida, reflejan el ciclo agrario y se refieren a la adoración directa de entidades sobrenaturales. Muchas veces, sin embargo, la función enunciada y la representación no coinciden. Por ejemplo, las actividades dentro del ciclo agrario son vinculadas en varios casos con las celebraciones de santos, pero en las representaciones encontramos un gran énfasis en las labores del campo. Aquellas hibridaciones requieren determinar las prioridades para la ubicación de la manifestación dentro de la clasificación de este tomo.

2 Elaborado en largas discusiones entre Katrin Lengwinat, Sofía Barreto y Ruth Suniaga entre los años 2007 y 2008.

Un primer rubro constituye el ciclo agrario, el cual tiene mayor importancia entre los indígenas y los hispanovenezolanos, debido a que desde tiempos de la Colonia han tenido un interés personal en las cosechas. Los rituales de fertilidad, propios de una cultura agrícola, se han conservado conjuntamente con la sacralización de la tierra y sus productos. El esclavo afrovenezolano no podía desarrollar el mismo interés en la cosecha debido a que era despojado del producto de su trabajo. Por lo tanto sus ritos agrícolas ancestrales se fueron perdiendo y quedaron los ritos de protección y adivinación (véase Ramírez Calzadilla 2004).

En la segunda sección que constituye el ciclo vital se incluyen aquellas manifestaciones que se vinculan con el ritmo de la vida individual y por lo tanto no responden a fechas fijas, y sólo en pocos casos a fechas comunes a todo el grupo. Sin embargo, las representaciones son similares en las distintas ocasiones.

El tercer rubro constituye el complejo venerativo a entidades divinas que se halla en cualquier tipo de religiosidad popular, debido al anhelo humano por un poder protector y bondadoso, cuyo buen ánimo debe mantenerse para que sus milagros sigan recayendo sobre el pueblo. Venerar a una deidad que no tuviera capacidades milagrosas no tendría sentido (véase Gurjewitsch 1986, p. 122).

Los ritos se destinan primordialmente a solucionar problemas, pero cumplen también fines recreacionales, psicológicos, sociales y curativos (véase Pollak-Eltz 1991, pp. 78-79). Por lo tanto, el objetivo puede ser alcanzado con énfasis en distintos aspectos. Tomando en cuenta tal variedad, en el presente tomo las manifestaciones religiosas se clasificaron en tres tópicos principales: el ciclo vital, el ciclo agrario y la veneración a entidades divinas, cada uno de los cuales está dividido a su vez en dos grandes subgrupos, en cuanto a su carácter. Por un lado se plasma el grupo de las expresiones predominantemente devocionales, que fue llamado de «mayor recogimiento», y por el otro, el grupo donde prevalece el carácter festivo denominado de «menor recogimiento».

Las manifestaciones de mayor recogimiento se concentran en su objetivo directamente, y casi nunca se salen del contexto primario, que puede ser curativo, agrario, mortuorio o venerativo. Siempre prevalecerá el recogimiento místico en él. Así sucede en el ruego por la lluvia de los yanomami, en los rosarios cantados para las ánimas,

en los cánticos evangélicos para la liberación de una posesión demoníaca o en la invocación de un *oricha*.

El grupo de manifestaciones religiosas con una representación más festiva, y así de menor recogimiento, atiende sus fines de una manera más indirecta y lúdica. Así, los Zaragozas no sólo pagan su promesa concentrándose en la veneración de los Santos Inocentes, sino igualmente bromean todo el día y bailan golpes larenses profanos. El verdadero recogimiento místico sucede sólo en ciertos momentos, cuando se encuentran frente al símbolo religioso cantando salves. Sin embargo, ambas actitudes son parte íntegra del pago de promesa. Igual sucede en la festividad para la Virgen de la Candelaria, la cual es dirigida a ella, pero cuyos bailes representan más bien contextos profanos, como los trabajos del campo, la fiesta y el juego.

A pesar de que la gran mayoría de los ejemplos que representan la categoría «menor recogimiento» provenga del contexto católico, no significa que no exista en otras religiones. Aquí se hace referencia extensiva a la fiesta piaroa *Warime*, pero igual se podrían haber incluido en este libro los cantos evangélicos para el disfrute en la comunidad o los toques de regocijo para los *oricha* y santeros.

Los rituales tienen diferentes componentes: sonoros, visuales, corporales y teatrales. Además, en ellos intervienen muchos aspectos simbólicos. De ahí que las celebraciones deban ser entendidas como manifestaciones complejas, de las cuales se pueden analizar las partes, pero sólo adquieren sentido en conjunto. Si esos dramas escénicos, donde la música es una acción más y su carácter artístico queda en segundo plano, son vistos desde la representación, es posible interpretar y reconstruir el contexto sociocultural de la manifestación.

Katrin Lengwinat

Ciclo agrario. Manifestaciones de mayor recogimiento

Fiesta de las Turas 1/ pista 1

En la zona montañosa entre los estados Falcón y Lara se desarrolla, posiblemente desde tiempos prehispánicos, un ritual complejo dirigido a los espíritus del bosque y al dueño de la montaña, para agradecer y propiciar el alimento que dan a los cazadores y conuqueros. Ese ritual de las Turas entre los descendientes de las etnias ayamán y jirajara se sigue practicando hasta el día de hoy en aproximadamente 30 comunidades³ con el mismo sentido, pero con diferencias regionales en cuanto a su realización, aparte de su diversidad musical y simbólica. Con danzas colectivas, música instrumental de turas, cachos y maracas, brindis con chicha de maíz y diferentes ceremonias celebran durante un tiempo prolongado ese rito agrario.

Los lugares que más han sido investigados y reseñados en cuanto a esta tradición son Mapararí, Santa Cruz de Bucaral y San Pedro del lado falconiano y Moroturo y El Copey del lado larense.

Son variados los nombres que se le asignan. “Danza de las Turas” es uno de ellos. El término “tura” se relaciona con distintos significados, por ejemplo, la mazorca de maíz en espiga en idioma ayamán (José Caldero, Capataz de Los Cañitos, estado Falcón, entrevista personal, 19 de septiembre de 2009), dato plausible por ser el maíz uno de los productos principales de cultivo de estos pueblos. “Tura” se denomina también uno de los instrumentos musicales que interviene durante todo el ritual. Y una fuente menciona que los misioneros llamaban a toda la

— 3 Véase el Registro de Turas del 23 de agosto de 2011, Instituto del Patrimonio Cultural. Domínguez y Salazar Quijada (2004, p. 226) nombran 37 pueblos para el año 1969 y Domínguez (1998, p. 120) 44 localidades.

etnia con ese nombre (véase Ávila 1940, p. 7). También hay quienes le dicen “Baile de las Turas”. Aún no hay una distinción clara entre baile y danza. Una de las tendencias ya bastante aceptadas es vincular danza por un lado a un contexto funcional muy concreto y no sustituible, y por el otro adscribirla a una coreografía preestablecida, mientras que baile se vincularía entonces con pasos libremente ejecutables en un contexto variable. Finalmente, se ha registrado el nombre *estercuye*, que parece ser una palabra jirajara para dicha danza.

Con el arribo de los misioneros en la zona, los indígenas hicieron concesiones e incluyeron algo de la imaginería católica en su ritual. Sin embargo las Turas son un ejemplo de resistencia y del arraigo profundo de las creencias indígenas en un pueblo que ni siquiera conserva su idioma. Mientras más arriba y adentro en la montaña, el catolicismo parece haberse infiltrado menos en el ritual, que allí también mantiene una complejidad mayor que en zonas más bajas.

La Fiesta de las Turas fue vinculada con la celebración litúrgica de la Virgen de las Mercedes, por lo cual una de las fechas de su realización puede ser el 24 de septiembre. Una imagen de la Virgen está presente en la fiesta; sin embargo, no goza de un ritual específico, sino constituye parte de un tipo de corte de respeto. Con el tiempo, la religiosidad popular ha desarrollado en algunas poblaciones su propio razonamiento, según el cual la Virgen María se escondería con el Niño Jesús en la montaña cuando huían del rey Herodes. Llegaron a un tronco de árbol, donde los ayamanes bailaban las Turas y les dieron refugio entre sus raíces. Al llegar los fariseos en su búsqueda, siguieron bailando y no los delataron. Así fue salvado Jesús (Crípula Vásquez, Reina de las Turas de Los Cañitos, estado Falcón, entrevista personal, 19 de septiembre de 2009).

También hay presencia de una cruz, que es interpretada por algunos como un símbolo eclesástico y por otros como un elemento indígena que representa las cuatro dimensiones cósmicas o el equilibrio. Se encuentran además unos velones que en algunos casos son trece y representan a Jesús y los doce apóstoles. Finalmente, hay que mencionar una misa que se visita algunas veces en honor a la Virgen antes de comenzar la Fiesta de las Turas.

A pesar de la presencia de los elementos católicos, estos no tienen casi impacto en el ritual propiamente dicho; ni en la filosofía de la ceremonia, ni en la danza, ni en la música se notan tales influencias.

Los personajes y los preparativos

Se distinguen dos tipos de fiesta: la Tura pequeña y la Tura grande.

Diferencias entre Tura pequeña y Tura grande

	Tura pequeña	Tura grande
Lugar	El patio	Retirado en la montaña al pie de un árbol
Carácter	Público	Secreto
Frecuencia y fecha	Dos veces al año. Cuando el maíz está tierno a finales de julio y/o 24 de septiembre (Virgen de las Mercedes)	Una vez al año. Cuando el maíz está maduro (últimos días de septiembre)
Duración	Uno a tres días	Nueve días
Centro de acción	El “palacio”	Árbol selvático sagrado
Participantes	Cualquiera	Sólo descendientes de ayamanes o jirajaras!

Los otros elementos son de mucho parecido. En la celebración la comunidad es dirigida por un grupo de personajes que asumen funciones específicas. Éstas se diferencian un poco de lugar en lugar, pero no significativamente.

La Reina de las Turas cumple un rol fundamental y le concierne, entre otros asuntos, preparar la chicha y el hervido, ayudar a construir el palacio, atender a los y las visitantes –especialmente a las mujeres–, encender las velas y ofrecer la chicha para el brindis en el que será el Árbol de la Basura. Ella se distingue por llevar una corona que puede ser de cartón y recubierta con ramitas de frijol y adornarse con unas plumas (véase foto N° 1, p. 217)⁴.

El Capataz también es anfitrión principal. Además tiene que velar por el estricto cumplimiento del desarrollo de la celebración,

____4 Llama la atención que Acosta Saignes (1985) no mencionara ninguna reina en la experiencia turera que tuvo en 1949 en Aguada Grande, estado Lara.

____1 Quien la baila una vez debe bailar la por lo menos por siete años más en Moroturo, según *Historia de las Turas en el Municipio Urdaneta*.

por lo que dirige la danza (véase foto N° 4, p. 217). Es el encargado de elegir los espacios adecuados y el árbol ceremonial. Algunas veces usa un adorno en la cabeza, como un penacho de vainitas o plumas.

La Reina y el Capataz ocupan su cargo de por vida. La Reina hereda su función generalmente de la madre, pero además tiene ya un largo y estrecho vínculo con el ritual. El Capataz es electo por los espíritus divinos en una ceremonia especial entre mayordomos que dura varios días en un lugar secreto (véase *Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2006*, p. 110).

Los mayordomos son varios y parte de ellos mujeres. Junto al Capataz montan el “palacio”, el centro de acción. También se desempeñan como músicos y asumen una función especial en las “cortesías”. Ellos, al igual que todos los otros participantes, visten de forma normal.

Parece que los cazadores han tenido un rol importante, sobre todo en las regiones altas de Falcón. Un grupo especialmente conformado para la ocasión sale a cazar y regresa con los respectivos animales para el comienzo de la fiesta. Por supuesto, hay un grupo de músicos que toca los cachos, las turas y las maracas, así como otro grupo de bailadores que está conformado prácticamente por todos los participantes.

Los preparativos de la ceremonia consisten en la adecuación del terreno, el levantamiento del “palacio” o la selección del árbol sagrado, la preparación de la chicha y la selección de los frutos óptimos para el acto de agradecimiento, en lo que participa cada quien. El terreno debe ser lo suficientemente amplio para realizar la danza y además tiene que ser limpiado. En caso de una Tura pequeña, ésta es convocada por una persona de la comunidad que es llamada “dueño de patio”. Dentro de ese patio se construye un palacio, alrededor del cual se desarrollará toda la acción. El palacio consta de un tipo de arco, generalmente conformado por dos postes de madera y un soporte horizontal, en el cual se guindarán varios productos de la cosecha y algunas veces también de la caza. Un fruto que no puede faltar es la mazorca de maíz. Pero además, por colaboración de los participantes, se encuentran tanto colgados como colocados al pie del palacio auyamas, naranjas,

aguacates, parchitas, yuca, granos –especialmente de caraota⁵– y cualquier otro. El arco es revestido de caña de azúcar y algunas veces de hojas de palmas (tejidas) para simbolizar el logro de la cosecha, por lo que es llamado también “Árbol de la Abundancia” o “Árbol de la Comida”. En el medio son colocados la cruz de madera, la imagen de la Virgen, los velones, las cestas y los recipientes con flores.

La chicha es preparada por la Reina unos días antes, para lo cual cocina el maíz muy tierno, lo muele, lo cuele, le añade azúcar, concha de limón, naranja y piña, así como batata cocida. Lo muele y cuele todo nuevamente y le agrega hielo (Críspula Vásquez, entrevista citada). Ahora puede comenzar la fiesta dedicada a la bondad de la naturaleza.

La fiesta ritual

Una Tura suele comenzar al caer la noche. Los invitados llegan al lugar de la celebración y son recibidos por los anfitriones y en especial por la Reina de las Turas. Cada uno trae consigo los mejores frutos que le ha dado la tierra y los coloca en el palacio o el árbol sagrado.

Antes de comenzar la danza, los asistentes se aglomeran alrededor del Árbol de la Abundancia y en un momento de calma introspectiva y concentración, el Capataz ejecuta el acto del “embariquizamiento” para alejar a cualquier espíritu rebelde que pueda interferir en el desarrollo del ritual (véase Canelón Meléndez 2005). Para ello utiliza el jugo rojo o morado de la planta de bariquí y dibuja figuras en la cara, la frente y el pecho de los participantes (véase Domínguez y Salazar Quijada 2004, p. 232), además también en los instrumentos musicales, el Árbol de la Abundancia y los animales producto de la cacería. En una Tura pública esta parte suele ser asumida por la Reina o el Capataz, quienes bendicen a los presentes uno a uno, marcando una cruz en su frente.

Ahora puede comenzar la danza, que se va a extender con algunos descansos hasta finalizar el encuentro. Los participantes se desplazan en círculo alrededor del palacio o del árbol sagrado (véase foto N° 2, p. 217). Dentro de la circunferencia van los músicos, que ejecutan las turas, los cachos y las maracas y marcan el

____5 Frijol negro.

paso al ritmo del son correspondiente. Frecuentemente se agrupan por pares, tal como corresponde al proceso de la creación musical. En la misma dirección, pero en otro círculo alrededor de los músicos, giran los bailarines enlazados por la cintura y los hombros. Una de las figuras fundamentales dentro del desplazamiento lateral consiste en la ejecución de tres pasos hacia adelante y tres pasos hacia atrás, durando cada tercer paso el doble del tiempo de los otros. El mayordomo, quien baila en el círculo interior, indica de vez en cuando un cambio de dirección. Esporádicamente alguien comienza a emitir un largo grito⁶, el cual es reforzado por el grupo y simboliza el grito de los cazadores.

Muchas veces, por las limitaciones del espacio o por la gran cantidad de gente, se forma un segundo círculo de bailarines que hará exactamente lo mismo que el primero. Según unos testimonios que recoge Domínguez (1998, p. 130) con esto se evita «que las emanaciones maléficas de los espíritus (...) traspasen el (...) círculo doble de los danzantes y dañen los frutos sementales (...) expuestos en el palacio y tributados a la madre naturaleza». Hay una descripción recurrente de una danza que podría corresponder al son de la carrera del venado o el son de la cacería, ya que escenifica una persecución:

Era indudablemente una escena de caza: dos sonaban cuernos de venado, adelante. Les seguían dos con maracas y por entre ellos cruzaban, como el viento, actor de tanta importancia en las cacerías, los sonadores de las turas. Ya no hubo tregua. El círculo seguía su giro sinistroverso; los venados continuaron perseguidos por los cazadores; el viento silbaba, melancólico y encadenado por las flautas (Acosta Saignes 1985, p. 85).

Para terminar de bailar el son, el mayordomo emite siete vivas que son respondidos por los tureros: “¡Vivan las turas! —¡Que vivan!”. Hay diferentes personajes que se pueden saludar; los más frecuentes son la Virgen Santísima, los santos espíritus, la Reina de las Turas, el Árbol

— 6 Según Canelón Meléndez (2005) en Turén es llamado “jopío” e indica un cambio de dirección en la danza.

de la Abundancia, los espíritus divinos... Pero también se escuchan salutations a Simón Bolívar, la patria, a los santos católicos o la Virgen de Guadalupe. Al terminar los bailarores disuelven la cadena y se dirigen a un sitio cercano que fue erigido para los fines de descanso, y donde se encuentra la chicha que será servida en ese intermedio.

Al rato prosigue la danza seguida de otro descanso. En total se han diferenciado alrededor de siete danzas musicalmente distintas, aunque por nombres se conocen muchas más. Pareciera que esto ocurre debido a las denominaciones específicas de cada localidad y tal vez danzas con nombre y función distintos pueden ejecutarse con la misma música. Entre los más sonados (por la razón que sea) se encuentran *El Bariquí*, *Los Cazadores*, *El Chorro de Agua*, *El Murciélagos*, *El Gonzalito*, *Las Hormigas*, *La Paloma*. Se nota el estricto vínculo con fenómenos naturales y ninguno con algo sobrenatural. Esto no significa una profanación de la fiesta, sino la integralidad entre la vida terrenal que se inserta en esa condición espiritual que la rodea y condiciona. Al final de este apartado se incluye un cuadro que recoge tanto algunos nombres de las danzas y las funciones de cada una, como sus características musicales.

Hay ciertos momentos de especial interés, como cuando los mayordomos realizan las "cortesías", que son un tipo de reverencia. Para tal fin uno baila enfrente del otro y cada cual agita su maraca muy cerca del suelo y danza con cierta lentitud ceremonial y amplios movimientos, retrocediendo e intercambiando su posición. Según Aretz (1991, p. 171) y Ávila (1940, p. 7) deben completarse siete cortesías. Originalmente las cortesías se realizaban a modo de saludo cuando llegaba un nuevo grupo, o también como despedida. Y aún es un acto obligatorio al desmontar el Árbol de la Abundancia. Actualmente se pueden observar gestos parecidos entre los músicos tureros durante las danzas, sin que haya un motivo especial.

Después de largas horas y muchas veces días y noches de refrendar con la danza su tributo a la madre naturaleza y los espíritus del bosque, llega el ritual final que es el desmontaje del Árbol de la Abundancia. Al son de la música correspondiente se retira poco a poco cada elemento. Los frutos serán repartidos entre los presentes y los elementos no comestibles –como partes de la caña de azúcar, las hojas del maíz o las tusas de la chicha– también son repartidos,

pero para ser llevados a otro lugar previamente elegido por el Capataz, que es el Árbol de la Basura o Árbol de los Desechos. Éste se encuentra generalmente algo retirado del lugar. Con el son respectivo los tureros se trasladan hasta ahí. Al pie de ese árbol serán colocados todos los desechos y entonces comienza la ceremonia final, esta vez sin música. La Reina de las Turas rocía una solución específica, por ejemplo cocuy, sobre el tronco y los desechos, emitiendo a la vez ciertas fórmulas eclesiásticas y otros vivas. El último viva es dirigido a “los reinos de las turas”. Los participantes le arrancan algunas hojas verdes al árbol para echarlas sobre los desechos y así invisibilizar el ritual ocurrido por estos lares. Algunos se llevan también esas hojas verdes para atraer la buena suerte. Se ofrece un último brindis y se acaba la fiesta.

Los instrumentos y su música

En la música de las Turas se utiliza un conjunto que se compone de tres tipos de instrumentos: las turas, los cachos y las maracas (véase foto N° 3, p. 217). En un conjunto completo los músicos se agrupan en pares para tocar dos turas (hembra y macho), dos cachos menores y dos cachos mayores. Muchas veces la comunidad turera es visitada y acompañada por otra, por lo que el conjunto puede ampliarse en su totalidad.

Todos los cacheros sostienen su instrumento con una mano, mientras que con la otra agitan la maraca. Así sucede también con los tureros, sin embargo se ha observado en varias ocasiones y lugares que el turero puede prescindir de la maraca.

Las turas son un tipo de flauta longitudinal de carrizo, cerrada por el lado inferior a través de un nudo natural y abierta por el lado superior, donde se encuentra también una embocadura en forma de “u” o “w”. Existen turas grandes y turas pequeñas según su tamaño. Las pequeñas tendrán unos 20 centímetros y las grandes miden alrededor de 30. Además poseen entre dos y cuatro orificios de digitación, muchas veces correspondiendo la cantidad a su naturaleza de “macho” o “hembra”. Entre las dos turas se tejen complejas texturas melódicas, rítmicas y tímbricas que caracterizan cada son.

Los cachos son otro aerófono en forma de flauta globular o silbato, hecha del cráneo de venado, del cual se cierran todas las aberturas con cera de abeja negra, dejando solamente un agujero de soplo⁷. Se distinguen por su tamaño físico en cachos grandes y pequeños, los cuales se agrupan. Los cuernos o cachos como tales no tienen otra función específica que no sea la de sostener el instrumento. Es muy posible que su uso se derive del rito propiciatorio de la cacería. Entre los dos cachos se producen bifenías sincrónicas debido a que cada uno puede emitir un solo sonido. Por lo tanto los cachos aportan sobre todo un elemento rítmico.

Las maracas son idiófonos de sacudimiento que en esta ocasión se ejecutan de a una. Su característica particular son los numerosos agujeritos de su cuerpo resonador. Su tamaño es regular y su forma redonda. Por su sonido parece tener relativamente pocos elementos móviles por dentro. Se ejecuta sobre todo de dos formas: de manera sonora imprecisa moviéndola circularmente o de manera precisa, produciendo un golpe seco.

Los sones se desenvuelven en una medida binaria y en tempo moderado. Se diferencian uno de otro por el núcleo melódico generado por las turas, el cual consiste de un patrón de tres a cinco notas, agrupadas generalmente en forma ondulada, que puede ser variado en alguna medida. Los sones también se diferencian por los cachos, que suelen seguir un esquema rítmico específico en cada uno, al igual que las maracas. Pero es la combinación de patrones de los tres tipos de instrumentos lo que le da la idiosincrasia particular a cada uno. Toda esa música instrumental es determinada por el timbre característico, que se define por la estabilidad entre el sonido más grave y la bifenía de los cachos, y el sonido más agudo de las turas y por supuesto la constancia de la maraca multiplicada.

—7 El mismo instrumento con connotaciones parecidas utilizan los jivi en el estado Amazonas con el nombre *ovevi mataeto* (véase el apartado «Ritual mortuorio jivi» en este volumen, p. 79).

Los sones de la Fiesta de las Turas

Son	Función (Según Domínguez 1998: en Mapará; según <i>Historia de las Turas en el Municipio Urdaneta</i> : en Moroturo)	Música (Según Aretz 1991: en Copey, Pozo Largo, Mapará)
<i>Paloma o Golpeo o Chorro de Agua o Son de la Lluvia</i>	Cualquier momento. Imitación de la caída de agua en la montaña, para que los espíritus de aire, agua y tierra favorezcan lluvia suficiente para los plantíos También a las 6 a.m. para recoger los desperdicios y en el traslado hacia el Árbol de la Basura	Cacho puede ser el guía; cada tura con tres o cinco notas cercanas, tetratonal
<i>Segundo o Ensayo o Ensaye</i>	Cualquier momento, también para afinar los instrumentos	
<i>Murciélago o Sapito o Sapito lipón</i>	En la Tura grande para castigar y despertar a los tureros dormidos. Imita el croar, el sapo es considerado protector de las plantas y conservador de las aguas. En la madrugada	<i>Murciélago</i> : tura bitonal con tercera menor <i>Sapito</i> : tura tetratonal dentro de una cuarta
<i>Gonzal(it)o o Turupial o Descans(a)o o Son de las Aves</i>	Toque precipitado para comenzar la Danza de las Turas; imita pájaros del monte que alegran el espíritu de la gente. 6:30 p.m.	Tura tritonal con salto de sexta mayor
<i>Son de las Turas o Son de los Cachos</i>	Para afinar los instrumentos	

<i>El Báquiro o Carrera del Venado</i>	Toque rochelero para que cacheros mayores embistan con los cuernos y hagan retirar a los danzantes que se acercan demasiado al Árbol de la Abundancia	Mucha importancia de los cachos
<i>El Bariquí</i>	Para el acto de embarquizamiento	Tura con tres notas contiguas
<i>Las Hormigas</i>	En el árbol de los desechos	
<i>Son de la Cacería</i>	Primera danza a las 6 p.m.	
Baile de la ceremonia	Se reparte chicha y se agradece la cosecha, después del <i>Son de las aves</i>	

Vigencia

La tradición de las Turas está viva y también extendiéndose hacia lugares donde no se practicaba. Eso tiene que ver con las migraciones que siempre ha habido y que también han traído cambios debido a los nuevos contextos, diferentes participantes o influencias de las prácticas de la nueva región. Una de las últimas migraciones asentó el ritual desde 1965 en el estado Portuguesa, específicamente en Turén.

De esa manera en algunos patios tureros se han transformado melodías, se ha reducido la cantidad de los sones, se ha cambiado la composición de conjuntos musicales, se han sustituido elementos de sabiduría indígena por criollos y específicamente católicos, se han borrado partes constitutivas y simbólicas como la cacería, e incluso se ha acortado considerablemente en algunos lugares la duración, en los que una sola noche puede ser suficiente.

El anhelo por un equilibrio entre la naturaleza y el hombre para garantizar el sustento de la especie y las contradicciones con los valores ancestrales que se encuentran en los nuevos hábitat, pueden profundizar en los agricultores descendientes de ayamanes y jirajaras la necesidad de practicar sus creencias religiosas que les habían resultado provechosas durante siglos.

Hay elementos tan propios que no pueden ser sustituidos por la modernidad. Así por ejemplo, el pensamiento de orientación marcadamente ecologista que preconiza la necesidad de no generar ningún

daño a la tierra ni al aire, y que se caracteriza por el gran respeto a la madre tierra y a la armonía total con la naturaleza a través de una comunicación sensible con sus fuerzas interiores, en este caso con el dueño de la montaña, los espíritus del bosque y también con los antepasados que representan la voz de la fragilidad del ecosistema, del conocimiento y de la garantía de supervivencia del grupo.

Gracias a las políticas educacionales, las Turas son cada vez más consideradas como objeto digno de estudio y reflexión. La era cibernética también ha ayudado a darle más presencia que nunca en el cuadro identitario de la nación, que la considera un elemento importante de la diversidad cultural.

Finalmente, las políticas culturales han contribuido a darle mayor importancia a esa tradición. Así, se organizan encuentros tureros entre las diferentes comunidades para el convivir y el intercambio de saberes que cada cierto tiempo obtienen cobertura de los medios regionales de comunicación.

Todos esos procesos e iniciativas pueden aportar al conocimiento de la diversidad cultural, a la conciencia y la reflexión ecológica, lo que de hecho sucede. Pero ese reconocimiento público puede además transferir fuerza y autoconfianza a los mismos tureros y su cosmología.

Canto yanomami para la lluvia 🎧 1/ pista 2

El grupo indígena de los yanomami incluye los grupos yanomam, yanam, yanomano y sanemá. Es una de las etnias más grandes. En Venezuela tiene aproximadamente 15.000 miembros (véase Velásquez 2005b) y además cuenta con otra cantidad un poco menor en Brasil. Los yanomami habitan en un área muy vasta del Amazonas al sur de Venezuela. Es una región que se encuentra en un extenso bosque tropical perenne en la zona llamada Alto Orinoco. Debido al difícil acceso han tenido relativamente poco contacto con las culturas occidentales, a pesar de las labores destructivas de los *garimpeiros* que devastan la zona desde finales de los años 1950 en búsqueda de oro. Ya antes de ese invasor, temido por su agresividad, se habían establecido varias misiones evangelizadoras, unas más tolerantes que

otras. Sin embargo, la cultura milenaria yanomami⁸ se ha mantenido prácticamente intacta.

Los yanomami viven de la caza, la pesca, la recolección y la agricultura. En los conucos siembran mediante el sistema de rotación de cultivos. Su producto principal es el plátano, pero cultivan también yuca, maíz, ocumo y otros. Las plantaciones, que son atendidas por grupos familiares, se encuentran en la inmediata cercanía del poblado. El poblado está constituido por el *shabono*, una vivienda circular irregular grande alrededor de un inmenso patio (véase foto N° 5, p. 218). Allí viven entre 50 y 200 personas (véase Gasparini y Margolies 1986, p. 54) por afiliación patriarcal.

El *shabono* es una casa colectiva formada «por una serie de paravientos de una sola pendiente arrimados uno a otro (...) El paraviento es la forma de abrigo más antigua que el hombre ha inventado (...) Es una construcción de fácil y rápida ejecución» (íd.). El *shabono* está organizado según las normas sociales del grupo y además refleja su cosmovisión. En la parte trasera cada familia tiene un espacio íntimo, donde alrededor de un fogón se cuelgan las hamacas. A medida que el espacio se abre hacia el patio central, más público se hace. La plaza como tal sirve para toda actividad pública. Allí juegan los niños, se realizan las fiestas y actúan los chamanes. El *shabono* mismo representa el universo y los chamanes usan sus elementos simbólicos: el techo descende al suelo, igual que el cielo, los postes que soportan el techo sirven para ascender al cielo y la plaza representa la parte celeste, donde viven las almas y los espíritus (véase Lizot 1988, p. 566).

Un *shabono* no suele durar más de cinco años. Entonces el grupo lo abandona y se establece en otro lugar. Una mudanza completa puede ocurrir también por enemistades con algún vecino. Aparte de las mudanzas regulares, los yanomami acampan durante el período de sequía alrededor de tres meses al año en la selva (ibíd., p. 537) para recolectar ciertas frutas o asistir a fiestas de sus vecinos, con los cuales tienen lazos familiares.

———⁸ Velásquez (2005b) afirma que los yanomami existen desde hace más de 25.000 años.

Los indígenas del Alto Orinoco dependen de las condiciones que les ofrece el bosque tropical, y cada fenómeno que se produce allí recibe una dimensión sobrenatural. Las enfermedades, la muerte, el rayo, una buena cosecha, una mala caza, todo es interpretado a través de la influencia de dioses, demonios, espíritus (*hekura*) y almas de los muertos. Para no sentirse tan dependientes de la voluntad de ellos, practican un chamanismo muy activo⁹, ya que el chamán se identifica a sí mismo con el equilibrio ecológico del medio ambiente y con él se mantiene en armonía. Es él quien dirige «los destinos espirituales de su pueblo» (Velásquez 2005c). Su fin es comunicarse con los *hekura* aliados para controlar el destino. Los *hekura* son espíritus del bosque: los de forma animal son masculinos y los vegetales son femeninos. El chamán yanomami es siempre de sexo masculino y uno de cada tres varones toma la decisión personal de iniciarse (Lizot 1988, p. 570). El contacto con el mundo sobrenatural se logra con la ayuda del yopo (*Anadenanthera peregrina*), una sustancia alucinógena que propicia estados de éxtasis y trance, a través de los cuales el chamán puede acercarse a los *hekura*. Estos estados se alcanzan en medio de actuaciones rituales, que comprenden danza, pantomima, canto y habla. El chamán mismo se transforma en *hekura* y baila como ellos (ibíd., p. 569), ya sea para poder curar enfermedades, influir en el clima, predecir el lugar y momento adecuado para la caza, propiciar asuntos amorosos y también para vengar a su grupo (véase foto N° 6, p. 218).

La gran mayoría de los estudiosos de la cultura yanomami coincide en que es uno de los pocos pueblos que no posee instrumentos musicales sino que usa exclusivamente el canto y el cuerpo como resonador (véase Velásquez 2005d). Sin embargo, Lizot (1988, p. 520 y 2004, p. 43) describe en varias oportunidades una flauta de hueso de pájaro con tres orificios y también flautas de caña que observó en los bailes de presentación en fiestas de varias comunidades. Aretz (1991, p. 250), basándose en informaciones de Zerries, refiere además un palo zumbador con funciones míticas. Además, citando a Barandiarán, menciona una maraca chamánica entre el grupo sanemá, que por ser objeto de suma veneración y respeto, no puede ser mostrada

— 9 Velásquez (2005c) lo llama «chamanismo central».

a los ojos profanos (ibíd., p. 253). Pareciera que estos instrumentos son circunstanciales, ya que han sido observados en ocasiones no generalizables.

La música de los chamanes cumple una función mágico-religiosa y por ello se vincula estrechamente con la mitología, el idioma, el canto, el baile y el teatro. En sus expresiones musicales utilizan imitaciones de sonidos reales, como las voces de animales, o ficticios, como las voces de sus ancestros. Aretz (1982, p. 23) destaca el frecuente uso de falsete, gritos, sonidos guturales, jadeos, chasqueo de lengua, recursos que también se encuentran entre chamanes de otros grupos. Propios de los yanomami parecen ser más bien los cantos silábicos al usar el idioma.

Musicalmente algunos tonos centrales forman el marco melódico. Típicas son también las constantes repeticiones de una fórmula melódica corta que apoya el carácter de conjuro del rito. La tendencia melódica al *ostinato* es muchas veces acompañada por fórmulas rítmicas cambiantes. Otros recursos son *glissandi*, entonaciones nasales, vibraciones de sonidos y ornamentaciones (íd.).

El ritmo de vida de los yanomami está vinculado en gran medida con las épocas de lluvia y sequía. «Durante la mayor parte del año (...) permanecen en su *shabono*, pero en la época de sequía, de noviembre a marzo aproximadamente, organizan largas andanzas (...) en los bosques (...) salidas de familias enteras y a veces de toda la comunidad» (Gasparini y Margolies 1986, p. 51). Esto implica que los conucos quedan sin atención. En caso de mudanzas completas que también se hacen durante la sequía, muchas veces no solamente debido al deterioro del *shabono* sino también a la baja productividad de la tierra, deben habilitarse sembradíos completamente nuevos. Para poder alimentarse necesitan la bonanza de los cultivos que entre otros dependen de suficiente riego natural. Lizot (1988, p. 499) destaca en sus investigaciones que la relación de estaciones de año en año no es igual, sino que hay años más secos o más lluviosos que otros, así que puede haber varias razones para invocar la lluvia.

La lluvia forma parte de la mitología yanomami:

En la época de los ancestros mitológicos, *Ömawë*, el menor de los demiurgos, quiso dar de beber a su hijo que tenía

sed. Perforó la superficie terrestre con su arco, allí donde se escondía el agua subterránea. Repentinamente brotó un chorro con tal fuerza que llegó al cielo y se depositó allí; ése es el origen de la lluvia (ibíd., p. 565).

En caso de extrema necesidad se puede invocar la lluvia. Aretz (1991) publica un interesante ejemplo sonoro para tal circunstancia que se retoma en esta edición. Es cantado por dos personas y los chamanes yanomami en muchas ocasiones actúan en grupo, respetando, por supuesto, las jerarquías internas (véase Lizot 2004, en varias descripciones). Además representa varios elementos musicales y expresivos característicos del grupo como la imitación, en este caso del croar de las ranas, animales cuya actividad está muy vinculada a la lluvia. Con este recurso pueden enmascarar además la voz propia, ya que se dirigen con su petición a algún ente sobrenatural que se va a revelar en ellos. Y finalmente, la estructura musical con duraciones iguales entre ambos cantores, el centro tonal con dos tonos, la cantilación, el canto silábico y la repetitividad también son componentes musicales representativos de la música chamánica yanomami.

Ciclo agrario. Manifestaciones de menor recogimiento

Vasallos de la Candelaria 🎧 1/ pistas 3, 4, 5

Ruth Suniaga

El 2 de febrero se celebra en todo el mundo católico la fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria con procesiones y velas encendidas, en la que se conmemora la presentación de Jesús en el templo y la purificación de la Virgen María.

En Venezuela las fiestas de la Candelaria también se conocen con los nombres de Danza de la Candelaria, Danza de los Vasallos, Moros de la Candelaria, Negritos de la Candelaria, Baile de la Candelaria y otros. Las celebraciones en honor a la Virgen de la Candelaria revisten significaciones y motivos similares en diferentes regiones. En muchos lugares del país la asocian con el cierre de la Navidad, como por ejemplo la Quema del Arbolito y la Bendición de las Candelas en Valencia (estado Carabobo), o la Bendición de la Vela Amarilla y Roja en Puerto Cabello (estado Carabobo), donde según una creencia popular, las velas bendecidas este día por la Virgen de la Candelaria tienen poderes milagrosos (véase Ortiz 2000, p. 31). Muchos venezolanos esperan hasta este día para desmontar sus pesebres. En otros lugares del país la Candelaria da comienzo a las fiestas de carnaval celebrándola con disfraces.

Existen tres lugares específicos del estado Mérida en los que diversas danzas agrarias se vinculan con la fiesta de la Candelaria, con algunas variaciones: La Parroquia, Mesa de Bolívar y Valle Grande. A los dos últimos pueblos llegó esa tradición a través de promeseros oriundos de La Parroquia que se mudaron (José Leonardo Torres Uzcatégui, vasallo de La Parroquia, entrevista personal, 27 de febrero de 2009). Los Vasallos de la Candelaria en Mesa Bolívar, pueblo a dos horas de La Parroquia, se formaron hace más de 80 años; aquí la fiesta se realiza el 1º y el 2 de febrero. En Valle Grande, pueblo a media hora de La Parroquia, también hay una tradición de venerar a la Virgen de la Candelaria desde hace más de 70 años; aquí se llaman Locos de la Candelaria y se festeja el 3 de febrero y la octavita.

No obstante la popularidad de la Virgen de la Candelaria en todo el país, las danzas de los Vasallos de la Candelaria en La Parroquia destacan entre todas por su carácter profundamente religioso. Tienen su escenario frente a las iglesias, durante las procesiones y cuentan con la participación activa de los párrocos. La imagen de la Virgen es sacada de la iglesia por los vasallos, pero también algunas personas llevan sus propias vírgenes de devoción hogareña que han conservado y heredado por muchos años. Además la Virgen es relacionada por Clarac (2003) con deidades ancestrales como Hamashía, la diosa de la agricultura y con Arca, la dueña de la laguna de Urao.

La fiesta en La Parroquia

En La Parroquia, al sur de la ciudad de Mérida, con más de 200 años de fundada, y a pesar de tener otro patrono, se desarrolla una celebración teatral pero también mística, de acuerdo a una leyenda sobre la aparición de la Virgen, contada por Josefa Colmenares, habitante de la zona:

Hace algún tiempo una señora de Zumba, Caserío de La Punta, encontró en su casa una tabla que tenía dibujada la Virgen de La Candelaria y unos danceros...; en vista de que cada vez que barría se encontraba con aquella estampa en el suelo resolvió llevarla al cura, quien la colocó en un sitio de preferencia dentro del templo. Cierta día el padre observó que la figura no estaba en el puesto destinado y su sorpresa fue más grande aún cuando la señora de quien hablamos se la presentó y le confesó que la ha-

bía encontrado de nuevo en su vivienda. El sacerdote, admirado ante aquel misterio y comprendiendo el deseo de la aparecida, bendijo la casa y ofreció a la Virgen organizar todos los años un grupo de personas que representarían la danza que figuraba en aquel trozo de madera, siempre que ella permaneciera en la iglesia. Desde entonces no ha vuelto a desaparecer... (Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 33)¹⁰.

En La Parroquia los preparativos comienzan con la novena, es decir nueve días antes del 2 de febrero (José Leonardo Torres Uzcátegui, entrevista citada), con los ensayos de la danza por parte de los vasallos. Según cuenta Porfirio Urbina (véase Cárdenas 2005), Primer Capitán, la agrupación Vasallos de Nuestra Señora de la Candelaria tiene desde hace más de 130 años la responsabilidad de llevar a cabo, año tras año, la representación de la imagen encontrada en la tablilla. Esto le ha merecido el reconocimiento de "Patrimonio Cultural" del estado Mérida. Actualmente está integrada por más de 400 personas, entre adultos y niños, quienes devotamente mantienen esa tradición religiosa vigente.

Desarrollo de la fiesta

La fiesta comienza con la celebración de la misa donde se hace la Bendición del Fuego de la Candelaria. Durante todo el día hay música en las calles y constantes detonaciones de cohetes, se rompen piñatas, se hacen carreras de sacos, se juegan bolas criollas, se hacen procesiones, se reza, se canta, se baila y se pagan promesas para festejar a la Virgen.

Posterior a la misa se inicia la procesión por algunas calles del pueblo con la imagen de la Virgen de la Candelaria, a la cual siguen los músicos y dos filas de vasallos comandados por sus respectivos capitanes. El recorrido termina en el punto de partida, la iglesia, frente a la cual se ordenan los vasallos en dos hileras. Los músicos se sientan a un lado; la imagen es colocada en un altar y a ella se dirigen los vasallos dedicándole coplas intercaladas con la danza, como parte de una representación teatral y coreográfica.

¹⁰ Elementos legendarios parecidos se encuentran entre los Negros de San Jerónimo, en la población merideña de Santo Domingo (véase el apartado «Negros de San Jerónimo» en este volumen, p. 54).

Después de realizarse estos halagos y peticiones a la Virgen, se inicia nuevamente la música y el Capitán de los vasallos, haciendo sonar una maraca y zumbiar en el aire su palo con el rejo en la punta, ordena a sus camaradas que lo sigan. Seguidamente se ejecuta el ciclo de danzas de los vasallos que simboliza y evoca las faenas del campesino durante la preparación y el cultivo de la tierra. La celebración concluye por este día cuando los vasallos repiten el pasacalle¹¹ final.

La manera como se desarrolla esta fiesta religiosa es típica en muchas celebraciones andinas¹². Pero no todo gira en torno a la Candelaria o los ciclos de la agricultura. Hay combinaciones con manifestaciones de teatralidad en el Entierro del Gallo¹³, una de las partes de acento profano de la celebración, que se ejecuta el día 3 de febrero en la plaza, aun cuando no menos mística si se la observa con la mirada del sincretismo religioso entre las culturas europea, indoamericana y africana.

Propio de La Parroquia es una procesión el día 3 de febrero, acompañada por el conjunto musical, en la cual los vasallos llevan la imagen hasta Zumba, lugar donde la tradición atribuye su milagrosa aparición¹⁴. Una vez en el sitio se realiza una misa exclusiva para los vasallos, quienes se congregan frente a la capilla para escuchar las palabras del sacerdote. Al finalizar la misa, los vasallos ofrendan nuevamente el baile a la Virgen para luego regresarla al templo de La Parroquia. También se disparan cohetes durante los recorridos. Continúa la celebración en la casa del Capitán, donde los vasallos bailan y son obsequiados con licor y chicha. Posteriormente se dirigen a la plaza para realizar el Entierro del Gallo.

— **11** Pasaje instrumental que se repite constantemente mientras la gente recorre las calles. Según José Leonardo Torres, vasallo de La Parroquia, en la zona no se denomina pasacalle sino “paseo”.

— **12** Como puede verificarse en los apartados «Locos de San Isidro» (p. 49), «Locainas de Santa Rita» (p. 53), «Negros de San Jerónimo» (p. 54), «Los Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto» (p. 57), «Giros de San Benito» (p. 301) en este volumen.

— **13** Celebración posterior a la misa.

— **14** Hechos muy parecidos suceden en otras manifestaciones como en los Negros de San Jerónimo en Santo Domingo.

Música, instrumentos y letras

El conjunto de instrumentos que acompaña a los Vasallos de la Candelaria está compuesto por un violín, un cuatro, un tambor y un tiple. Este conjunto es típico en toda la región andina. En ocasiones pueden usarse también mandolinas.

El violín lleva la melodía principal, el cuatro y el tiple se usan como acompañamiento armónico y rítmico, en forma de rasgueo. Al usar mandolinas, éstas hacen una contravoz al violín. El tiple, gracias a la distribución de sus cuerdas, le permite al ejecutante gran variedad de construcciones armónicas, de la cual hace uso dependiendo de los escenarios donde se desarrollan las distintas danzas de los Vasallos y del entusiasmo de los presentes.

El violín y las mandolinas (cuando éstas se usan) están afinados de grave a agudo G-d-a-e' y el cuatro A-d-f#-B. El tiple, algo más pequeño que una guitarra, tiene diez o doce cuerdas en cuatro órdenes triples. Las cuerdas del primer orden, el más agudo, son de acero, las del segundo, tercero y cuarto están combinadas con una cuerda entorchada afinada una octava más grave, lo que le permite hacer el bajo ostinato durante las procesiones. Se afina de la siguiente manera: d-g-b-e.

El tambor cilíndrico de madera mide aproximadamente 50 cm. de alto. Sus dos membranas de cuero, con un diámetro de aproximadamente 30 cm., son atadas con sogas a cada borde. El tambor se ejecuta tanto sentado como de pie y caminando, gracias a una cuerda que se cuelga al cuello. Se percute con dos baquetas, a veces directamente al cuero, otras a la madera y otras combinadas, según el ritmo y la proyección del sonido que se desee. A este conjunto se agregan con función de acompañamiento rítmico las maracas (cada vasallo lleva una) y el palo o garrote, el cual es percutido por los vasallos algunas veces contra el suelo y otras en choque directo unos con otros en parejas, dependiendo del contenido de la danza.

En La Parroquia se usan tres tipos de música en momentos claramente diferenciados durante toda la festividad: *Danza*, *Contradanza* y *La Sapa*. La *Danza* es usada durante la procesión. Ésta, llamada también paseo inicial, es el desplazamiento de los Vasallos por las calles del pueblo, lo cual hacen en filas paralelas, a veces caminando y otras bailando. En algunos lugares, mientras caminan o bailan, también entrechocan sus garrotes al compás de la música. Para

este momento puede usarse ocasionalmente una retreta, además del grupo musical que acompaña a los vasallos.

La *Danza* se usa también para acompañar los saludos a la Virgen. Según se constata en la grabación (escuchar ejemplo musical CD1, N° 3), estos saludos son en forma de coplas que se recitan sin acompañamiento musical, pero intercalados con la música instrumental de la *Danza*. El Primer Capitán inicia las coplas y luego da paso a los Vasallos que deseen acercarse para dar gracias u ofrecer su promesa. También se ofrecen los niños como vasallos. Los versos de las coplas son fluctuantes octosílabos; aparecen estructurados en cuartetas donde lo predominante son los pares rimados y los impares sueltos:

Para llegar a esta iglesia	8	a
yo siempre me persigno.	7	b
Que viva el padre Panchito	8	b
y toditos sus vecinos.	8	b
¡Oh! Virgen de la Candelaria,	9	a
centro de mi corazón.	7	b
Aquí me tenés presente	8	c
cumpliendo tu devoción	7	b

La melodía de la *Danza* está desarrollada por el violín en frases de ocho compases sobre un ritmo *ostinato* de habanera (2/4) que repiten el tambor y las maracas. El cuatro y el tiple acompañan con los acordes básicos de la cadencia perfecta en modo mayor, rasgueando el mismo ritmo que el tambor y las maracas. Las frases melódicas se repiten con leves variaciones intercalando las loas hasta que este ciclo termina, para dar paso al ciclo de danzas que representan el proceso de labor agrícola.

Las primeras seis coreografías de este ciclo que representan estadios de la faena son *El Tejido*, *El Encierro de los Animales*, *La Tumba*, *La Quema*, *La Siembra* y *El Deshierbo*. Se bailan con la misma música de la *Danza*, con los respectivos cambios de carácter y acento para reforzar la escenificación de la tarea. Por ejemplo, en el caso de *La Tumba* el tiempo fuerte del ritmo de habanera coincide con el entrecocar de los garrotes de los vasallos danzando en filas; y en el caso de *La Siembra* cambia el carácter, ya que los Vasallos se entrecruzan bailando.

Para este momento se observa un ambiente cada vez más festivo. De hecho, la música cambia y es identificada por los Vasallos como *Contradanza*. Se usa para bailar los últimos tres estadios (*El Palito Chechequeo*, *El Cruzado* y *El Paseo*). Por cierto, *El Palito Chechequeo* también puede interpretarse como una celebración, puesto que simboliza la recogida del producto de la siembra. Según se constata en la grabación (ejemplo musical CD1, N° 4)¹⁵, se trata de frases melódicas también de ocho compases, acompañadas a ritmo de merengue a 6/8. El cuatro y el tiple rasguean a pulso de corcheas. El tambor hace el acompañamiento sincopado de un merengue venezolano en 6/8 y las maracas marcan los dos tiempos fuertes de cada compás, coincidiendo con los golpes que dan los Vasallos con sus garrotes contra el piso en *El Palito Chechequeo*. El público asistente acompaña con las palmas. Para terminar esta figura se canta *El Palito*, una cuarteta de versos octosílabos con rima consonante, que se entona bajo el mismo nombre y la misma música y letra al final del ciclo de danzas de La Llorá, festejada cada 2 de noviembre en el estado Aragua:

Si el palito se te quiebra	8	a
no te pongas a llorar.	7	b
Que palos hay en el monte	8	c
pa' que lo sepa labrar.	7	b
Lo-lo-lo-lo lo-lo-lo-lo		
lo-lo-lo-lo lo-lo-lo-lo		
¡UJU! (grito)		

Finalmente, la tercera y última música usada en La Parroquia es *La Sapa*, un baile de diversión que representa el festejo. Se ejecuta sin coreografía y en pareja. El nombre *La Sapa* es el de una pieza musical instrumental específica que se usa con frecuencia en esta parte de la fiesta por su ritmo de merengue (6/8); sin embargo, puede ser sustituida por cualquier otra del mismo ritmo, propia de la región (José Leonardo Torres Uzcátegui, entrevista citada). La melodía de *La Sapa* (escuchar ejemplo musical CD1, N° 5)¹⁶, in-

¹⁵ Video en: <http://www.youtube.com/watch?v=mYuTJJWxNn8>

¹⁶ Video en: <http://www.youtube.com/watch?v=EZ8KPM27fGk>

terpretada por el violín, desarrolla la forma armónica AABB, cada parte compuesta de frases anacrúsicas de ocho compases y al final un estribillo de cuatro compases. Este esquema se repite varias veces sin mayores variaciones. El cuatro y el tiple rasguean corcheas haciendo los acordes básicos de una cadencia perfecta en modo mayor. El tambor hace el acompañamiento sincopado tradicional del merengue. Las maracas y los garrotes no se escuchan porque en este momento los Vasallos están sosteniéndolos con ambas manos en pareja, mientras bailan.

Desde hace varios años los Vasallos son acompañados por un grupo musical que no forma parte de los promeseros, sino es invitado para tocar durante toda la festividad. Se trata del Grupo Folklórico San Rafael del Páramo, que vincula la ejecución con la investigación. Hay músicos en La Parroquia que podrían tocar igualmente, pero prefieren bailar ese día (íd.).



En Mesa Bolívar el conjunto musical se compone de cuatro, violín y tambora, aparte del sonido de las maracas y de los palos de los danceros (íd.). En Valle Grande los Locos de la Candelaria no llevan maracas, la música es propia del lugar y el conjunto se compone de cuatro, violín y charrasca (íd.).

Personajes, vestuario y danza de los Vasallos

Todos los Vasallos de La Parroquia son hombres, aunque en los últimos ocho años se divisa la presencia de niñas (íd.), que usan trajes vistosos con casaca y capa corta adornada con lentejuelas y otros elementos, pantalones bombachos a media pierna de varios colores, cinturones gruesos de tela, sombrero de paja de ala ancha que forran en tela y adornan. Llevan un palo y una maraca en las manos y calzan alpargatas, aunque algunos bailan descalzos como una forma de pago de promesa. En cuanto a los adornos hay mucha libertad en la expresión individual. Estos trajes, de confección casera, los usan tanto el 2 como el 3 de febrero. El Primer y el Segundo Capitán del grupo se distinguen por llevar un rejo en la punta del palo con el cual dirigen los movimientos de las diversas danzas.

La danza que realizan los Vasallos tiene distintas partes y destacan los pasos de rasgos predominantemente indígenas.

Las danzas de los Vasallos de la Candelaria de La Parroquia

Nombre de la danza	Significado y coreografía	Imagen	Música
ANTES DE LA LABOR AGRÍCOLA			
<i>La Procesión o Paseo</i>	Desplazamiento de los Vasallos por las calles del pueblo en filas paralelas. A veces se hace caminando y otras bailando.	 <p data-bbox="553 545 801 565">Foto: Henry Picón, febrero de 2006^I</p>	<i>Danza</i>
DURANTE LA FAENA (ciclo agrario de danzas)			
<i>El Saludo</i>	Saludo a la Virgen; alternancia de coplas recitadas y danza con movimientos entre fila y fila		<i>Danza</i>
<i>El Tejido y Adiós</i>	Cercado del terreno y despedida para partir a preparar el terreno; un grupo se posiciona en línea, el otro grupo la traspasa en forma de serpentina, se acompañan con el ritmo de sus respectivas maracas.	 <p data-bbox="553 1072 801 1093">Foto: H. Picón, febrero de 2006^{III}</p>	<i>Danza</i>

_____II En: <http://www2.ula.ve/coppermine/cpg134//thumbnails.php?album=58&pos=4>.

_____III íd.

<p><i>El Encierro del Chivo</i></p>	<p>Simulación de encierro de los animales en área vecina del terreno a sembrar; en filas corriendo uno detrás del otro se persiguen, formando un círculo, una fila dentro gira en un sentido y la otra por fuera gira en sentido contrario, luego intercambian los roles. Gritan e imitan sonidos de animales como machos cabríos y otros.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{IV}.</p>	<p><i>Danza</i></p>
<p><i>La Tumba o Roza</i></p>	<p>Limpieza del terreno; los Vasallos fingen cortar ramas de un monte imaginario entrechocando garrotes, mientras se desplazan por el espacio.</p>	 <p>Foto: N. Garrido^V.</p>	<p><i>Danza</i></p>

— **IV** Íd.



— **V** En Urbina 1998, p. 22.

<p><i>La Quema</i></p>	<p>Simulación de pegar fuego a las ramas que han amontonado durante la tumba; baile en dos filas, por el medio pasa bailador con bagazo de caña encendida para simular prender fuego a la basura en el piso.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{VI}.</p>	<p><i>Danza</i></p>
<p><i>La Siembra</i></p>	<p>Depósito de la semilla en el suelo; baile en dos filas y golpes rítmicos en el suelo con los garrotes al acercarse ambas filas. También se desplazan por el terreno.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{VII}.</p>	<p><i>Danza</i></p>
<p><i>El Deshierbo o Aporco</i></p>	<p>Los Vasallos en dos filas avanzando simulan rastrillar la tierra con sus varas golpeándolas suavemente al piso; para finalizar tararean la melodía con la sílaba "lo-lo".</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{VIII}.</p>	<p><i>Danza</i></p>

_____VI En <http://www2.ula.ve/coppermine/cpg134//thumbnails.php?album=58&pos=4>

_____VII Íd.

_____VIII Íd.

<p><i>El Palito</i> <i>Chechequeo</i></p>	<p>Recogida del producto de la siembra. Se golpea el suelo de manera rítmica con el palo mientras las filas se cruzan varias veces, mueven los brazos como venteando espigas. Los capitanes adelante dirigen el recorrido de las filas con palo en alto en dos manos, hacen rueda, Capitán en el medio; termina con el canto de <i>El Palito</i>.</p>	 <p>Foto: K. Lengwinat, febrero de 2012.</p>	<p><i>Contradanza</i></p>
<p><i>El Cruzado</i></p>	<p>Recolección de los últimos frutos. Las dos filas se van cruzando varias veces, una frente a la otra quedando en dirección lateral a la Virgen; este movimiento se realiza varias veces hasta que el Capitán indique detenerse.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^{IX}.</p>	<p><i>Contradanza</i></p>

<p><i>El Paseo</i> (final)</p>	<p>Regreso a casa. Desplazamiento en dos filas por el lugar donde se llevó a cabo la faena.</p>	 <p>Foto: H. Picón, febrero de 2006^s.</p>	<p><i>Contradanza</i></p>
<p>DESPUÉS DE LA LABOR AGRÍCOLA</p>			
<p><i>La Sapa</i></p>	<p>Festejo; baile en parejas independientes, donde ambos mantienen el palo en alto con las dos manos.</p>	 <p>Foto: K. Lengwinat, febrero de 2012.</p>	<p><i>La Sapa</i></p>

El vestuario de los Vasallos de la Candelaria en Mesa Bolívar ha cambiado varias veces debido a la influencia de los curas del lugar. Finalmente ha quedado un uniforme único que se compone de una camisa blanca de manga larga, un pantalón rojo largo y una capa azul que llega hasta el talón. El palo y la maraca que carga cada Vasallo son pintados de rayas blancas y rojas. El Capitán se distingue del grupo por llevar un traje de colores distintos y un tipo de corona especial. Él no baila en fila con los Vasallos, sino se mueve libremente para dirigirlos. Las danzas y la música son propias del lugar, a pesar de tener varios componentes en común. La secuencia coreográfica del ciclo de danzas se compone de: *Tumba, Quema, Aporco, Palito al Hombro, La Cinta, El Mono y El Chivo*. El baile es físicamente más exigente, ya que incluye, por ejemplo, pasos donde se levantan las piernas hasta la cintura (José Leonardo Torres Uzcátegui, entrevista citada).

En Valle Grande los Locos de la Candelaria se disfrazan, llevan máscaras y palos de escoba donde amarran pelotas para pegar

amistosamente a la gente en el camino. En el grupo destacan varios personajes como la Vieja y el Viejo –quienes dirigen la danza, el Payaso, el Oso, el Cazador, la Bruja y el Médico. Las danzas son propias del lugar, donde destaca *La Vueltecita*, que consiste en dar muchas pequeñas vueltas en la danza. Sin embargo tienen también expresiones parecidas a las de La Parroquia, como la danza de *El Tejido*, *El Paseo* y *La Sapa* (í.d.).

Elementos de este ciclo coreográfico se pueden encontrar también en otras zonas de los Andes venezolanos, a propósito de ocasiones distintas a las de las fiestas de la Candelaria. A veces es usado parcialmente, en orden distinto, con un significado variado o algunos segmentos ampliados, como en los Cospes de Mirabel (p. 57), San Benito en Timotes («Giros de San Benito», p. 301), San Isidro en Lagunillas («Locos de San Isidro», p. 49) o en las Locainas de Santa Rita (p. 53), todos en este volumen.

El Entierro del Gallo

El Entierro del Gallo, que se celebra el 3 de febrero, es una parte integral y la más teatral de toda la fiesta. Al iniciarla los Vasallos, cargando con varios gallos, hacen un recorrido desde la casa del Segundo Capitán a lugares puntuales donde los agasajan con bebidas¹⁷. Luego se dirigen al lugar donde se realizará el Entierro. No es propiamente un baile y se lleva a cabo sin música. Se trata de una variación del tradicional juego “la gallinita ciega”, donde a uno de los Vasallos se le vendan los ojos para que intente atrapar a un gallo vivo, que ha sido colocado dentro de una caja en algún lugar de la plaza. En algún momento se mete el gallo en un hueco, tapándolo con una piedra y sobre ésta se riegan brasas. El vendado va defendiéndose con un látigo de los demás jugadores, quienes intentan desorientarlo danzando en círculos (véase foto N° 7, p. 219); muchos de ellos reciben latigazos como una manera de pagar promesas.

En algunos estudios se afirma que el Entierro del Gallo es un ritual de origen africano (Universidad de Los Andes 2007). Según esta afirmación, el vendado está poseído por el espíritu del animal, finge caer en trance y se desmaya. Gracias a la ayuda de “un padrino”, el

17 Íd.

vendado logra encontrar el gallo y simula la decapitación del animal con bastonazos para luego beber la “sangre” del gallo, lo que en realidad es ron con sangría, licor preparado para compartir en este momento (José Leonardo Torres Uzcátegui, entrevista citada). En reconocimiento, los demás jugadores cargan en hombros al ganador del juego quien, además, se convierte en el dueño del animal.

En Mesa Bolívar y en Valle Grande no se celebra el Entierro del Gallo.

Locos de San Isidro 1/ pista 6

Katrin Lengwinat

El venerado San Isidro nació en el año 1082 de padres campesinos pobres. Huérfano desde los 10 años, se desempeñó como peón de campo. Se casó con Santa María de la Cabeza, en aquel momento una sencilla campesina, con la cual tuvo un hijo. Era una persona muy creyente y muy caritativa, compartiendo sus humildes ingresos con el templo, los pobres y su familia. Se le atribuyen muchos milagros, entre otros, el de resucitar a su hijo a través de rezos, después de haber caído en un pozo profundo, o el hecho de comenzar su jornada asistiendo a misa, mientras que un ángel conducía sus bueyes arando. Fue beatificado en 1619 y la celebración de su fiesta fue fijada para el 15 de mayo¹⁸.

En Venezuela, igual que en Europa, San Isidro es considerado el protector de la agricultura y de la cría de animales con grandes poderes sobre vientos, tormentas, lluvia y sequía. La devoción a esta figura del santoral se extiende a numerosas zonas rurales, donde generalmente se celebra con velorios, misas y procesiones. Aquí nos concentraremos en la fiesta en la población andina de Lagunillas.

La imagen de San Isidro tiene distintos tamaños. A veces es pequeña, pero muchas veces alcanza también tamaño humano (véase foto N° 9, p. 219). Suele ser acompañado de dos bueyes conducidos por el ángel.

¹⁸ http://www.ewtn.com/spanish/Saints/Isidro_labrador5_15.htm

Para la procesión la imagen se monta encima de un vehículo que se adorna profusamente con matas de maíz, hojas de palma de coco, frutas y flores. Los campesinos juntan estos frondosos adornos a la yunta de bueyes, la cual traen al centro de la concentración (véase foto N° 8, p. 219). Además se arreglan altares con grandes arcos llenos de productos agrícolas y diversos ornatos públicos de gran vistosidad en las calles. Alrededor de la iglesia y a lo largo de esos altares se desarrolla la procesión, en la cual participa también el sacerdote, quien va bendiciendo las ofrendas y los bueyes. Muchas veces, como en el pueblo trujillano de Niquitao, puede haber un desfile de carrozas. En los estados Mérida y Trujillo, donde se ha generado una fiesta popular específica alrededor del santo, ésta suele terminar con la Quema, un ritual de adoración al fuego (véase Acacio 1998), donde se encienden montones de hojas secas rellenos de cohetes y fuegos artificiales y alrededor de los cuales danzan los Locos de San Isidro.

La fiesta en Lagunillas

En Lagunillas, estado Mérida, la festividad religiosa tiene una expresión especial (véase foto N° 10, p. 220). Allí la cofradía se organiza para rendirle tributo a San Isidro con una serie de danzas de carácter agrícola, las cuales suelen relacionarse con un ritual que le hacían los indígenas quinaroa¹⁹ a un ser mitológico: el Ches. El Ches era su dios de las aguas, la fertilidad y las cosechas. El ritual consistía en caminatas por los distintos asentamientos indígenas y en danzas colectivas de ronda con chirimías, tambores, flautas de carrizo y maracas²⁰. Al instalarse los misioneros agustinos en la zona, quienes traen la figura de San Isidro, se revela una afortunada compatibilidad entre ambas celebraciones. En la laguna de Urao, un lugar sagrado y lleno de mitos de la población de Lagunillas, se realiza aún hoy en una primera parte de las fiestas a San Isidro un ritual de ofrenda con vestimenta y danzas indígenas, acompañadas de pequeñas tamboras de dos parches, cachos, guaruras²¹ y maraca grande. Para las celebraciones centrales, los devotos se organizan en cofradías jerárquicas para dirigir a los que se llamaban “Negros

—¹⁹ Pertenecientes al grupo chama.

—²⁰ Video: *Los Locos de San Isidro. Lagunillas-Estado Mérida* 2004.

—²¹ Caracol grande.

de San Isidro” y actualmente son los Vasallos o Locos de San Isidro²². La mitología asociada a la laguna ha ido cambiando. Lo que era el Ches, fue reemplazado con el tiempo por la diosa Hamashía quien, igual a Arca y Doña Simona, es considerada dueña de la laguna (véase Clarac 2003, p. 145).

La vestimenta

Los danceros –todos promeseros– utilizan un traje de satén de colores intensos, el cual consta de una chaqueta manga larga y un pantalón ancho hasta las rodillas. Además usan medias largas y alpargatas. En la cabeza cargan un sombrero adornado con papel de seda; en una mano portan un palo y en la otra una maraca y un pañuelo. El traje, especialmente a la altura del pecho y de los brazos, así como el sombrero, está adornado con lentejuelas, canutillo y espejos en miniatura. Los danceros cubren su rostro con una máscara de hojalata (véase foto N° 11, p. 220), parecida en su expresión a otras máscaras venezolanas como la de los Zaragoza (véase p. 326 de este volumen). En este caso simbolizan el vínculo con los ancestros indígenas, quienes usaban máscaras de pieles de animales en el culto al Ches (véase Clarac 2003, p. 145).

Hay algunos personajes específicos que integran el grupo y que se mueven independientemente de los danceros como el Viejo y la Vieja, conocidos como José y María, con disfraces extravagantes y jocosos, y máscaras diferentes a las otras. Siempre llevan en mano un látigo, debido a que son los encargados de “poner el orden” en la calle para que los danceros puedan ejecutar su ceremonia. Otros personajes que destacan son animales como el Tigre, el Mono, el Toro y el Oso (véase Acacio 1998).

Música y danza

La música para acompañar las danzas es instrumental y se ejecuta con instrumentos típicos de la región como violines y cuatro. Se le agrega el sonido de un tambor y de las maracas rítmicas que cada dancero lleva consigo. Las danzas, de carácter netamente agrario, se ejecutan antes de la Quema. Muchas se parecen a las danzas de los Vasallos de

²² Video: *Los Locos de San Isidro. Lagunillas-Estado Mérida* 2004.

la Candelaria (véase p. 35 de este volumen) a pesar de llevar a veces nombres distintos.

Danzas y músicas para San Isidro Labrador

Danza	Tema	Coreografía	Tono y metro
<i>El Palito o Paloteo o La Batalla</i>	Limpieza del terreno	Agrupados en filas: cruzan palos y los entrechocan rítmicamente.	Mayor binario Usan la misma música
<i>La Siembra</i>	Apertura de huecos para sembrar	En filas golpean palo en suelo del lado derecho e izquierdo alternadamente.	Mayor binario
<i>El Corte</i>	Desyerbo del sembradío	En filas se entrechocan los palos de los danceros en forma de cruz.	Mayor binario
<i>El Pañuelito</i>	Colocación de la semilla que se movió durante el desyerbo en su lugar	En rueda con el palo entre la mano y la axila del mismo brazo, levantando altamente las piernas, el pañuelo debe moverse al compás de la música.	Mayor ternario
<i>La Zapatiera o Zapateara</i>	Recolección de la siembra y alegría por haber recibido frutos buenos	En rueda, moviendo la maraca y avanzando con pasos cortos tipo zapateado	Mayor binario

Locainas de Santa Rita

Katrin Lengwinat

En la pequeña localidad de Pueblo Nuevo del Sur en el estado Mérida, a una altura de 1.500 metros y con un acceso relativamente difícil, la gente vive sobre todo de la agricultura y la cría de ovejas y chivos. Su mayor devoción se dirige hacia San Isidro, San Benito y Santa Rita.

Santa Rita de Casia, que vivía en el siglo xv en Italia, es considerada la “santa de lo imposible”. En Pueblo Nuevo se le agradecen las buenas cosechas, la curación de enfermedades y casi cualquier otro asunto resuelto. La tradición de honrarla cada 22 de mayo con danzas y música tiene más de 150 años²³.

Varios grupos se preparan para ese día, cada uno con disfraces de diseño propio, pero todos tienen máscaras, dos palos para el baile (uno en cada mano) y su propio conjunto musical. Las máscaras y el nombre de “locainas” son compartidos con otras celebraciones como los Santos Inocentes o San Isidro (véanse respectivamente pp. 325 y 49 en este volumen).

Hay un grupo en la vecindad de Horcaz que destaca por sus disfraces muy elaborados. Se trata de un disfraz de cuerpo entero que desde arriba hasta abajo tiene tejidas por encima tiras de tela con muchos matices imitando un plumaje colorido. Se colocan además una máscara de papel o tela con voluminosas pelucas de lana de oveja. Calzan alpargatas y como curiosidad adicional todos llevan una iguana viva, guindada en el cuerpo como parte del atuendo, que sueltan en la noche (véase foto N° 12, p. 220).

Aparte de la misa y la procesión, se honra a Santa Rita con bailes que en Pueblo Nuevo del Sur se llaman “juegos”²⁴. Los bailarines o “jugadores” realizan sus danzas con figuras como la rueda o se agrupan en dos o tres filas. Con un paso saltado, y sobre todo, usando los palos como parte importante de la coreografía, se mueven coordinadamente al son de la música. Los palos miden aproximadamente 70 cm. y muchas veces están adornados con tiras de papel de colores.

²³ Video: *Las Locainas de Santa Rita de Casia*, 2004.

²⁴ Íd.

Unas veces se llevan hacia arriba, otras veces se golpean contra el suelo, se entrechocan entre ellos mismos o con los de otros jugadores. Cada figura y cada giro de las danzas expresan simbólicamente hechos de la siembra y de la cosecha²⁵, danzas muy difundidas en la cordillera andina²⁶. Las locainas realizan también el Baile de las Cintas, conocido en otras regiones como “sebucán”, en el cual los danceiros en forma de círculo tejen y destejen largas cintas alrededor de una persona que se encuentra en el centro (véase foto N° 13, p. 220).

La música que acompaña los juegos es principalmente de compás binario. El conjunto de violín, cuatro y tambora, que se ejecuta con dos baquetas, va delante del grupo en los momentos de desplazamiento.

Finalmente se pueden observar en esa fiesta personajes que tienen muchos años de tradición como el Oso, el Viejo, la Viejita o el Toro. En ese sentido, así como también por el tipo de organización danzaria, el carácter agrario de los bailes y la música que se ejecuta, esa fiesta se parece mucho a las fiestas de San Isidro y de los Vasallos de La Candelaria (véanse pp. 49 y 35 respectivamente en este volumen).

Negros de San Jerónimo 🎧 1/ pista 7

Katrin Lengwinat

San Jerónimo nació en el año 340 en Dalmacia (hoy Croacia y parte de Montenegro) en una familia de buena posición económica. En Roma estudió latín y llegó a tan extraordinario dominio de ese idioma que fue encargado por el Papa de traducir la Biblia del griego y hebreo al latín. La excelente interpretación, llamada *Vulgata*²⁷, que presentó, sirvió de versión oficial para la Iglesia durante 15 siglos. Sus últimos 35 años los entregó al sacerdocio viviendo en una gruta

____ 25 Íd.

____ 26 Véanse los apartados «Vasallos de la Candelaria» (p. 35), «Locos de San Isidro» (p. 49), «Negros de San Jerónimo» (p. 54), «Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto» (p. 57) en este volumen.

____ 27 Traducción hecha para el pueblo o vulgo.

cerca de la Cueva de Belén, lugar donde nació Jesús. Murió un 30 de septiembre del año 420. San Jerónimo es el patrono de los que se dedican a hacer entender y amar las Sagradas Escrituras²⁸.

La fiesta en Santo Domingo

Desde 1619 San Jerónimo es el patrono de la población de Santo Domingo que se encuentra en el páramo andino a unos 80 kilómetros al norte de la capital del estado Mérida. Cada 30 de septiembre la Sociedad Civil Negros de San Jerónimo, todos promeseros, le rinde homenaje. Así como ellos acompañan las festividades de otros santos en los pueblos vecinos, en su festividad participan las Locainas del Niño Jesús de Pueblo Llano y los Sanbeniteros de Mupate.

Las festividades se inician desde tempranas horas con pólvora y el toque de alba, realizado con flauta de carrizo, cacho, tambor y maracas. Después comienzan los “ensayos de última hora”. A las 10 a.m. se celebra la misa, que termina con una procesión, en la cual el clérigo carga el santo en andas al compás de una música popular con cuatro y tambora. Alrededor de la plaza se ejecutan las respectivas danzas, cuyas figuras expresan alegorías por la gratitud a las bondades del campo. Seguidamente los devotos se trasladan bailando al pozo que se encuentra en las afueras del pueblo. En ese lugar, según la tradición, el santo había aparecido tres veces, y por lo tanto llevan su imagen hasta allá y le danzan con especial fervor. De acuerdo a la leyenda, la imagen de San Jerónimo había sido llevada en varias ocasiones a la iglesia, donde debía permanecer; pero pronto era encontrada de nuevo en el pozo. Para poder mantener al santo en la iglesia se le hizo la promesa de llevarlo y bailarle siempre en su día en ese sitio, donde había aparecido. Se encuentra allí un elemento común de varias manifestaciones. Una leyenda parecida se maneja, por ejemplo, entre los Vasallos de la Candelaria en La Parroquia, que se encuentra igualmente en el estado andino de Mérida (véase p. 36 de este volumen). Al final del día los devotos regresan al pueblo para despedir al santo.

²⁸ <http://www.ewtn.com/Spanish/Saints/Jer%C3%B3nimo.htm>

La vestimenta y los personajes

Los Negros de San Jerónimo llevan una camisa blanca de manga larga y un pantalón largo color caqui. En la cintura se ajustan una cinta roja. En la cabeza los devotos se amarran un pañuelo blanco y se pintan las caras con carbón, una alusión a los indígenas que habitaban esas tierras y que según las crónicas de Fray Pedro de Aguado, salieron al encuentro del conquistador español «todos tiznados los rostros y los cuerpos»²⁹. En una mano llevan una maraca y en la otra un látigo pequeño (véase foto N° 14, p. 221).

Destaca la “Primera Dama” que es representada por un hombre vestido muy parecido a los otros danceros. Lleva un látigo en la mano y tiene la tarea de orientar el desarrollo del ritual. Resalta igualmente el Capitán, quien viste ropa azulada, casi ordinaria, y quien danza y castiga a los indisciplinados con su látigo. Tiene una especial participación con una danza de ofrenda individual al santo en el sitio de su aparición.

Los instrumentos

Las danzas de los Negros de San Jerónimo se acompañan con flauta, cacho, tambor y maracas. La flauta es longitudinal y hecha de carrizo. El tubo de insuflación mide aproximadamente 30 cm. Funciona como una flauta dulce y está dotada de un solo agujero. Las distintas alturas se logran modificando la presión de aire. Esa flauta se ejecuta con una sola mano (véase foto N° 15, p. 221).

El músico que toca la flauta, golpea con la otra mano un tambor mediano, también llamado “caja”, que cuelga de su cuello. Esa caja tiene dos membranas y es repicada con una baqueta de madera sobre un solo parche (véase foto N° 16, p. 221).

El “cacho” es un tipo de cornetín compuesto por un tubo delgado de más de un metro que desemboca en una corneta. Suple el antiguo cacho de bovino de los indígenas que efectuaba el llamamiento al baile³⁰. Aún hoy sirve para convocar la danza (véase foto N° 17, p. 221).

—²⁹ <http://cardenalquintero-merida.gov.ve/portal-alcaldias/festividades3.html?id=368>

—³⁰ Video: *Los Negros de San Jerónimo. Sto. Domingo-Edo. Mérida*, 2005.

Cada dancero lleva en mano una maraca y la va agitando al ritmo de la música. Toda la música ejecutada durante la festividad es instrumental.

La danza

El baile de los Negros de San Jerónimo es colectivo y goza de una amplia coreografía. Algunas partes de la danza representan las etapas del cultivo de trigo: rozar, sembrar, desyerbar y cosechar, al igual que muchas otras danzas andinas³¹. El trigo es el principal rubro de la zona y la fecha de las fiestas patronales coincide con el proceso de siembra³².

El ciclo de danzas no hace alusión exclusiva a asuntos agrarios, sino además a hechos sociales. Se distinguen varias danzas con melodías específicas como *La Siembra*, *La Esquina*, *El Matrimonio*, *la Danza de Blancos* y *la Danza de Negros*. Las coreografías son muy diversas. Una situación básica es la de dos filas que se pueden entrecruzar y en medio de las cuales puede haber individuos o pares bailando por turnos. Además se observan ruedas, en las cuales los danceros se mueven agarrados de las manos, así como filas que avanzan, retroceden o doblan hacia un lado. El paso básico consiste en un salto suave y el látigo se integra como elemento dancístico.

Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto

Katrin Lengwinat

La Virgen de Nuestra Señora de Coromoto, Patrona de Venezuela, es venerada en todo el país. Su primera aparición fue en la región llanera de Guanare en 1651³³ entre el grupo indígena de los cospes,

———³¹ Véanse los apartados «Vasallos de la Candelaria» (p. 35), «Locos de San Isidro» (p. 49), «Locainas de Santa Rita» (p. 53), «Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto» (p. 57) en este volumen.

———³² <http://cardenalquintero-merida.gov.ve/portal-alcaldias/festividades3.html?id=368>

———³³ <http://www.venezuelatuya.com/religion/coromoto.htm>

que habían huido hacia la selva ante la llegada de los españoles, resistiéndose así también a la doctrina cristiana. La aparición de la Virgen cambió el destino de los cospes, que comenzaron a aceptar el bautismo y a integrarse a la nueva sociedad.

En el municipio La Azulita, en la falda de los Andes, al oeste del estado Mérida, los pobladores se congregan cada último domingo de octubre para celebrar su fiesta religiosa de mayor devoción³⁴, que es dirigida a la Virgen de Coromoto. Lo hacen con una presentación particular llamada Los Cospes de Mirabel. Ese culto mariano, que se celebra desde 1956 en la zona, reúne varias ocurrencias específicas. Por un lado tenemos la fe hacia la Virgen de Coromoto como Madre de Dios, y como tradición venezolana que fue iniciada y propagada por el padre Deogracias Corredor. Por el otro, tenemos la representación del grupo indígena de los cospes de la región de Guanare. Y finalmente, las danzas y la música, que fueron traídas por la familia Urbina desde los pueblos del sur, de Mucutuy³⁵.

La Congregación de los Cospes se concentra en el poblado de Mirabel a 12 kilómetros de La Azulita. Allí residen los caciques devotos a la Virgen en memoria de los nativos de la tierra llanera en tiempos de su aparición. Semanas antes de la fiesta, su imagen recorre pueblos y caseríos de casa en casa, como una manera de estimular la devoción a su culto. El compartir permite además crear una cercanía afectiva y entusiasmo para la preparación de la solemnidad. Los devotos participantes piden que La Azulita se mantenga unida, lejos de fracasos y situaciones difíciles³⁶. Para el día de la fiesta se recrea el suceso de su aparición, se asiste a misa y se lleva su imagen en procesión por las calles con cantos litúrgicos. Después se le ofrecen a la Virgen las danzas de los Cospes de Mirabel y el baile de las cintas o sebucán de las indígenas, como ofrenda colectiva en la plaza.

Los Cospes de Mirabel visten con saya o guayuco, penacho y alpagatas. El penacho es de cartón, al cual se adhieren atrás largas fibras vegetales y arriba algunas plumas. La saya es de junco o enea.

____ 34 Tabla informativa en el Centro de Información Turística, La Azulita, consultada el 25 de diciembre de 2006.

____ 35 Video: *Los Cospes de Mirabel*, 2005.

____ 36 Íd.

Además traen diversos accesorios de rigor como collares, arco y flecha, y dos varas. Los cuerpos se pintan de un color rojizo oscuro; también tiñen el tricolor³⁷ en el penacho, el guayuco y las varas (véase foto N° 18, p. 222).

Las danzas como *La Siembra*, *La Espiga* y *El Palito* expresan la gratitud a la bondad de la tierra, simbolizando distintas faenas agrícolas que se asemejan al ciclo de danzas ampliamente difundido en los Andes³⁸. La conformación básica consiste en dos filas paralelas o en círculo, usando como elemento coreográfico y musical importante el movimiento y sonido del golpeteo de los palos.

Las danzas son guiadas por el Capitán y acompañadas por un conjunto musical que actualmente va montado en un camión con pequeñas cornetas por delante del grupo de los danceros. El conjunto se compone de un violín, cuatro, bajo, maracas y timbal o tambor (véase foto N° 19, p. 222). Las melodías, estrictamente binarias, se encuentran casi sin diferencia entre los violineros del lado opuesto de los Andes, en los pueblos del sur como Mucutuy o Pueblo Nuevo³⁹.

Al principio la danza fue privilegio de los hombres, pero con el tiempo se fue admitiendo la participación de niñas y jovencitas entre siete y trece años⁴⁰, quienes se visten de indígenas con atuendos de plumaje, cinta frontal y una vara en la mano. Al final de la procesión ejecutan el baile de las cintas o sebucán como práctica ritual para celebrar los frutos de la cosecha al son de una música andina ternaria. El baile de cintas tiene presencia en muchas regiones de Venezuela y especialmente la región de los Andes (véase foto N° 20, p. 222).

A pesar de ser una manifestación relativamente joven en La Azulita, el uso de las varas que se manipulan diestramente para hacer figuras y mudanzas o desplazamientos, así como el poste de cintas que trenzan los danzantes, parecen haber tenido influencia de los misioneros agusti-

— 37 Amarillo-azul-rojo: los colores de la bandera venezolana, ya que la Virgen es venezolana y patrona del país.

— 38 Véanse los apartados «Vasallos de la Candelaria» (p. 35), «Locos de San Isidro» (p. 49), «Negros de San Jerónimo» (p. 54), «Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto» (p. 57), todos en este volumen.

— 39 Véase en este volumen «Locainas de Santa Rita» (p. 53), en Mérida («Vasallos de la Candelaria», p. 35) y también en Lagunillas («San Isidro», p. 49), situada en la entrada o salida de esa zona.

— 40 Video: *Los Cospes de Mirabel*, 2005.

nos llegados en el siglo XVI (véase Rodríguez Mesa 1999, p. 215).

La representación de los indios cospes está difundida en varias partes del país y también de los Andes, donde la encontramos por ejemplo en los alrededores de Timotes y en Tostós, estado Trujillo. Su danza representa la fidelidad con que el campesino honra a la Patrona con fervor anual, por la abundancia de la cosecha en sus campos. La variante de La Azulita une distintos elementos culturales y geográficos, en una expresión que la convierte en sitio digno de peregrinaje de los devotos de la Patrona de Venezuela.

KATRIN LENGWINAT,

MARÍA TERESA HERNÁNDEZ

Y RUTH SUNIAGA

Ciclo vital. Manifestaciones de mayor recogimiento

Enfermedad

Cantos de curación en el *tôhé* de los pumé 🎧 1/ pista 8

Katrin Lengwinat

La etnia pumé es llamada también yaruro. Actualmente habita en el centro del estado Apure. La violencia por parte de los criollos (véase Orobitg 1999, p. 3) de la cual han sido víctimas, los ha obligado a continuos desplazamientos desde el siglo xvii. En estos procesos las tierras que habitan no sólo se han reducido considerablemente, sino también son menos productivas. Sin embargo, se puede constatar un permanente crecimiento de su población. Los censos indígenas de 1982 y 2000 indican un aumento en el número de individuos de casi el 40%⁴¹ y a pesar de su contacto natural con los criollos, la gran mayoría sigue hablando su idioma, el *pumemae*⁴², lo cual es una importante condición para desarrollar y mantener una cultura propia. La mayor parte de los pumé vive en el campo, dedicada a la

———⁴¹ Actualmente 7.250 miembros según el Instituto Nacional de Estadística-Apure (<http://portalapure.com/INDIGENAS.htm>).

———⁴² Familia lingüística independiente.

caza, la pesca, la recolección y la siembra a través de conucos con yuca amarga y maíz. Debido al cambio estacional con inundaciones y sequía muchos se mudan dos veces al año. Los pumé viven en comunidades de menos de 50 habitantes (véase Lizarralde, s. f.). Sus casas suelen ser unifamiliares, rectangulares, sin paredes y con techo de palma de moriche que descende hasta un metro por encima del suelo (véase Mitrani 1988, p. 176).

Los pumé tienen una cosmología bien desarrollada y representada en mitos, los cuales con el tiempo van cambiando debido a la inclusión de las vivencias recientes para explicar la situación actual. Orobitg, quien ha pasado varios años entre los pumé, definió los mitos como la memoria del grupo (1999, p. 5) por un lado, y por el otro como la visión ideal de la vida humana. El mundo mítico pumé hace muchas referencias a la modernidad y el mundo criollo. A través de esas referencias establece un diálogo con aquella vida y expresa también la conciencia de la marginación (ibíd., p. 8). En fin, en los mitos pumé se encuentran incluso razones (a veces de manera autocrítica) de su pobreza actual (ibíd., p. 7). Orobitg concluye oportunamente: «Cuanto menos marginados y más seguros de su supervivencia física y como grupo estén los pumé, menos estarán presentes imágenes [criollas] en su universo cosmológico o lo estarán de otra manera» (ibíd., p. 11).

Los mitos se reviven constantemente en rituales. La ceremonia central del *tôhé*, que hoy representa el centro de la vida social, es la misma que fue descrita a mediados del siglo XVIII (ibíd., p. 2). El *tôhé* es una ceremonia religiosa colectiva a solicitud de los miembros del grupo local, para atender un problema de salud de algún familiar. Ésta, así como otras ceremonias, es guiada por un chamán, el cual puede asumir su función sólo debido a que recibió una gran enseñanza en otro mundo durante una enfermedad de él mismo. Sin embargo, no cualquier enfermo se hace chamán, porque éste debe tener también vocación, manejar fácilmente el lenguaje y saber improvisar cantos (véase Mitrani 1988, p. 202). Una enfermedad se produce por la incursión de un espíritu del mal en el cuerpo, por lo tanto se debe curar el alma.

Las curaciones se realizan generalmente en un gran espacio frente a la casa del chamán, que es la última del poblado (ibíd., p. 181), provisto de un tronco que se vincula a través de un hilo invisible

con el mundo divino. Por ese hilo bajarán los espíritus que deseen participar en la ceremonia. En el centro de la plaza se sitúa el chamán, acompañado por el cantor principal. De un lado de ellos se agrupan las mujeres y del otro los hombres (ibíd., p. 204).

La ceremonia consta de tres partes. Mitrani la describe de la siguiente manera (ibíd., pp. 204-205): durante la primera parte el chamán calienta la voz cantando con bajo volumen mientras que los otros presentes conversan. En la segunda etapa participan todos los presentes. El chamán canta más fuerte y agita su maraca emprendiendo su “viaje” hacia el otro mundo. El coro, compuesto tanto por hombres como por mujeres, repite los textos. Poco a poco van llegando los espíritus, a los que se saluda y se les pide alegría y felicidad. La tercera parte del *tôhé* se dedica a la curación propiamente dicha del enfermo. Es también el momento de consumir yopo (*Anadenanthera peregrina*), árbol que abunda en Apure. Su efecto alucinógeno favorece el viaje del alma del chamán al otro mundo, así que sucede prácticamente un “intercambio de personajes” entre ambos mundos. El chamán pasa sus manos por el enfermo y sopla humo de tabaco en gran cantidad a su alrededor, mientras va nombrando los espíritus que intervienen. Entre ellos Poaná, la Gran Serpiente, que es la dueña del canto y tiene el mayor poder de curación.

La maraca es el único instrumento de los pumé. Debido a su connotación religiosa está adornada con dibujos de divinidades. Además lleva en su interior semillas y piedras encontradas en su camino por el aspirante a chamán. Con la maraca se acompañan cantos colectivos con fines rituales. La música coral ejerce una función muy importante en las ceremonias religiosas, ya que permite la comunicación entre la dimensión humana y la cosmológica. Los toques, ritmos, fórmulas mágicas y palabras del canto chamánico «deben traspasar las barreras de los cuerpos sometidos a curación, así como las barreras de las rocas, de las montañas, de los ríos, de la selva, del firmamento, de las aguas estancadas, de la tierra o de los infiernos» (Velásquez 2005d, p. 25). Para poder interpretarlos hace falta mucho conocimiento de todas esas circunstancias.

Una decena de estos cantos (véase Fundef EDU0143) fue analizada fenomenológicamente para poder describirla. Destaca la estructura de alternancia entre solo y coro. El coro puede ser masculino

o mixto. El solo consta generalmente de dos frases melódicas cortas, repetidas por el coro que canta a veces fragmentos cortos y otras veces más largos. Los cantos son bastante rítmicos, debido a que son ejecutados caminando de manera rítmica y coordinada en círculo. La melodía de cada canto se desarrolla sobre una escala fija. Se registraron melodías de tres, cuatro y más tonos. La maraca suele sonar de manera discontinua y a veces también arrítmica, por cumplir una función más mágica que musical.

Los dos ejemplos auditivos seleccionados (CD1, N° 8) representan los patrones más opuestos que se han encontrado en los cantos analizados. Suponemos que pertenecen a la segunda fase de la ceremonia *tôhé*.

Cantos de curación del *wisiratu warao* 🎧1/ pista 9

Katrin Lengwinat

Según el Censo Indígena de 2001, la etnia warao es, con unos 36.000 miembros (véase Allais 2004, p. 11), el segundo grupo indígena más grande de Venezuela después de los wayúu. Ubicados primordialmente en el amplio delta del Orinoco, el 90% habita en los humedales del delta bajo. Se presume que llegaron a América hace 7.000 u 8.000 años (véase Ayala Lafée y Wilbert 2001, p. 31). Desde el siglo XVII han tenido ciertos contactos con el mundo occidental a través de las misiones, especialmente capuchinas, que se asentaron en la región.

Sin embargo, hasta el día de hoy han mantenido su vida y cultura tradicional notoriamente intactas, al grado que sólo la mitad domina el español (véase Editorial Santillana 2009b, p. 8). Tras haber vivido como seminómadas durante varios milenios, desde la mitad del siglo XX se han vuelto sedentarios debido a que comenzaron a cultivar sembradíos de ocumo y arroz para la producción nacional. Antes vivían exclusivamente de la recolección, pesca y caza, porque no hallaron ningún cultivo adaptable a las tierras del Delta (véase Heinen 1988, p. 611).

Las características de la topografía hacen que las casas tengan que ser palafíticas y el medio de transporte principal una embarcación (véase foto N° 21, p. 223). De allí también se autodenominan “warao” que significa “gente de canoa”. Varias viviendas se comuni-

can a través de puentes y así se forman los asentamientos, donde se aglomeran entre 50 y 250 personas (íd.).

Los warao entienden el mundo⁴³ como un disco rodeado de agua. La tierra donde viven se encuentra en el medio. Por debajo de su tierra está el mundo inferior, habitado por una culebra de doble cabeza, cuyos movimientos generan la marea baja y alta en la parte que colinda con el mar. En los puntos cardinales, al final de la tierra, están las montañas sagradas donde se alojan los espíritus. Al sur reside un tipo de rana que puede asumir también forma humana. La montaña del norte se conoce como “padre de las olas”. Al este se encuentra el dios del origen y es el lugar más sagrado, porque ahí sale el sol. A su extremo, al oeste, vive el dios del submundo y el espíritu supremo Hoa. Es el fin del mundo, ya que allí se mete el sol y de ahí que también es el lugar eterno de la muerte y oscuridad, un sitio terrible.

Ahora, encima de la tierra se encuentra algo como una cúpula celestial, donde viven los *hebu*, los espíritus ancestros. A través de ese mundo superior los chamanes pueden viajar a las montañas sagradas.

El equilibrio entre el hombre, la naturaleza y los espíritus está en permanente movimiento y, por lo tanto, es necesario velar por su armonía en casi todas las acciones diarias. Los omnipresentes espíritus tienen sexo y razón y pueden actuar de manera benéfica, maléfica o neutra. Son llamados *hebu* que viven en –y controlan– prácticamente todos los objetos y aspectos de la vida.

Para mantener la estabilidad del universo se debe estar en contacto con ellos y tranquilizarlos, activarlos o apartarlos. De eso se encargan los chamanes que se especializan en diferentes áreas de influencia de los *hebu*. Los chamanes que se ocupan de las curaciones de enfermedades causadas por la intrusión de un *hebu* que genera dolor, fiebre y hasta muerte, son llamados *wisiratu*, lo que se traduce como “señor del dolor” (véase Vaquero Rojo 2000, p. 17). El mismo chamán es portador de un espíritu superior que se encuentra en su pecho y sus entrañas, y que ingresó en una ceremonia de iniciación desde su maestro *wisiratu*. A partir de ese momento el nuevo *wisiratu* debe vivir al servicio de la comunidad y actuar siempre con intencio-

43 Según Olsen (s. f.), http://www.dolsenmusic.net/advocacy/case_study_1.html

nes benévolas.

Después de ser llamado el *wisiratu* a ver a un enfermo y dar su diagnóstico, se inicia el ritual de curación si es de su área de competencia. Estos rituales⁴⁴ se hacen en horas nocturnas y a veces requieren de varias sesiones. El enfermo reposa en un chinchorro y el *wisiratu* se coloca cerca de él. Enciende un tabaco y riega el humo sobre la maraca sagrada que le acompaña y ayuda durante la ceremonia. Esa maraca, llamada *hebu mataro*, es un instrumento consagrado en cuyo interior encierra entre 50 y 200 pequeños trozos de cuarzo, cada uno habitado por un *hebu* al que previamente el *wisiratu* ha pedido alojarse allí antes de su introducción. Esos *hebu* son los que le ayudarán en caso de ser necesario.

Los warao creen que los espíritus se alimentan del humo del tabaco, por lo que ése es fundamental en el ritual. Para poder recibir su alimento, a la maraca, que es ovalada y muy grande con aproximadamente 20 cm. de extensión, se le abren cuatro ranuras que sirven de boca (véase foto N° 22, p. 223).

Comienza la curación como tal, que se compone de tres partes ininterrumpidas. En la primera el *wisiratu* convoca al *hebu* que vive dentro de él mismo. Le explica el caso y pide su ayuda en una especie de diálogo cantado. Mientras que dura el ritual, el *wisiratu* asume otra personalidad, por lo que enmascara su voz a través de otro timbre, acento e incluso se remite a un lenguaje que no es común, solamente comprensible por los chamanes. En esta primera parte, por lo tanto, la voz es especialmente grave, a manera de gruñido⁴⁵. Al final del ejemplo auditivo incluido se puede apreciar el enmascaramiento de la voz de dos chamanes que trabajan algunas veces en conjunto. Las fórmulas de vocablos como las frases melódicas son muy reiterativas, lo que es una característica general de la música warao, que Olsen llama «teúrgica». El manejo microtonal del canto que se observa en la comunicación entre el chamán transformado y los espíritus corresponde a «un ascenso de afinación gradual y continuo» (Olsen 1996, p. 403). La maraca no se hace presente en esta parte cantada. Debido a la “ausencia” del *wisiratu*, se necesita un ayudante, que es por lo

⁴⁴ La descripción está basada en Vaquero Rojo (2000, pp. 41-50).

⁴⁵ Olsen (s. f.), http://www.dolsenmusic.net/advocacy/case_study_1.html

general allegado al enfermo y sirve de intermediario entre el *hebu* portado y representado por el *wisiratu*, y el enfermo.

Allí comienza la segunda parte, dedicada a invocar los distintos *hebu*, en la que se desarrollan varios diálogos entre el chamán y el asistente warao para determinar cuál es el espíritu causante de la enfermedad. Durante el proceso se presenta un espíritu tras otro. En esa fase no hace falta enmascarar la voz, debido a que el chamán está transformado en el espíritu que lo habita. Las melodías son más extensas que en la parte inicial⁴⁶. Además se puede apreciar muy bien al comienzo del ejemplo musical la característica principal de estos cantos, que es el intervalo de una tercera menor descendente, típica en toda música warao. Sin embargo hay que considerar ese elemento dentro de una estructura mayor, en este caso de una melodía tetratónica.

En cierto momento, que se considera como tercera fase, es encontrado el *hebu* responsable de la enfermedad, que es el momento culminante y de mucha tensión, la cual se manifiesta en el diálogo entre el asistente warao y el *hebu* invasor, el cual intenta justificar su actitud en la voz del *wisiratu*. Es un tipo de recitación sobre una sola nota en un registro elevado. Algunas veces el mismo *wisiratu* asume el diálogo completo sin involucrar a su ayudante, por lo que usará la técnica de ventrílocuo para un personaje⁴⁷. Desesperadamente, pero asumiendo su culpa, el *hebu* maléfico decide abandonar al enfermo. En ese momento el *wisiratu* emite un grito visceral y lanza al intruso hacia un lugar lejano como castigo, continuamente agitando su maraca para contar con el apoyo de sus *hebu* ancestrales.

Dependiendo de la evolución del enfermo, después de un rato se inicia otra sesión, siempre en búsqueda de que el enfermo recupere su salud y pueda volver a sus quehaceres cotidianos. En caso de enfermedades graves y difícilmente superables, es normal que participen otros chamanes en ella, y entonces cantan juntos como en la segunda parte del ejemplo incluido. La relación tonal predominante entre ambas voces es el intervalo de segunda menor, aunque la estabilidad de esa concordancia es relativa.

⁴⁶ Íd.

⁴⁷ Íd.

El canto, como forma de comunicación entre los distintos mundos, es primordial para que la curación pueda ser exitosa. Sin el conocimiento de los cantos adecuados, el *wisiratu* no obtendría el poder necesario para lograr su fin.

Cánticos evangélicos: sanación⁴⁸ 🎧 1/ pista 10

Katrin Lengwinat

La religión evangélica tiene diferentes denominaciones⁴⁹: Pentecostal, Bautista y Libre, entre otras. Todas se sustentan en una creencia cristocéntrica, es decir, en la salvación mediante la fe en Jesucristo, que se expresa en la relación personal del creyente con él. Los evangélicos se apoyan en el evangelio como palabra de Dios inspirada por el Espíritu Santo.

Para 1990 se estimaban 30 millones de evangélicos en Latinoamérica, y en algunos países de tradición católica han llegado a constituir el 25% de la población (véase Ramírez Calzadilla 2008, p. 95) con tendencia creciente. Entre las distintas denominaciones destaca el pentecostalismo, que comienza a llegar a partir de 1930 desde los Estados Unidos a Latinoamérica y el Caribe (íd.) y se extiende con mayor fuerza después de los años ochenta en Venezuela. La congregación pentecostal atrae especialmente a personas de las clases más humildes, aunque se ha venido abriendo también hacia otros grupos sociales. Se enfoca más que otras denominaciones en el recibimiento del Espíritu Santo, que sucede en forma de posesión. Además la caracteriza como experiencia religiosa el expresarse o “hablar en lenguas”⁵⁰, tal como sucedió el Día de Pentecostés, cuando se originó la Iglesia cristiana.

Como religión originaria de Estados Unidos, llega a otras latitudes trayendo su música propia, la cual es de carácter tradicional, como la marcha *gospel Oh When the Saints Go Marching In*. En los himnarios se hallan cantos para distintas ocasiones, ya que la música vocal e instrumental tiene gran presencia en la liturgia, al servir de

— 48 Gran parte de la información correspondiente a este apartado ha sido suministrada y supervisada gentilmente por Itza Isea.

— 49 Término endógeno para distintas orientaciones.

— 50 Expresiones en palabras no inteligibles.

introducción, acompañamiento y complemento a la ceremonia de culto y actividades conexas.

Los músicos son considerados “ministros”. Para los evangélicos la expresión musical es un medio que Dios usa para ministrar⁵¹ su iglesia. Además de acompañar las distintas actividades cantando o ejecutando un instrumento, ensamblar y ensayar agrupaciones, enseñar o componer, entre sus funciones está la de otorgar especial cuidado al contenido espiritual de la música que será interpretada y velar por el buen testimonio del creyente que se involucra en las diversas intervenciones musicales.

Progresivamente se han ido integrando en el culto expresiones musicales generacionales, regionales y hasta locales. Hoy día se puede escuchar con frecuencia en los servicios religiosos principales la utilización de música rock y pop, con sus instrumentos característicos, en las actividades particulares de jóvenes, como reflejo de su entorno musical. Inicialmente, al querer incluir estos géneros en los cultos donde participa gente de todas las edades, surgió un conflicto debido a que esa música no es solamente propia de la juventud, sino además de carácter eminentemente mundano. A partir de esas discusiones comenzó un proceso de reeducación de los adultos, argumentando que en el contenido de las letras se encuentran las vivencias religiosas.

Después de la modernización generacional se produjo otro cambio importante a través de la apertura hacia las músicas regionales. Desde finales de los años ochenta se constata una presencia creciente de música tradicional venezolana en el culto. Merengues, tambores, joropos, gaitas, calipsos o valeses venezolanos se usan en los distintos contextos. A pesar de ser consideradas músicas profanas, mantienen su estructura y carácter musical sin cambio. No identificar ciertas expresiones musicales tradicionales con lo mundano o lo pagano fue un proceso de aprendizaje que partió del concepto de que Dios es quien usa la música para la edificación de la iglesia. Una vez más, los cambios se introducen a partir de la función y de las letras de cualquier tipo de música usada en el culto. En su entorno original casi todos esos géneros son bailados en pareja. Esa cualidad

51 Servir o ejercer un oficio (DRAE).

la pierden por completo, debido a que los movimientos corporales en los cultos evangélicos tienen otro significado. En varios casos se usan también géneros regionales en forma muy comercializada, lo que se justifica con la intención de llevar la palabra de Dios a todos los fieles. Poco a poco, composiciones e interpretaciones de la música que mantiene su carácter regional tienen más acogida entre los creyentes, a causa de sus inevitables raíces culturales y la convicción de que Dios es digno de alabanza sin fronteras estilísticas que limiten la comunicación.

La iglesia como tal, dirigida por el Espíritu Santo, entona cánticos de acuerdo a la necesidad o la ocasión, todos con un propósito espiritual y con la Biblia como fuente principal de los textos. Por eso se encuentran allí narraciones sobre historias bíblicas, el conocimiento de Dios, la fe y el comportamiento cristianos (Xiomaira de Liendo, practicante del culto, correo electrónico, 12 de mayo de 2008). Los temas principales expresan adoración, alabanza o acción de gracias del creyente hacia Dios. Otros son testimonios interpretados por los evangélicos como un cambio espiritual, es decir, de la transformación del cristiano (íd.).

Dentro de la religión evangélica hay algunos contextos especiales como la sanación y liberación donde también se entonan cánticos. Es convicción evangélica y pentecostal que Dios otorga a los feligreses una serie de dones particulares para el fortalecimiento de la comunidad cristiana y la extensión del anuncio evangélico, entre otros, el don de sanación o de "sanidad" a través del Espíritu Santo. Esta persona no tiene por sí misma poder ni autoridad para liberar, sino que la obra se atribuye a Dios. "Ministrar sanidad" a través de este don está relacionado con los casos de enfermedad. Cuando una enfermedad ata y esclaviza a un creyente, se reconoce un ataque de Satanás, lo que amerita una liberación para que retorne al creyente su salud física y espiritual. Otra situación que amerita una liberación es la posesión demoníaca la cual, según la creencia evangélica, se da en personas que no han tenido un encuentro con Dios (íd.).

En cada caso particular se usan las herramientas pertinentes, y por lo tanto distintas. El acto de sanación o de liberación suele incluir previamente la oración y el ayuno, la confesión de los pecados y la unción del Espíritu Santo de los sanadores. En el trascurso del acto se recurre a la imposición de manos y la unción con aceite. Los

sanadores retiran los malos espíritus para que no intervengan en la sanación a través de una adoración cantada y muchas veces dirigida a Dios, quien debe tomar el control de la situación.

Los cantos suelen ser expresiones espontáneas, es decir, no son planificados –como suele suceder en un culto principal–, así que la ocasión y la comunión con Dios darán la pauta para elegir lo que se entonará, sin distinción de género musical y casi siempre a capela. Puede ser una simple letanía sin mayor elaboración melódica o armónica, o cantos “de guerra espiritual”.

Los “cantos de batalla” o “de guerra espiritual” son una modalidad de cánticos de adoración. Se declara cantando que Dios es el Todopoderoso. Exaltar su grandeza y confirmar la confianza en su amor y protección es una de las herramientas que permiten permanecer firme ante las asechanzas del demonio. El cristiano evangélico está convencido de que, al aceptar a Cristo como su salvador, será objeto de ataques que intentarán hacer disminuir su fe, lo que se conoce como la guerra espiritual que «no es contra sangre ni carne, sino contra huestes de maldad...» (Efesios 6, 10-12).

Aunque no es una norma, una serie de elementos de *performance* son considerados característicos en los cantos de sanación: textos con alto contenido de temas ya expuestos, ritmos que impulsan al intérprete a mantenerse en pie, firme y listo para la batalla. Las melodías suelen cantarse con cierta intensidad, ya que son una declaración de la victoria de Dios y de la derrota del enemigo. Las formas más usadas suelen tener un estribillo que repite y confirma el tema principal del canto. Algunos observadores destacan que en muchas ocasiones hay un grupo de “cancionistas”⁵² nutrido, que el canto es de alta intensidad, el tempo rápido y que se necesita una duración prolongada (véase García M. A. 2005, p. 172). Estos mismos cánticos, pero con un *performance* distinto, pueden ser interpretados también en un culto que involucra a toda la congregación.

El ejemplo auditivo seleccionado no fue grabado en una sesión de sanación, sino es una grabación en estudio como los hay incontables en el mercado. Sin embargo, se trata de un ejemplo que por su mensaje y carácter musical, puede ser usado en el contexto

52 Término endógeno.

de sanación y liberación como un canto de batalla. El conjunto musical que produce el disco utiliza para sus mensajes evangélicos exclusivamente géneros de la región oriental de Venezuela como el polo, la malagueña, el galerón o el punto. La canción *Cristo mi libertador* es una gaita oriental que se caracteriza por un ritmo en 5/8. Generalmente las gaitas son confeccionadas por décimas con una estructura específica de interludios instrumentales. Sin embargo, aquí se usa la forma estrofa con refrán. La estrofa se compone de diez versos, pero con longitudes muy variables y sin rimas evidentes, igual que el refrán que se dispone de cinco versos y repite los dos últimos. La gaita que se canta aquí es, al igual que en su contexto tradicional, interpretada a una sola voz y acompañada por los instrumentos típicos de la región como lo son la mandolina, el cuatro y las maracas, los cuales se amplían en este caso con un bajo eléctrico («Gaita de furro», *Manifestaciones profanas*, inédito).

Muerte

Velorio de ánimas 🎧 1/ pista 13

María Teresa Hernández
y Katrin Lengwinat

En varias regiones de Venezuela se llevan a cabo manifestaciones funerarias donde la muerte se transforma en un motivo de celebración. Esa costumbre, tan particular, data de la época precolombina. Para ese entonces y hasta el momento los nativos de esta Tierra de Gracia⁵³, conmemoran el fallecimiento de un ser querido con rituales donde la música y la danza se hacen presentes en el marco de una reunión.

Eso sucede hasta el día de hoy en las zonas rurales cuyos ancestros culturales están emparentados con las costumbres de los pueblos indígenas, pero también lo están con las de los colonizadores españoles; y es de las costumbres religiosas de estos últimos donde se evidencian rasgos musicales, poéticos y devotos presentes en los llamados “velorios de muertos”.

Un caso específico –por ser cantado– es el velorio de ánimas.

—53 Denominación que le otorgó Cristóbal Colón a Venezuela.

Conocido también como “rosario de ánimas”, se encuentra en casi todo el territorio nacional, aunque con características particulares en cada lugar, así en los estados Lara, Falcón, Yaracuy, Mérida, Trujillo, Táchira, Cojedes, Barinas, Portuguesa, Apure, Miranda, Aragua, Distrito Capital, Anzoátegui, Monagas y Nueva Esparta.

El alma del ser humano es el ánima de los muertos y es considerada inmortal. Cuando la persona muere regresa a Dios. Sin embargo, en las creencias católicas hay dos posibilidades: o “sube” al Purgatorio o al cielo. Pero hasta que terminen todas las ceremonias funerarias permanece en la tierra. Rezar al ánima no está dentro de las actitudes oficiales del catolicismo, sino es un mero fenómeno de religiosidad popular.

Aquí se hace referencia a los velorios de ánimas comunes, no a los rituales para las ánimas milagrosas⁵⁴ que salen del marco familiar. Estos velorios se mantienen generalmente desde la última noche del novenario⁵⁵ y seguidamente por ocho años en el día del fallecimiento de la persona para iluminar el camino del ánima en su “ascenso”. Las personas aspiran a que el ánima pida en el cielo por ellas, así como ellas piden en la tierra por el ánima. Las celebraciones se caracterizan por tratarse de rosarios cantados, generalmente a capela.

El altar. Para el velorio, en la casa de un familiar, casi siempre en la sala principal o en algún recinto techado, se prepara un altar adornado con flores, cruces, crucifijos y alumbrado con velas y velones. Allí se coloca una fotografía del difunto junto a las imágenes de bulto⁵⁶ y retablos de los santos que la familia venera. En algunas regiones se acostumbra colocar altares para los muertos con varios escalones de número impar, donde «cada escalón representa los distintos niveles cósmicos por los cuales ha de atravesar el alma del difunto» (Urbina 1994, p. 6). En ocasiones se instala en la parte superior del altar una tela blanca para simbolizar el cielo.

El ritual. En Curarigua, estado Lara, se ha encontrado un ritual es-

____ 54 Ánimas milagrosas son José Gregorio Hernández, Lino Valles o Pancha Duarte, entre otros.

____ 55 Espacio de nueve días dedicados a rezos o rosarios que se hacen posterior a la muerte de una persona.

____ 56 Estatuas.

pecífico que no ha podido ser registrado en ninguna otra parte del país. Según Ramón y Rivera se realiza «durante el mes de noviembre –mes luctuoso por comenzar con el Día de los Muertos– y también, en la última noche del novenario que sigue al fallecimiento de alguna persona» (1969, p. 227). Según grabaciones hechas por él para el año 1957 en Curarigua, hoy municipio Torres, «era una procesión, sólo de hombres, con rezos, tal como el breviario católico lo exige, pero con “el canto del *gritón*” en cada esquina, precedido de lúgubre campanazo» (ibíd., p. 228).

Se rezan ocho rosarios frente al altar con los asistentes sentados dentro del recinto. El noveno, que es el último y llamado rosario de ánimas, se hace en las afueras de la casa. En procesión, los concurrentes siguen un recorrido que preestablecen los familiares. Un papel destacado en el grupo juegan los cantores, el rezandero o la rezandera (véase foto N° 23, p. 223), el santero quien lleva la cruz, los veleros con velas encendidas, así como el animero, el cual alumbra al ánima durante la ceremonia. Cada vez que finaliza un misterio se oye el grito “¡Alto a la Cruz!” o “¡Alto y frente!”. En ese momento se continúa rezando el rosario, para seguidamente avanzar cantando el siguiente misterio. Al terminar el quinto misterio se coloca una cruz en el camino, lugar donde en los próximos años se llevarán a cabo las entregas del alma del difunto. El grupo se devuelve ahora hacia el altar cantando letanías a capela.

Después de esta primera parte del ritual, en algunos lugares como Yaracuy se realiza una segunda que es dedicada a la Virgen (Fernando Rodríguez, investigador yaracuyano, correo electrónico, 16 de mayo de 2008) en vez de la Cruz, y durante la cual se hará el mismo recorrido pero sin la figura del animero. Los cantos del segmento dedicado a la Virgen ya no son interpretados a capela, sino acompañados por uno o varios cordófonos típicos de cada zona.

La música. En los estados Lara, Yaracuy y en los Andes, el rosario es en parte cantado y en parte rezado. Por su carácter fúnebre, el canto se hace a capela y siempre son hombres quienes lo asumen. Se organizan en dúos o “coros”⁵⁷. El cantor principal, llamado “te-

⁵⁷ Nombre propio de la región centro-occidental para un dúo de cantores con

nor" o "a'lante", hace la voz grave y como su nombre lo indica, tiene la función de iniciar el canto o "salir a'lante con la canturía". El otro, llamado "tercera" o "prima", le hace una segunda voz que es más aguda. Generalmente cantan en movimientos melódicos que ejecutan al mismo tiempo y en la misma dirección, ya sean ascendentes o descendentes. La "prima", en casi todos los fragmentos en los cuales acompaña al "tenor", lo hace con intervalos de tercera, tal vez de allí su nombre. Sin embargo se encuentran también intervalos de primera que no se pueden llamar unísono, porque se trata musicalmente de una voz distinta.

Esta manifestación se caracteriza porque el rosario es en parte cantado y en parte rezado. La estructura es la misma de un rosario rezado; inicia con la Salve Regina cantada, los cinco Misterios Dolorosos y termina con las Letanías, la Salve a la Virgen del Carmen y los Versos cantados. El canto se desarrolla en forma de tonos, décimas y salves.

En cada uno de los misterios, quien guía el rosario canta junto a otra persona que le hace la segunda voz, la primera parte del Padre Nuestro, del Ave María y el Requiem Æternam. A cada pedazo de oración cantada le responde la concurrencia en forma rezada como en el ejemplo siguiente:

Cantado:

Padre nuestro
que estáis en el Cielo,
santificado sea tu nombre.
Venga nos tu reino,
hágase tu voluntad
así en la tierra
como en el cielo.

Rezado:

El pan nuestro de cada día
dánosle hoy.
perdona nuestras deudas
Así como nosotros perdonamos

a nuestros deudores.

Y no nos dejes caer en la tentación,
mas líbranos de todo mal. Amén.

Cabe destacar que algunas de estas oraciones son cantadas en latín, aunque ya criollizado, pero ciertas palabras conservan su forma original. Así sucede por ejemplo en las Letanías: *miseri nobis ... spiritu sancti deo... ora pro nobis*.

El rosario de ánimas que se vuelve a hacer cada vez que el difunto cumple años de muerto durante ocho años recibe distintos nombres en las regiones; en Mérida se llama esta celebración anual “cumple” (véase Urbina 1994, p. 6). En los campos de Lara y Falcón se llama “cabo d’ año” y en Yaracuy se le puede decir “animero” o “entrega” (Fernando Rodríguez, correo citado).

Melodías mortuorias yukpa de la flauta *ayubu*⁵⁸ 🎧 1/ pista 11

Katrin Lengwinat

Los yukpa residen en las montañas de la Sierra de Perijá del estado Zulia. Son el único grupo en el noroccidente del país con filiación lingüística caribe. En Venezuela fueron registrados en el año 2001 (véase Editorial Santillana 2009a, p. 52) más de 7.000 miembros de esa etnia, mientras que del lado colombiano se encuentran unas 5.000 personas.

A ese grupo étnico lo unen numerosos rasgos culturales. Sin embargo, debido a la geografía accidentada de su territorio, se han producido muchas diferencias regionales, especialmente en cuanto a los dialectos, lo que ha generado subgrupos diferentes en cada valle⁵⁹, entre los cuales se distinguen los irapa, macoita, parirí, wasama, viakshi, shaparu y los del Río Negro.

Desde el siglo xvii la orden católica de los capuchinos ha invadido las tierras yukpa, lo que trajo como consecuencia un verdadero

———⁵⁸ La información correspondiente a este párrafo ha sido suministrada en gran parte por la especialista Laura Lozada.

———⁵⁹ http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_historia6_1.html#

desafío para el mantenimiento de la cultura indígena, ya que el estilo de vida de esa etnia se venía modificando desde estos momentos (ibíd, p. 60). No obstante, algunos grupos viven aún de manera tradicional en asentamientos conformados por una familia extendida y viviendas para cada núcleo familiar. Muchos otros habitan en poblados mayores y en casas rurales prefabricadas. Los yukpa cultivan la tierra, cazan, pescan y recolectan frutos. Las mujeres tejen e hilan algodón para la confección de ropa.

Igual que muchos indígenas americanos, los yukpa practican un doble entierro con sus muertos. En el primero se despiden al cuerpo del difunto, y en el segundo a su espíritu. Este segundo entierro ocurre en luna llena unos meses después de la muerte⁶⁰ y en él el espíritu debe pasar “al otro lado del río” y así llegar al mundo de los muertos. Para eso existe toda una ceremonia alrededor del desentierro que comprende visitas, encuentros, cantos, bailes, lloros, comida y bebida.

En esta segunda ceremonia mortuoria se toca la flauta *ayubu* o *ayibú*, que se elabora de un hueso de algún familiar del difunto. Según un mito yukpa la inclusión de esa flauta en el ritual mortuario sucedió de la manera siguiente:

Mamachi era una mujer, se fue sola hasta donde viven los muertos y se volvió. Allí no la dejaron hablar. Si hablaba se moría también. Ayubo y otras mujeres también estuvieron allí y trajeron muchos pitos de atumsha para los vivos. Los yukpas tocan estos pitos o flautas para recordar a los muertos (Villamañán 1982, p. 7).

“Ayubo” se llamó la mujer que, de acuerdo a la tradición, trajo este tipo de aerófono hacia el mundo de los vivos. Sin embargo a las mujeres yukpa les es prohibido tocarlo. Son los hombres quienes lo hacen sonar durante el ritual y las mujeres los acompañan. El mito se refiere además al uso del *ayubu* en los ritos alrededor de la muerte, y afirma su fabricación con huesos humanos y la función de recordar a los difuntos con las melodías.

⁶⁰ <http://www.morrisproducciones.com/espanol/index.php?option=content&task=blogcategory&id=73&Itemid=33>

La ceremonia está difundida entre los distintos grupos yukpa con algunas variaciones. Pero mientras más cerca del pie de la sierra vive el grupo y mientras más influenciado ha sido por la cultura criolla, menos mantiene aquella costumbre. Ese hecho tiene que ver también con circunstancias urbanísticas concretas. Es necesario disponer de un lugar adecuado para efectuar el primer entierro alejado del pueblo. Pero en la actualidad los cementerios se encuentran habitualmente dentro de los poblados, así que para practicar el ritual la persona antes de morir debe declarar expresamente su deseo de ser despedida de esa manera.

En el ritual siempre se toca la flauta *ayubu*. Es un instrumento de fuerte connotación religiosa, por lo que los yukpa casi no hablan de él, ni lo tocan fuera de contexto⁶¹, ni a los *tomaira*⁶² les gusta que lo contemplen mucho (véase foto N° 25, p. 224)⁶³.

El *ayubu* o *ayibú* es una flauta longitudinal abierta y con una hendidura para el soplo. Posee un agujero delantero de digitación. El ejemplar documentado por Lozada (2007) en la comunidad yukpa macoíta de Sirapta mide 13,9 cm. de largo y cuenta con un diámetro de 0,8 cm. en su parte superior y 0,6 cm. en su parte inferior (véase foto N° 24, p. 224). Se trata de una flauta a partir de un hueso que fue recogido por la comunidad en antiguos cementerios yukpa.

Los cementerios viejos se encuentran en cuevas en las cabeceras del río Apón. Son el lugar definitivo del descanso de las osamentas envueltas en *apoto*⁶⁴ después del entierro secundario (véase Editorial Santillana 2009a, p. 71). En el primer entierro los cadáveres, envueltos en estera y en trapos, son colocados en forma acostada o sentada en cuclillas (véase Lozada 2007) en un lugar que queda alejado de la comunidad en una plataforma erigida en un árbol, o a un metro de profundidad en la tierra por debajo de una especie de choza⁶⁵. El *ayubu* se toca para las celebraciones del segundo entierro durante la fiesta

———⁶¹ Laura Lozada (correo citado) indica que el *tomaira* Jaime Rincón mostraba un comportamiento aprensivo y de sumo cuidado por tratarse de un contexto sagrado.

———⁶² Denominación yukpa de músico.

———⁶³ Note las pocas tomas no muy claras en el video *La danza del muerto*, 2005.

———⁶⁴ Denominación yukpa de estera.

———⁶⁵ Video: *La danza del muerto*, 2005.

preparatoria, el traslado y el nuevo entierro.

Según Lozada (correo citado) un instrumento entona tres sonidos distintos⁶⁶. Hay otros ejemplos, donde son emitidos sólo dos tonos en un intervalo de cuarta⁶⁷, y en el caso de dos *ayubu* tocando juntos se escuchan tres sonidos⁶⁸. Un patrón rítmico-melódico de carácter circular y acentuado en el primer pulso apoya y dirige la danza que se mueve con pasos de marcha hacia adelante, hacia atrás y en círculos. Esas figuras las ejecutan hombres en una fila y mujeres en otra fila. Suelen cargar un palo largo que golpean rítmicamente en el suelo emitiendo a la vez un grito que apoya el acento del patrón rítmico. Además levantan a veces los brazos como una señal de alerta dirigiéndose al espacio abierto⁶⁹.

Ritual mortuorio jivi: baile de *ovevi mataeto* 🎧 1/ pista 12 Katrin Lengwinat

Los jivi son conocidos con distintos nombres, como por ejemplo guajibo o cuiva. Su idioma es considerado independiente⁷⁰. Viven tanto en Colombia como en Venezuela. En la parte venezolana se encuentran más de 10.000 miembros que habitan en su mayoría en las orillas del río Orinoco en el estado Amazonas y otro grupo menor en los llanos occidentales del estado Apure. Este pueblo fue desplazado de su territorio, el cual además quedó reducido y fragmentado⁷¹. Hoy los jivi se desempeñan primordialmente como cazadores, pescadores, recolectores y agricultores estacionales. La base de su alimentación y cultivo consiste en yuca amarga, el plátano, la piña, el maíz y la caña de azúcar para el guarapo.

En la vía de Puerto Ayacucho hacia Samariapo en el estado Amazonas, donde se encuentran varias comunidades jivi, se puede observar que las viviendas tradicionales han sido reemplazadas desde hace más de tres decenios por las sencillas casas rurales construidas

____ 66 Describe los tres sonidos como si3, RE3 y RE sostenido 3.

____ 67 Véase el CD *Instrumentos musicales indígenas del estado Zulia* (2001).

____ 68 Video: *La danza del muerto*, 2005.

____ 69 Íd.

____ 70 No perteneciente a los grandes grupos lingüísticos como caribe o arawak.

____ 71 www.gobiernoenlinea.gob.ve/venezuela/perfil_historia6_c.html

por el Estado venezolano. Sin embargo, los jivi suelen construir detrás de esas casas una choza⁷² rectangular con un alto techo de palma de moriche que sirve de cocina tradicional (véanse fotos N° 26, p. 224). Allí se encuentran el sebucán⁷³ y el budare para la preparación del cazabe, el fogón de leña y generalmente algún chinchorro. Los utensilios para la cacería y la pesca los guardan en el medio del techo de palma (véase Higuera 1987, p. 29). La caza la realizan los hombres con flechas, escopetas y trampas (ibíd., p. 37), con los cuales persiguen preferiblemente venado, lapa y danto. No obstante, los jivi no cazan ni comen todos los animales, por considerar a algunos sagrados y respetados como antepasados totémicos⁷⁴.

Al igual que prácticamente todos los indígenas americanos, los jivi creen en la existencia de un alma en el ser humano que es separable del cuerpo y es el punto vulnerable por donde entran y salen las enfermedades y experiencias sobrenaturales. Cuando llega la muerte, el alma permanece junto al cadáver hasta que éste quede descompuesto por completo (ibíd., p. 74). Sin embargo, a veces el espíritu del muerto molesta a los vivos y si el chamán no puede aplacarlo, los familiares queman la casa y se mudan a otro sitio (íd.). Cuando el espíritu del muerto avisa que desea partir al cielo, los familiares preparan un segundo entierro, la ceremonia del *itomo*. Varios investigadores indican que ese punto se alcanza unos cinco años después del primer entierro (véanse Hurtado 2006 y Santos 1989). Para esta ocasión se prepara una gran fiesta, en el transcurso de la cual se vuelven a enterrar los huesos. Los preparativos incluyen la cosecha de abundante comida y caña de azúcar para el tradicional guarapo, ya que se invitan a varias comunidades vecinas para este ritual sagrado. Al llegar los concurrentes al lugar empiezan a bailar el *jujú* o “baile de cacho de venado” alrededor del difunto. El nombre *jujú* representa una onomatopeya del sonido del cacho (véase Santos 1989, p. 69).

Se forman varios grupos, cada uno alrededor de un tocador de cacho de venado u *ovevi mataeto*, con cuyos sonidos

— 72 Igual que otros indígenas que fueron “beneficiados” con casas rurales (véase el apartado «Melodías mortuorias yukpa de la flauta *ayubu*», p. 76 de este volumen).

— 73 Prensa en forma de cesta alargada para exprimir yuca.

— 74 <http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi1.asp>

rítmicos se acompaña la danza. El ejecutante del *ovevi* toca paralelamente el *txitxibi*, una especie de maraca, apoyando con ella el motivo rítmico creado entre dos *ovevi*, pero permitiendo una mayor variedad rítmica (véase Mendívil 2009, p. 138). Los participantes van avanzando y retrocediendo con pasos cortos mientras los instrumentos suenan sincronizadamente⁷⁵.

Sale una persona tocando el cachoevenao, solo, sale solo, y haciendo las piruetas... como hace el venado... tratando de esquivar que ninguna mujer lo atrape a uno porque el lujo está en bailar lo más rato que se pueda en el centro... Al final da siempre un grito de ¡Juuu! Que significa que hasta ahí se baila (ibíd., p. 134).

La celebración, los bailes y el consumo de guarapo –que duran varios días– son la última despedida del muerto antes de partir su alma definitivamente; así concluye la sepultura.

La danza de *ovevi mataeto* se realiza en forma parecida o igual en la ocasión profana de la “fiesta del guarapo”, una celebración para favorecer la fertilidad en el momento de la cosecha de la caña, generalmente en diciembre (Igor Colina, musicólogo, entrevista personal, 25 de mayo de 2007). Todos los bailes *jivi* son dirigidos por el chamán (véase Higuera 1987, p. 87), tanto los profanos como los sagrados.

El *ovevi mataeto* es un instrumento que se hace del cráneo del venado (véase foto N° 27, p. 225). Existen dos tipos de venado: el sabanero que es más pequeño y el montañero que es más grande (véase Hurtado 2006). El cráneo es vaciado y limpiado completamente sin quitarle los cachos, que sirven para sostenerlo al soplar. Después se cubre con cera negra, cerrando su cavidad grande natural hasta dejar un pequeño agujero, por el cual se ejecuta el soplo. Esa flauta globular no dispone de ningún aeroducto sino que funciona con el soplo sobre el filo de la embocadura, como en la flauta de Pan.

El venado no es un animal sagrado para los *jivi*, sino parte de su dieta común. Sin embargo, se cree que el cráneo es el lugar donde reside el alma de un ser, y de ahí la razón de su uso en los rituales

⁷⁵ <http://ecoportal9d.tripod.com/directur-danzas.htm>

mortuorios. Así como los espíritus entran y salen por la boca de un chamán, el cráneo es un medio apropiado para despedir a un alma en paz⁷⁶.

La fiesta del *itomó* y la elaboración del *ovevi* se realizan cada vez menos y se restringen a zonas retiradas de influencias ajenas o en contextos de recreación y presentación pública de la cultura jivi (Juan Pablo Torrealba, entrevista personal, 22 de septiembre de 2010). En algunos casos el *ovevi* es reemplazado por botellas (véase Mendi-vil 2009, p. 129). El abandono y la transformación de las tradiciones ancestrales en la actualidad son vinculados con la notoria presencia de las iglesias evangélicas en la zona, que por un lado prohíben las prácticas religiosas propias a favor de una cristianización, y por el otro provocan la permanencia en condición folklórica como factor de la identidad comunal en oposición a la intrusión del evangelismo y de la modernidad (ibíd., p. 143).

Akaatompó: ritual fúnebre kariña 🎧 1/ pista 14

Ruth Suniaga

El *Akaatompó*, “fiesta de los muertos”, es un reencuentro con los difuntos que celebran los indígenas kariña entre el 1º y 3 de noviembre de cada año.

El pueblo kariña pertenece a la familia lingüística caribe. “Kariña” es la manera de decir “caribe” en esta lengua. Son descendientes directos de una antigua cultura aborígen de guerreros navegantes que se desarrolló a lo largo de las costas del mar Caribe y sus islas, en los tiempos precolombinos. Los antiguos kariña se asentaron originalmente en las riberas de los ríos Pao, Orinoco, Caura, Caroní y Guapiche, en Venezuela. Actualmente viven, en su mayoría, en el centro y sur del estado Anzoátegui. Casi todos están ubicados en la zona de la Mesa de Guanipa, específicamente en la región nororiental. También habitan en los estados Monagas, Sucre y Bolívar. La unidad entre sus miembros y el arraigo en sus costumbres y tradiciones permitió la evolución del pueblo, conservando una gran riqueza histórica y cul-

76 El mismo instrumento con connotaciones parecidas se usa en el Baile de las Turas en los estados Lara y Falcón (véase el apartado «Fiesta de las Turas», p. 19 de este volumen).

tural. Más de 16.000 personas habían sido contabilizadas en el Censo Indígena oficial realizado en 2001.

Casi todos sus miembros de sexo masculino trabajan en empresas criollas, sobre todo en empresas petroleras. Viven con los campesinos de la región, en pequeñas casas rectangulares de paredes de adobe y techo de palma de moriche o zinc. Los kariña se apoyan también en el conuco, y para ello aprovechan al máximo las tierras húmedas de los morichales, que permiten una gran productividad y aseguran la caza. Las plantas alimenticias básicas de sus cultivos son la yuca, el maíz, los frijoles y plátanos, entre otros. La cacería y la pesca también forman parte de su alimentación y tradiciones. El cultivo del tabaco, planta sagrada para la mayoría de los indígenas, ha perdido su significado entre los kariña, ya que actualmente compran cigarrillos.

En cuanto a artesanía hacen cerámicas, cestería y tejen algodón y fibra de moriche. Utilizan también la cañabrava para hacer flautas, y otros materiales como el cuero curtido para la elaboración de tambores, correas y carteras. Las semillas y las conchas marinas son usadas para elaborar collares. Los recipientes domésticos de los kariña se obtienen de la totuma o tapara, que se cultivan con ese propósito; se revisten con una fuerte cubierta trenzada de fibra de moriche para darle forma de cantimploras para agua. Muchos de sus productos los cambian por otros de fabricación industrial.

La deidad principal de los kariña es un espíritu llamado Capuano, también conocido como “el señor de todo”⁷⁷. Para los kariña existen tres mundos: el mundo espiritual, el mundo natural y el mundo kariña. En estos tres están incluidos todos los valores que se inculcan a los niños y a los jóvenes. Para ellos es muy importante el respeto a la naturaleza, a las tradiciones y a sí mismos. Sin embargo, debido al contacto con los criollos han tenido la influencia de otras religiones, en especial por la católica.

La celebración. Durante los tres primeros días del mes de noviembre los kariña celebran la festividad religiosa del *Akaatampo*, en honor a sus difuntos. El 1° y 2 de noviembre de cada año son el Día de los Santos y el Día de los Fieles Difuntos respectivamente, para la

⁷⁷ <http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi3.asp>

religión católica. Sin embargo, estos no son días de duelo para los kariña, pues en el primer día del *Akaatempo* se celebra y brinda por el retorno del espíritu de los niños muertos, y a partir del segundo se festeja la llegada de los espíritus de los difuntos adultos. Un grupo de músicos y cantores inician el recorrido por las casas de quienes celebran la “visita” de un familiar difunto. Los muertos se hacen presentes en los hogares de sus familiares, representados por los visitantes, dando consejos a los presentes.

El *Akaatempo* es una fiesta de carácter familiar y comunal que, con motivo de la llegada y visita de los *añatos* (muertos), hacen sus familiares y amigos. Existe la creencia de que el 2 y el 3 de noviembre los muertos regresan a visitar a sus familiares, quienes para recibirlos, preparan reuniones con abundante comida y bebida, música, cantos y bailes. Los visitantes personifican a parientes y conocidos que han fallecido, y así reviven los sentimientos y recuerdos que se tienen de los mismos; familiares, vecinos y amigos se embargan de una gran alegría, lo que, por extensión, también contribuye al renacimiento de estas comunidades y su cultura.

Es por esta razón por la que el *Akaatempo* se convierte en el ritual más importante del pueblo kariña, siendo su origen relacionado con los funerales que se hicieron en honor al cacique Mare Mare quien, de acuerdo a investigaciones de docentes kariña, fue sepultado en tiempos remotos bajo un árbol frondoso en el camino que conducía de la Mesa de Guanipa (estado Anzoátegui) hacia Angostura (estado Bolívar) (véase San Diego 2005).

Dos meses antes de la fiesta comienzan los preparativos con que obsequiarán a los niños el primer día y a los adultos el segundo y tercer día. El ritual se puede prolongar dependiendo de la cantidad de familias a las que haya que visitar.

El Akaatempo de los niños. Muy temprano en la mañana del 1º de noviembre se inicia la actividad, cuando los menores de la comunidad visitan las casas de las madres que han perdido a sus hijos pequeños; a estos niños se les sirve comida y bebida y se les alumbrá con una vela encendida mientras ellos consumen la merienda. Cada niño hace el papel de un niño muerto y lo escenifica. Esta acción de

ir de casa en casa es referida por los niños como “ir a muertiar”⁷⁸.

En el pueblo kariña existe la creencia de que los pequeños fallecidos no se van, sino que quedan presentes en los pájaros, en las flores, en el agua, en las mariposas o en los demás niños vivos. Para el pueblo kariña los niños y los ancianos tienen un significado trascendente dentro del contexto social de la familia. El niño es la luz que ilumina el futuro desde su inocencia y el anciano, con los aportes de su sabiduría, es el reflejo que irradia esa luz para que la cultura no se pierda. El niño limpia los conocimientos y los abuelos son los encargados de transmitirlos. Los abuelos muertos, durante la celebración del *Akaatempo*, merodean los alrededores⁷⁹.

Durante el *Akaatempo* los niños cantan y los adultos tocan instrumentos musicales. Los docentes kariña aprovechan para inculcar los valores de su cultura a los escolares, realizando dramatizaciones didácticas con recreaciones similares a las de los adultos, pero en menor espacio, y se prohíbe el consumo de bebidas alcohólicas; por supuesto, las letras del canto de los mare-mare son de carácter infantil.

El Akaatempo de los adultos. Los adultos se esmeran en recibir a sus familiares muertos con ofrendas y sus cosechas, cantándoles el mare-mare con el objetivo de recibir sus bendiciones, porque para los kariña, sus familiares no están muertos sino que «están como de paseo o de viaje en un lugar que llaman Santa María»⁸⁰. En casas de las familias kariña donde ha fallecido alguna o más personas, desde la madrugada del día del *Akaatempo* se preparan para recibir el espíritu, cuya presencia se manifestará en las personas vivas que visiten el hogar, bien sean del mismo pueblo o foráneas. De acuerdo a sus creencias, se supone que, por tener tanto tiempo fuera de casa, el difunto regresa con hambre y sed. Para satisfacerlo se prepara suficiente comida y bebida.

La bebida típica que se prepara es el *kashiiri*, especie de licor que se obtiene del fermento del cazabe tostado o batata, con

____78 <http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi3.asp>

____79 <http://yabarana.blogspot.com/2007/11/akaatempo.html>

____80 <http://www.edumedia.org.ve/Productos/Publicaciones/publicacionescalendariodetalle.asp?mes=Octubre&ano=2005>

azúcar o papelón y agua. También se prepara chicha de arroz o de batata y carato de maíz. Igual, se puede ofrecer tabaco macerado si dentro del grupo existe alguien que lo mastique. En reportes recientes de las comunidades de Taskabaña, Kashaama y Mapiricure del estado Anzoátegui, puede observarse durante el *Akaatempo* la preparación de la comida en forma colectiva. Se escoge un sitio y cada dueño de casa aporta ingredientes para el convite (véase el video *Akaatempo*, 2007).

Antes o después de visitar las casas los kariña van en grupos familiares a los cementerios de las comunidades. Llevan regalos, flores, comida, bebida, cantos y música, con los que agasajan a los muertos para que se sientan bien en el reencuentro, colocando cuanto pueden en las tumbas, mientras obsequian a propios y visitantes. Limpian el espacio y reacomodan objetos y pertenencias del muerto que habían dejado en el lecho fúnebre al momento del entierro hasta que el tiempo se encarga de desaparecerlos. Es tradición kariña depositar dentro de la tumba del difunto sus pertenencias, incluidas las últimas medicinas que consumió.

Los miembros de la etnia hablan con los muertos; los iluminan encendiendo alguna vela; les cantan en idioma kariña y les bailan *maremare*, función que casi siempre ejerce un anciano, mujer u hombre. Se trata de una ceremonia de profundas emociones, en la que cantores, bailadores y familiares presentes pueden entrar en trance. Este rito en el que se conjugan canto y baile es una evocación a la memoria del difunto, a su paso por la tierra. Al mismo tiempo, es una invocación para pedirle que ilumine a sus familiares que todavía transitan por la vida terrenal, para que sus esfuerzos resulten fructíferos y tengan abundancia de bienes y salud, las plagas se alejen de los sembradíos y las cosechas se den sin contratiempos; igualmente para que interceda y facilite obras buenas para el pueblo. También se le dan gracias por regresar, sin olvidar los pasos que en vida material recorrió.

Dentro de esta celebración se repite el ritual llamado *vomankan*, que se realiza a los ocho días de haber fallecido la persona. Después de enterrado el cuerpo, hacen una cadena alrededor de éste narrando toda la biografía del difunto. Son infaltables las visitas a las tumbas en Kashaama, una de las comunidades, ubicada a muy pocos kilómetros de El Tigre, donde reposan los restos del general Püddai, brujo curandero, y la del abuelo Leonardo Tamanasho, quien tuvo participación

en la guerra independentista, por lo que goza de gran veneración en la historia étnica local, es una especie de héroe para el pueblo kariña. Comúnmente las visitas en los hogares kariña se reciben durante todo el día, aunque al final de la mañana se hace un breve reposo después de regresar de los cementerios. En las primeras horas de la tarde son más frecuentes las llegadas de grupos de otras comunidades.

Al atardecer se sale a la calle. Ya con el fervor de la fiesta y el efecto de la bebida en los adultos, se congregan en grupos de baile al compás de la música en vivo y se reinicia el recorrido tipo comparsa, tomados por la cintura y los hombros. Así, se continúan las visitas a las viviendas en las que haya muerto algún miembro de familia. En algunos casos, durante las visitas, el canto aviva tanto los recuerdos del difunto que algunos familiares no pueden evitar el llanto, aunque a veces lo hagan a escondidas⁸¹. De todos modos, el baile no se detiene, casa tras casa, calle tras calle, hasta el amanecer.

La música y los instrumentos. La música del *Akaatempo* es tomada del canto del mare-mare. Con el nombre de “mare-mare” se designa tanto la música y el canto como el baile, y se refiere a una expresión festiva practicada por distintos grupos indígenas venezolanos («Mare kariña», *Manifestaciones profanas*, inédito), entre otros por los kariña de la Mesa de Guanipa (véase Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 255), en el estado Anzoátegui.

Durante los brindis que en el *Akaatempo* se hacen en honor a los difuntos, una mujer inicia el canto en idioma kariña a nombre de la persona recordada, acompañada por los cuatristas, las maracas y los carrizos. El mare-mare puede ser interpretado por participantes de ambos sexos que tengan experiencia en la improvisación. De hecho, los cantores del *Akaatempo* se turnan (hombre o mujer), aunque es más común que sea la mujer quien improvisa sobre la vida del difunto, hasta que por cansancio, es relevada por otra persona. Esto se repite ininterrumpidamente hasta bien entrada la madrugada.

Entre los instrumentos musicales utilizados, los de origen indígena son las maracas y las flautas de carrizo llamadas *verekushi*,

⁸¹ http://www.ipc.gov.ve/censo/cat_anzoategui/7_Las%20Manifestaciones%20Colectivas_San%20Jose%20de%20Guanipa_Simon%20Rodriguez.pdf

las cuales se usan en juegos: *verekushi apoto* (pito grande) de seis cañutos de carrizo atados, *verekushi ki'vichano* (pito mediano) de cinco cañutos y *verekushi'mie* (pitico) de tres cañutos (ibíd., p. 257). Éstas llevan la melodía mientras el cuatro, el cual se afina de forma diferente a la tradicional (íd.), acompaña armónica y rítmicamente. Actualmente suelen usarse también mandolinas, guitarras y tambores de cuero y tapara.

Mientras se baila el mare-mare, el cantor o cantora, colocados junto a los músicos en el centro de los danzantes, exalta y evoca las virtudes del extinto; al mismo tiempo sus familiares atan ofrendas a alguna parte del cuerpo de músicos y a los bailadores.

Según grabación (ver ejemplo musical CD1, N° 14), una mujer entona, en idioma kariña, frases de extensión y rima libre, compuestas en base a cuatro sonidos, separados por intervalos de tono y medio, tono y tono, siempre en sentido descendente, sobre el acompañamiento armónico y rítmico del cuatro y las maracas. Los comienzos de frases son anacrúsicos y sus notas se desarrollan en fórmulas rítmicas binarias (figuras pares y cuaternarias) en compases de división y subdivisión binarias. El cuatro rasguea todas las subdivisiones métricas, alternando construcciones armónicas de estructuras diferentes a las del acorde del sistema tonal sobre los dos sonidos extremos (el más agudo y el más grave) de la melodía. Las maracas marcan subdivisiones binarias.

La danza. El mare-mare es un baile colectivo en parejas. Se organiza en forma de filas de personas de ambos sexos, unos frente a otros, quienes se toman por la cintura para realizar una trayectoria de avances y retrocesos con pasos cortos, cuatro hacia adelante y cuatro para atrás, antes de girar a la derecha o a la izquierda. De las filas se desprenden alas de tres o más personas, quienes repiten siempre las mismas variantes y trayectorias, mientras describen simultáneamente un círculo (véase foto N° 28, p. 225).

En el *Akaatempo* el movimiento de la danza es considerado parte de un ritual sagrado. La coreografía evoca una serpiente que avanza y retrocede en actitud amenazante, para luego enrollarse y desenrollarse.

Para el ritual del *Akaatempo* las mujeres kariña más conservadoras llevan un vestido típico llamado sayal: camión largo de

Ciclo vital. Manifestaciones de menor recogimiento

rayas horizontales y/o verticales de colores vivos. El traje tradicional de los hombres se llama *pentü*, que es un guayuco de tela azul con rayas blancas verticales, el cual al atarlo a la cintura queda abierto por un lado cubriéndoles los muslos y dejando las piernas al descubierto. Además de lo colorido de la vestimenta y los collares, las mujeres se pintan algunas partes del cuerpo, como el cabello y el rostro, con tintes naturales elaborados a partir de la semilla de un arbusto conocido como “onoto” o “achote”. Algunas y algunos calzan alpargatas o zapatos, o simplemente bailan descalzos (véase Gómez Zárraga 1999). Hoy día no todos los asistentes conservan la indumentaria típica; por ejemplo el *pentü* ha variado, haciéndose más colorido y más largo.

Estabilidad sociocultural

Fiesta piaroa *Warime* 🌀1/ pista 15

El *Warime* no es un ritual en un acto sino un complejo de ritos, el de mayor significación para los indígenas piaroa, un festejo de gran variedad nominal: desde la celebración de la abundancia, pasando por la definición de roles y jerarquías, hasta la confirmación

de toda la normativa social, gracias a la cual una comunidad piaroa es próspera y puede seguir siéndolo. En su esencia encarna el momento en que «los seres del universo acceden a compartir con los seres humanos la representación de los tiempos míticos» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 9).

Los piaroa son uno de los pueblos indígenas demográficamente más importantes de la región de la Guayana venezolana. Se autodenominan *wuotuja*, “nosotros la gente”⁸². Debido a que su hábitat originario se caracteriza por una notable biodiversidad asociada a distintas zonas fitoclimáticas, en las que predominan los ambientes boscosos tropicales, también se hacen llamar *dearuwa*, “señores de la selva” (Rivas 2009a, p. 38).

El territorio tradicional de los piaroa ha sido la margen derecha del Orinoco medio, principal río de Venezuela, que nace en el estado Amazonas, cuenca a su vez de varios ríos en cuyas tierras altas se encuentran aún las comunidades piaroa más conservadoras. Otras han migrado hacia el curso bajo de estos ríos, tanto en sentido norte como sur, llegando incluso hasta tierras colombianas. Actualmente los piaroa venezolanos están ubicados mayoritariamente en el municipio Manapiare del estado Amazonas y el municipio Cedeño del estado Bolívar (véase Editorial Santillana 2009c, p. 21).

Los asentamientos piaroa tradicionales son de pequeñas dimensiones y de muy baja densidad poblacional, ya que se integran en redes de interdependencia comercial y social. En términos políticos cada uno funciona de forma autónoma en torno a la figura del chamán fundador. Se trata de sociedades igualitarias en su cotidianidad, pero en torno a los ritos se tejen un conjunto de funciones estrictamente jerarquizadas. El *Warime* sirve justamente para afianzar estas jerarquías de autoridad y también otros atributos diferenciales internos, como los de la edad y el género.

Entre los piaroa la figura del chamán es muy importante. En el idioma ancestral se le llama *isoderuwa*, “el dueño de la casa” (íd.), también *tjujaturuwa*, “el más importante dueño de gente” (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 24), o simplemente *ruwa*, “señor” (Rivas 2009a, p. 39). Es el fundador y el más viejo de la comunidad, el que

82 También traducido como “gente pacífica”.

protege al pueblo y lo guía en valores morales y espirituales. Junto al de mayor jerarquía, en una misma comunidad existen varios chamanes de diferentes rangos, virtudes y funciones, entre las cuales están prevenir enfermedades, diagnosticar y curar los males, tanto de los humanos como los de la tierra, para procurar mejores cosechas, transmutarse en animales u otros seres del universo, trascender al espacio y el tiempo, descifrar las claves de los mundos invisibles, simultáneos al material, dominar sus instrumentos para hacer morir a sus enemigos con sus piedras sagradas, pero también para «guiar el espíritu de los ojos» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 24), de quienes fallezcan.

Uno de los atributos más reconocidos de un chamán, tal vez el de mayor autoridad, es el de ser *warimeruwa*, “dueño de *Warime*”, facultad que sólo puede adquirir cuando, al final de su ascenso en la jerarquía chamánica, hereda⁸³ el derecho y el instrumental para ejecutarlo, cuando su anterior propietario así lo decida antes de morir. Dado que el *Warime* celebra la abundancia de las cosechas –en especial de la yuca amarga, planta de una gran significación histórica y cultural para los piaroa–, esta fiesta se convierte en un termómetro de la vitalidad de una comunidad en términos de su prosperidad económica, sentido de identidad e identificación con sus tradiciones (véase Rivas 2009b, p. 45), aspectos que demuestran la sabiduría y las habilidades espirituales, organizativas y de liderazgo del chamán principal.

Desde los testimonios más antiguos que se tienen de rituales semejantes a lo que hoy conocemos como *Warime*, como el del misionero jesuita Joseph Gumilla –quien residió en los llanos orinoquenses a comienzos del siglo XVIII–, los asocian tanto a ritos de transición femenina, como es el paso de la menarquía a la edad reproductiva, como a ritos de pubertad masculinos. También a matrimonios y entierros de personajes de alta jerarquía social. No obstante, para comprender el significado integrador del *Warime* es indispensable conocer algunos aspectos de la sociedad piaroa.

Una de sus características, en comparación a sociedades

⁸³ No necesariamente por linaje consanguíneo, según Mansutti-Rodríguez (2006, p. 33).

como sáliva y arawak –con las que comparten filiación lingüística, así como estrechas similitudes socioculturales–, se refiere a sus patrones de movilidad intensos y frecuentes, tal vez provocados por la presión ejercida por las incursiones de vecinos más agresivos y mejor dotados para la guerra (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 21).

En la organización social la familia es un núcleo determinante, tanto para marcar los vínculos como en la producción económica. Los parentescos, consanguíneos o no, son determinantes en las relaciones; el parentesco es consecuencia del matrimonio y éste, junto a su descendencia, es una institución social indispensable para la subsistencia del grupo. Cada núcleo familiar es a su vez parte de una gran familia que comparte el mismo asentamiento, el mismo techo. Éste, a diferencia de la vivienda unifamiliar criolla, es comunal, es decir, sin divisiones materiales, donde viven varias familias. Para cada una hay un espacio para colgar sus chinchorros, colocar sus pertenencias y hacer su fogón, siendo la principal y dueña, la del chamán; el centro es de uso común. De aquí su forma cónica y puntiaguda, y sus dimensiones, que pueden medir hasta 17 metros de diámetro y 12 de altura (véase foto N° 29, p. 225), y albergar permanentemente hasta un centenar de personas (véase Overing y Kaplan 1988, p. 334).

Es de suponer que, desde el punto de vista de su arquitectura, reconocida por muchos observadores como «sorprendentemente racional» (íd.), la maloca reúne un conocimiento ancestral con respecto al uso de los materiales proporcionados por la naturaleza. Otras viviendas cónicas pero de menores dimensiones pueden construirse para chamanes de menor jerarquía. También existen viviendas construidas con los mismos materiales pero de forma rectangular, destinadas a familias de estatus menor.

Personajes, trajes y preparativos. Hay varios tipos de *Warime*. La principal diferencia entre ellos estriba en que cada uno se refiere a la montaña que funge como *tjianawome* de la sociedad que lo ejecute, es decir, el lugar «al que van a reposar las almas de sus ojos» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 32). Cada sociedad tiene su *tjianawome*. Entre los *Warime* más comunes se deben citar el de

los Báquiros (o Váquiros) y el de los Chácharos⁸⁴, referentes respectivamente a dos dioses hermanos, creadores de dos linajes principales: el del dios Wajari y el del dios Buoca. Estos dos seres son los más destacados en el panteón mítico de los piaroa. Por su parte Wajari, creador de la cultura *wuotuja*, así como de muchos elementos de la naturaleza, está identificado simbólicamente con la danta (o tapir). Paradójicamente está presente en el *Warime*, no sólo presenciando la escenificación de su propia obra creadora, sino protagonizándola entre los enmascarados de váquiros. Su celoso hermano mayor Buoca, es el creador de los *mako wirö*, pueblo vecino de los *wuotuja*.

Warime más comunes

	<i>Imé Warime</i> o <i>Warime</i> de los Báquiros	<i>Wirö Warime</i> o <i>Mäkira Warime</i> o <i>Warime</i> de los Chácharos
Personajes	Tres máscaras de báquiros, una máscara de mono, una de murciélago y una de Marä Reyó	Cinco máscaras de chácharos, una máscara de mono, una de murciélago y una de Marä Reyó
Mito de origen	Inspirado en el primer <i>Warime</i> ejecutado por Wajari	Inspirado en el primer <i>Warime</i> ejecutado por Buoca
Función	Canta a los espacios sagrados del hábitat tradicional piaroa, en especial a las montañas de los ríos Cuao, Cataniapo y Autana.	Canta al río Guapuchí, a los caños de la costa del Orinoco aledaña al hábitat tradicional y a las montañas del hábitat origen de los <i>Mako Wirö</i> .

⁸⁴ Báquiros y chácharos son dos tipos diferentes de cerdos salvajes.

Fecha	Temporada de lluvias (entre abril/mayo y octubre/noviembre)
Frecuencia	Anual, aunque no hay obligación que lo imponga.
Duración	No está fijada. Puede durar entre unos días hasta siete meses, dependiendo de la provisión de alimentos y las premoniciones de los especialistas.
Centro de acción	Los espacios controlados por una comunidad: la casa masculina sagrada (<i>ruwode</i>), la maloca y sus alrededores desprovistos de bosques. Casi siempre en una de las malocas del <i>warimeruwa</i>

Los personajes que asisten al *Warime* por invocación del *meyeruwa*⁸⁵ están relacionados con los poderes chamánicos de éste para convertirse en gerente de la naturaleza, en virtud de que el *Warime* es una fiesta de la fertilidad. Tal es la responsabilidad del *warimeruwa* y lo decisivo que con sus poderes debe lograr para su comunidad, que alrededor de dos semanas previas a la salida de las máscaras, junto a sus *meyeruwa* asociados, inician una serie de sesiones de canciones y baños preventivos a enfermedades y otros males. Esta protección se debe a que los actos que deben llevar a cabo durante el *Warime* los hacen objeto de la envidia de muchos vecinos o chamanes de otras comunidades.

Entre los seres del universo asistentes al *Warime* se han reportado muchos por distintas investigaciones. Por ejemplo, Cashimana, el espíritu que rige las estaciones y la fertilidad, es uno de los personajes descritos en testimonios del siglo XVIII por Alejandro de Humboldt, quien además afirma que la finalidad de esta fiesta es propiciar la cosecha del año siguiente (ibíd., p. 14). Terry Agerkop reporta también a Warawa y Pablo Anduze a Urema (citado por Mansutti-Rodríguez 2006, p. 37). Cada personaje se distingue por su poder y significado mítico. Algunos tienen una representación perceptible en la fiesta, como es el caso de los que hablan y cantan a través de los enmascarados; otros son invisibles para las mujeres y los niños, quienes, desde la maloca⁸⁶, sólo pueden escuchar sus cantos a través de los

— 85 “Dueño de cantos”, chamán asociado al *warimeruwa*, quien tiene la facultad de conocer las voces sagradas.

— 86 Vivienda comunitaria ancestral ya descrita, típica de algunas etnias del Ama-

Invitados no humanos más comunes en el *Warime*

		En el <i>Imé Warime</i> o <i>Warime</i> de los Báquiros		En el <i>Wirö Warime</i> o <i>Mäkira Warime</i> o <i>Warime</i> de los Chácharos			
		Personaje	Representación	Personaje	Representación	Simbología	
		Wajari	Máscara de báquiro	Creador del mundo piaroa	Buoka	Máscara de chácharo	Creador de los <i>Mako Wirö</i>
Visibles	Marä Reyó	Máscara propia (exclusiva de este espíritu mitológico)			Espíritu libidinoso pero benefactor y gran cazador. Dueño de los animales de tierra y aire		
	Ojuodaa	Recipiente con forma de tapir y anaconda, la canoa de fermentación para tomar la <i>wariwatsa</i> o <i>sarí</i>			Dueño de las aguas y sus recursos		
	Jichú	Máscara de mono			Espíritu inquieto y transgresor, cuyas imprudencias dan origen a las pesadillas.		
	Kuojuwa	Máscara de murciélago			Espíritu torpe y destructivo		
			Worá, Madre de las máscaras y de todas las voces		Canta con voz grave y ronca, que asocian al rugido del jaguar.		La más importante de las voces musicales. Madre de las siembras
Presentes en ambos <i>Warime</i>			Büo-isa, el Viejo. Esposo de Worá y por ende, el padre de las voces		Voz aguda y vibrante. Puede haber más de un Büo-isa en un <i>Warime</i>		Libidinoso y jugueteón. Trata de conversar con las mujeres a través de las paredes de la maloca sobre sus experiencias sexuales.
			<i>Chuvó</i>		Su voz es dulce y profunda, pero nasal.		Es también la voz de Wajari.
			Yajó, Guardián de los <i>warimetsa</i> ^{XI} ; los despierta y marca sus salidas en el baile.		Su voz imita la del tucán, gran comedor de frutos.		Uno de los dueños del Kuawäi ^{XII} , el más importante depósito de espíritu de los vegetales que dan frutos y tubérculos.
			Imú, el Araguato		Imita al mono aullador.		
			Da'a, la voz de la Anaconda		Es un sonido monótono. El más profundo después de Worá.		

—^{XI} Nombre dado a los enmascarados, bien sea de báquiros o de chácharos.

—^{XII} Nombre indígena del cerro o tepuy Autana.

instrumentos musicales. Wajari o Buoca se presentan según el tipo de *Warime*, los otros son comunes a todos los rituales de ese nivel.

Algunos de estos espíritus tienen propiedades contradictorias o ambiguas; por eso no es sencillo para un extraño a esta cultura asociarlos con un carácter benefactor. De alguna manera todos son aliados del *warimeruwa*, en la medida en que sus poderes le permitan acceder a ellos para obtener la protección y los beneficios posibles para su comunidad. Marä Reyó, por ejemplo, a pesar de danzar sugestivamente con un garabato⁸⁷ para tratar de capturar a las mujeres en busca de satisfacción sexual, llega ofreciendo productos de la caza y de la recolección. Ojuodaa, quien es bicéfalo, es la metáfora del poder modelador y natural del mundo: el poder del rayo, de las aguas y del viento; fue quien le dio a Wajari el poder chamánico para materializar el universo piaroa. Estos dioses ejecutan los instrumentos, cantan y danzan por medio de la interposición de hombres protegidos por una vestimenta hecha de palmas, los cuales les sirven en ese momento de cuerpo terrenal.

Para las máscaras los hombres tejen un armazón o base con

zonas.

— 87 Gancho que se usa regularmente para colgar la carne cruda del animal cazado.

bejuco mamure⁸⁸ o tiritá⁸⁹, que luego se forra con cortezas de árboles y se recubre con arcilla y/o cera de abeja⁹⁰, o con pieles de animales o fibras vegetales, dependiendo de la apariencia del personaje. Hay dos tipos de armazón. Los cónicos, de aproximadamente 40 centímetros de alto –para imitar la trompa de un báquiro o de un chácharo (cochinos de monte)– se colocan sobre la cabeza del danzante con la trompa del animal hacia arriba; el hueco del hocico se tapona con palmas donde se incrustan plumas de colores de guacamayo; a este borde superior se le abren pequeños agujeros, de donde se amarran con hilo de curagua plumas más pequeñas de tucán, que quedan colgando como borlas.

Las otras máscaras más pequeñas llevan amarrada una gran cantidad de tiras de bejuco como una peluca larga y se colocan en la cara del danzante. A las máscaras grandes también se les amarran flecos de moriche de aproximadamente 60 cm. de largo, de modo que puestas sobre las cabezas de los danzantes les cubren hasta la cadera. Ambas máscaras se pintan con figuras distintivas de cada personaje en colores rojo, negro y blanco. La máscara que representa al Jefe Wajari es la mejor hecha y la más adornada; se destaca por cuatro líneas de puntos negros que van de la trompa al cogote.

Los vestidos son elaborados con hojas de cucurito, que cubren como una falda el resto del cuerpo del danzante hasta el piso, excepto el traje de Marã Reyó que está hecho con la corteza de marima. La confección de las vestimentas, en la que participan mujeres, hombres y niños, también exige varios días de trabajo.

Parte del atuendo preparado para el *Warime* lo constituyen los collares de los chamanes, los cuales son muy vistosos. Los collares son usados como armas mortíferas y a los dijes con que los confeccionan se les atribuyen poderes mágicos. Pueden ser de colmillos de tigre, de báquiro, de uñas de armadillo gigante y/o de *warawa*, fruta dura y negra que se rellena con un polvo especial y se le incrustan piedras de cuarzo. Los chamanes llevan una corona tejida de hojas de palma, la cual adornan con plumas de tucán.

— 88 Planta tropical trepadora o enredadera de la cual se usan sus raíces (que son en forma de lianas) para tejer.

— 89 Tallo utilizado para tejer cestas.

— 90 <http://www.indian-cultures.com/Cultures/piaroa.html>

Así como los *warimeruwa* existen las *sariruwaju*, “dueñas del *Sari*”, encargadas o jefas del espacio femenino del *Warime*.

El vestido tradicional de ambos consiste simplemente en un guayuco hecho con fibras vegetales, preferiblemente de algodón; triangular para los hombres y rectangular para las mujeres. Las *sariruwaju* también usan collares y brazaletes. Ambos usan pinturas corporales de color negro y rojo. Los diseños geométricos expresan señas particulares de cada persona que los porta, entre otros, el sexo.

Entre los preparativos de la fiesta se incluye la cocción de una gran cantidad de alimentos, hechos con distintos frutos, tubérculos y carnes de distintos animales, los cuales serán repartidos en el momento del ritual a distintos personajes de acuerdo a su dieta. Estas actividades son llevadas a cabo principalmente por las mujeres y dirigidas por las *sariruwaju*. Entre las bebidas que preparan los *piaroa* para la celebración está una chicha de la fruta de la palmera de moriche, llamada por ellos *wari*; de este sustantivo se compone la palabra “*warime*”, que puede traducirse literalmente como “racimo de moriche”. De esta bebida, hecha para estos rituales, se tienen testimonios desde el siglo XVIII (véase Mansutti-Rodríguez 2006, p. 13).

Por su parte, los hombres *piaroa* construyen una pequeña casa de troncos, palmas y bejucos, de aproximadamente 3 metros de alto por 3 de diámetro en su circunferencia), exclusivamente para fabricar las máscaras, trajes e instrumentos musicales que se usarán en el *Warime*. Antiguamente lo común era que los instrumentos se escondieran en el monte o bajo las aguas del río (ibíd., p. 14). Esta actividad, dirigida por los jefes religiosos y principalmente por los *warimeruwa*, es realizada sólo por los jóvenes y adultos hombres iniciados (ibíd., p. 49), con la compañía activa de las voces sagradas e inhalando yopo; también se hacen sonar las maracas; de aquí es de donde saldrán las representaciones enmascaradas. La “casa de los hombres” es llamada por los *piaroa* *ruwode*.

Dada la lista de actividades previas y las tareas dentro de cada ritual, la preparación y realización del *Warime* requieren no sólo un número considerable de personas, sino una consecuente coordinación entre sus partes masculinas y femeninas, a cargo de los *warimeruwa* y las *sariruwaju*.

La fiesta ritual. En primer lugar, para hacer una fiesta *Warime* es necesario que un *warimeruwa*⁹¹ manifieste su disposición de ejecutarla; y esto lo motivan múltiples razones: desde el deseo intrascendente de divertirse, pasando por la celebración de la construcción de una nueva maloca, hasta la fundación de un nuevo sitio con sus conucos, lo que puede aprovecharse como marco para otros ritos.

De tal manera que el *Warime* no es un rito en un acto, sino en realidad un complejo de ritos llevados a cabo por el *warimeruwa*, en varios eventos. La riqueza de símbolos presentes en el conjunto de actos de cada ritual es sumamente compleja.

Uno de los ritos es la división de los espacios: por un lado la *ruwode*, donde exclusivamente los hombres iniciados tienen derecho a la participación de las tareas que se harán dentro de ella; y por el otro, la maloca comunitaria, espacio controlado por las mujeres, pero donde también estarán los miembros del sexo masculino, tanto hombres no iniciados como niños.

Una de las tareas rituales de las mujeres dentro de la maloca es preparar la *wariwatsa*, bebida fermentada obtenida de la mezcla de agua con una masa dulce de cazabe⁹²; también la preparación de comidas para grandes banquetes, cuyo consumo es parte del ritual. Para tal festín ha sido necesaria la caza previa durante varios días de una gran cantidad de presas, las cuales son entregadas a la *sariruwaju* también en un ritual, mientras voces y cantos de celebración se escuchan desde la *ruwode*. El contenido de los platos estará diferenciado: algunos serán para los seres invocados que participan en el baile, otros para los intrusos que se presentan en forma de perros y otros animales salvajes cuya intención es dañar el desarrollo de la fiesta, otros para los *warimeruwa*, asociados e iniciados, otros para los que están protegidos dentro de la maloca, otros para los niños...

Otro ritual es la manufactura del recipiente para tomar la *wariwatsa*, a partir del tronco de un árbol de madera blanda, que se horada en forma de canoa de aproximadamente 3 metros de largo, y al que se le talla en cada extremo la cabeza de un tapir por un lado y por el otro de anaconda, de 50 cm. aproximadamente cada una.

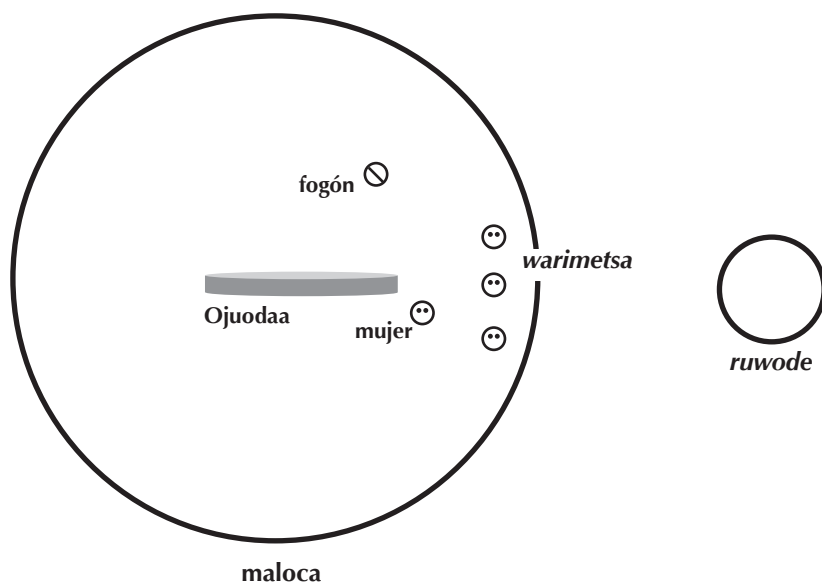
91 Chamán "dueño de *Warime*".

92 Cuya base es la yuca.

En este ritual *Worá* acompaña con su canto los esfuerzos de la tala y la horadación. Esta canoa de fermentación representa a *Ojuodaa*, ser mítico, dueño de las aguas y sus recursos. Una vez que es trasladado *Ojuodaa* hasta la maloca viene el rito de decorarlo. Su decoración está cargada de símbolos mediante distintas figuras pintadas y adornos clavados o incrustados.

El consumo de esta bebida también constituye un rito, pautado para las 4 de la mañana dentro de la maloca como preparativo para la visita de las máscaras. Todos deben tomarla en grandes cantidades, quienes no cumplan con el rito se enfermarán. Las mujeres lo sirven en recipientes de totuma en orden de edad, desde los más viejos hasta los niños, luego debe ser vomitada de inmediato «con el fin de limpiar el cuerpo de sentimientos negativos como la ira y la soberbia» (Terry Agerkop, citado por Mansutti-Rodríguez 2006, p. 28).

Curación de enfermedades graves, entierros, partos, arreglos de matrimonios y de intercambios comerciales son otros ritos que pueden formar parte de un *Warime*. Pero el ritual que comúnmente asocian los extraños al nombre de *Warime* es el baile de máscaras; el número de éstas y los personajes que representan dependerá del tipo de la



ceremonia.

La visita de los enmascarados. El baile de las máscaras representa el mito ocurrido en el tiempo de las transmutaciones, cuando la gente podía cambiar de forma y los animales eran como la gente (véase Mansutti-Rodríguez 2006, p. 28). Durante esta ceremonia, los ancestros míticos conversan con la gente y algunos hasta bromean con ellos, propiciando el estrechamiento de todos los vínculos: entre los miembros de la comunidad entre sí, entre éstos y sus tradiciones, y con otras comunidades vecinas. El día previo a la visita de los enmascarados debe guardarse un ayuno riguroso; sólo se bebe agua con mañoco, la bebida refrescante procesada de la yuca.

Para este ritual hay toda una disposición escenográfica y una puesta en escena llena de símbolos, donde cada personaje o participante cumple un rol específico, el cual está relacionado con su posición social dentro de la comunidad piaroa, todo bajo la dirección del “dueño de *Warime*”. En esta escenografía los elementos principales serán la maloca, la *ruwode* y el *wor*⁹³:

Al amanecer comienzan a escucharse las voces de báquiros (o chácharos) desde la *ruwode*, en cuya puerta se ubican la “dueña del *Sari*” y su hija mayor, sosteniendo cada una un tronco encendido con caraña⁹⁴. Salen uno a uno los *warimetsa* de la *ruwode* y se colocan en fila. Si se trata de un *Imé Warime* salen tres báquiros, ubicado en el medio el principal, aquél que representa a Wajari; si es un *Wirö Warime*, salen cinco chácharos, ubicado en el medio aquél que representa a Buoka (en otros reportes salen sólo tres, y dos se quedan dentro de la *ruwode* y se incorporan luego). Caminando con pasos muy cortos y rítmicos, de modo de no separarse, sonando sus maracas, se dirigen hacia la maloca, en cuya puerta se ha colocado una estera grande para su entrada, mientras las mujeres los rodean ahumándolos por alrededor del cuerpo con los trozos de caraña (véase foto N° 30, p. 226).

Al llegar a la puerta de la maloca le dan cuatro vueltas a la vivienda acompañados por los chamanes, quienes van fumando tabaco porque su humo «les es grato a los dioses» (Bermúdez 2000)

— 93 Canoa de fermentación que representa a Ojuodaa.

— 94 Resina extraída del árbol del mismo nombre que al encenderse desprende un humo perfumado.

y sacudiendo contra el viento las *warawa*⁹⁵ para espantar a los *märimu*⁹⁶. Las mujeres, las únicas que estaban fuera de la maloca, ya han entrado y cerrado la puerta. Entre vuelta y vuelta, una vez resguardadas las mujeres dentro de la maloca, aparecen las voces de los seres espirituales. Desde afuera los chamanes e iniciados invocan a Worá, Büo-isa, Chuvó, Imú y Yajó. Los que permanecen dentro de la maloca no deben verlos, sólo escucharán sus voces mientras los entes invitados responden al llamado y pasean circundando la maloca mientras cantan.

Después de la cuarta vuelta se detienen los *warimetsa* frente a la puerta y entra el principal, y parado frente a Ojuodaa y la “dueña del *Sari*”, entabla con ella un diálogo usando palabras del código sagrado. El principal habla en falsete y la mujer le responde tapándose un orificio nasal con una mano, con la otra se agarra de una hoja de cucurito que está amarrada a uno de los travesaños del techo de la maloca. El diálogo culmina cuando la mujer dice *takú*⁹⁷; entonces el *warimetsa* es guiado por el hijo mayor de la mujer hasta la puerta. Regresa a unirse al grupo, danzan avanzando y retrocediendo cortos pasos y gruñendo a imitación del báquiro (o el chácharo).

Luego el *warimetsa* entra a la maloca nuevamente, esta vez acompañado por el resto del grupo; aquí los ayudantes les colocan plumas de guacamayo en las puntas de las trompas, lo que da inicio al canto del amanecer de las aves por el *warimetsa* principal (véase foto N° 31, p. 226). Le siguen los cantos de los orígenes: el *warimetsa* cuenta cantando quiénes lo crearon y de dónde viene, la mujer le responde con su propia historia.

Luego se entonan otros cantos. Entre canto y canto toman *sari*, para lo cual hacen un círculo, lo que les permite descubrirse un poco el traje de moriche, lo suficiente como para beber y luego vomitar; los iniciados se encargan de arreglarles y peinarles las hojas de los trajes con el fin de evitar que el resto pueda ver quiénes se ocultan tras la cortina de fibras vegetales. Al finalizar los cantos les quitan las plumas y salen en la misma danza de pasos cortos imitando los

— 95 Dijes mágicos de los collares.

— 96 Enemigos que aparecen en forma de pajarillos, mariposas o aves de mayor tamaño.

— 97 “¡Ya, listo!”.

movimientos y sonidos del animal que representan y se dirigen hasta la *ruwode*.

Culminada esta sesión matutina de cantos se sirve el gran banquete. Esta es la primera comida que hacen todos los asistentes después del ayuno de 48 horas. Después de esta comilona se recuestan en sus chinchorros a descansar hasta la segunda sesión de visitas al final de la tarde, cuando les tocará el turno protagónico a los invitados no visibles.

Algunas de las escenas más intensas de la parte festiva del *Warime* tienen lugar cuando les toca el turno a los seres espirituales no visibles. Hasta entonces estas voces habían sido más discretas, cuando acompañaban el tallado del árbol o el inicio y final de la elaboración de los instrumentos y atuendos, cuando festejaban la entrega de los cazadores, cuando son invocados durante la visita matutina de los *warimetsa*... Pero en este momento, las distintas voces de Worá, Bño-isa, Chuvó, Imú y Yajó dando vueltas alrededor de la maloca producen una sensación de asedio a los que están dentro. Esta confusión de sonidos tiene sus interrupciones cuando los Bño-isa, únicas voces con capacidad de articular palabras, tratan de dialogar con las mujeres de adentro en torno a su sexualidad y éstas se burlan de su escasa capacidad para conseguir mujer.

Entre las sesiones matutinas y la nocturna pueden aparecer otros enmascarados. Por ejemplo, Marä Reyó, quien danza dando saltos, lleva consigo piezas de cacería y ofrece algunos alimentos considerados exquisiteces por los piaroa, como algunas arañas comestibles. Parte de su indumentaria es un cayado o garabato con el que corretea a las mujeres tratando de engancharlas por las piernas. Aunque su aparición es breve, las escenas protagonizadas por Marä Reyó les dan un carácter de mucha jocosidad al *Warime*. También es el caso de Jichú, el mono, quien danza imitando los movimientos y sonidos del animal; hace gestos graciosos para hacer reír a los presentes, se come y se bebe lo que encuentra; parte de su indumentaria es un bastón con el que molesta a los que descansan en sus chinchorros. Kuojuwa, el murciélago, es torpe y destructivo; se arrastra por el suelo para picar los pies de los asistentes, tal como lo hacen estos animales, de los que intenta imitar su movimiento y sonido.

Todas estas visitas se repetirán varias veces los días que dure el *Warime*, cuyo final no queda claro si depende de la provisión de los

alimentos. Lo cierto es que en algún momento el “dueño de *Warime*” decide hacer los ritos de fortaleza y transición, reservados para la última etapa.

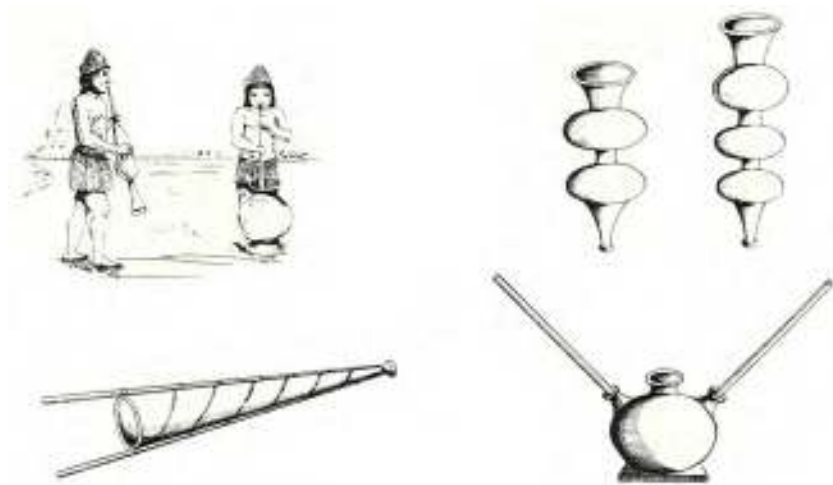
Convertirse en chamán⁹⁸ es un proceso largo que comienza a muy temprana edad, ya que implica la adquisición y la práctica de una serie de habilidades, en especial de persistencia y memoria, como por ejemplo el aprendizaje de una gran cantidad de cantos para distintos fines, la preparación de las drogas y el manejo durante varias horas seguidas de su potencia alucinógena, entre otros. Mas, los ritos de cierre del *Warime* se refieren a los del control del dolor, los cuales pueden resumirse en, al menos, cuatro grandes pruebas que deberán realizar todos aquellos hombres y muchachos que se están iniciando. En todas, los *warimetsa* tienen una participación específica.

La prueba de la puya de raya consiste en atravesar la lengua por el aguijón filoso que tiene el pez raya en la cola, después que es rezado con el *meyé* apropiado. Esta operación hace botar mala sangre contaminada de sentimientos de rabia, soberbia y maldad; es homóloga a la menstruación en las mujeres. Esta prueba es condición necesaria para convertirse en *meyeruwa* porque sirve para “aligerar la lengua”, atributo indispensable en los rezadores. La prueba de los latigazos se realiza con una vara flexible con la que se golpea el pecho y la espalda del iniciado, mientras que los *warimetsa* que bailan alrededor se levantan en algún momento las máscaras. Este rito permite a los muchachos comenzar a comprender los misterios asociados a la fiesta, así como ver su propio futuro. La prueba de las hormigas implica resistir la picadura de un puñado de hormigas que se colocan en una brocha de estera, la cual pasan por distintas partes del cuerpo del iniciado –incluyendo las mejillas y la frente– quien debe ser sostenido por ayudantes para que no se mueva ni grite. Si es niño, a partir de esta prueba tendrá su propio espacio dentro de la maloca, además de poder entrar a la *ruwode*. La última prueba es parecida a la de las hormigas pero con avispas, cuya picadura es aún más fuerte: el cuerpo del iniciado queda marcado con la misma disposición en la

⁹⁸ Todo hombre, en la sociedad tradicional piaroa, era en alguna medida un chamán, según Mansutti-Rodríguez (2006, p. 63).

que convencionalmente se colgarán los collares cuando le llegue su turno: cruzando el pecho y la espalda por encima de los hombros y bordeando la cintura.

Muchos rituales pueden llevarse a cabo en la comunidad piaroa fuera del marco de un *Warime* si fuese necesario, pero lo que hace a éste único y peculiar es la separación de hombres y mujeres, la ejecución de las voces sagradas, la salida de las máscaras y el rito



Instrumentos dibujados por Gumilla (Aretz 2009, p. 36).

de iniciación masculino mediante el cual los niños púberes varones conocen sus secretos.

Los instrumentos, la música y los meyé o cantos chamánicos. Entre los instrumentos usados durante el *Warime* se destacan los aerófonos, no sólo por la cantidad usada con respecto a otras familias de instrumentos, sino por la variedad en su fabricación y en la representación mítica a la cual están destinados. Los instrumentos musicales comportan para los piaroa una simbología análoga a la de los seres no humanos que participan en la fiesta, entre quienes hay parentescos: Worá y Büo-isa son también los instrumentos y respectivamente la madre y el padre de todos, de modo que los demás son hermanos entre sí y cada uno representa a un ser.

La descripción más antigua que se tiene de estos instrumentos data de comienzos del siglo XVIII, gracias al testimonio del misionero jesuita Gumilla quien, además de describir algunos ceremoniales, di-

bujó algunos instrumentos musicales identificados por él como trompetas y flautas (véase Mansutti-Rodríguez 2006, p. 11).

En el dibujo se observan dos tipos de aerófonos. Uno de ellos es una vasija llamada por el propio Gumilla “flauta de cántaro” según Aretz (2009, p. 36), la cual puede ser de uno o dos orificios, por los que se introducen dos flautas. Este instrumento es el principal del conjunto ya que representa y reproduce la voz de Worá, descrita como «la diosa escondida» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 15). A pesar de que uno de los dibujos muestra a un ejecutante, muchos observadores atestiguan su ejecución en pares: dos hombres, uno frente al otro, a ambos lados del recipiente, introducen cada uno una flauta «de caña de aproximadamente una vara y media»⁹⁹; los mismos testigos describen el sonido como ronco y sordo que, aunque no muy fuerte, se escucha de muy lejos.

Los otros son trompetas de gran tamaño, «de aproximadamente una y dos varas», entre las que pueden distinguirse dos tipos: las poliglobulares de dos o tres barrigas, fabricadas de barro, y las de madera con tubos de bambú amarrados a hojas de palmas o cortezas de árbol enrolladas en espiral, ambas ejecutadas de manera longitudinal.

Cabe destacar que los aerófonos usados en el *Warime* casi siempre son ejecutados en pares (masculino y femenino, diferenciados por colores y tamaños), costumbre observada en diversas culturas originarias de todos los continentes en distintas épocas. Algunas de estas flautas son libres, como el palo zumbador; otras son sopladas con o sin canal de insuflación. También se encuentra en el conjunto una flauta soplada por la nariz, reconocida como la voz de Wajari y que representa al mismo tiempo al personaje Chuvó. Algunos organólogos citados por Agerkop hallan en las culturas aborígenes de las Guayanas el centro de distribución de las flautas nasales en toda Suramérica y les acreditan una edad muy antigua, superior a la de las flautas de Pan (véase Agerkop, citado por Aretz 1991, p. 320).

Algunos de los instrumentos usados en el *Warime* son sagrados por tradición ancestral, de acuerdo a la jerarquía de los personajes con los que están emparentados. Una de sus características es que

⁹⁹ Antigua medida de longitud usada por los españoles, equivalente a aproximadamente 83 centímetros.

no deben ser vistos por las mujeres de la comunidad, de modo que son ejecutados sólo por los jóvenes y adultos hombres iniciados. Los de soplo forman parte de una gran familia conocida genéricamente como flautas *yuruparí* (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 13). El término *yuruparí* o *yurupary* es usado por antropólogos, lingüistas y etnólogos para referirse a uno de los sistemas míticos y rituales más importantes de las sociedades del noroeste del Amazonas, el cual constituye la expresión de su pensamiento simbólico (véase Osorio 2006).

Entre los *wuotuja* el de mayor significación simbólica es el *worá*, realmente conformado por un conjunto de tres: una tinaja de barro que sirve de caja de resonancia con uno o tres orificios, y dos flautas huecas tubulares de caña. Los ejecutantes sostienen con una mano la tinaja mientras que con la otra sostienen la flauta, la cual soplan metiéndola y sacándola del recipiente para lograr variaciones en el sonido: cuanto más adentro se introduce, más grave suena; además, este movimiento continuo produce oscilaciones que adornan las notas producidas por el soplo (véase foto N° 32, p. 226). Con el *worá* se ejecutan dos tipos de toques: los llamados “hablados”, cuando las flautas se soplan introducidas dentro de la vasija y los “cantados” cuando se ejecutan los tubos solos.

Instrumentos musicales sagrados del *Warime*¹⁰⁰

	Instrumento	Construcción y ejecución	Representación mítica ^{XIII} y simbología
--	-------------	--------------------------	--

— **100** La descripción más completa de los instrumentos y la música del *Warime* se debe al musicólogo Terry Agerkop (1983).

— **XIII** Observar la equivalencia con los personajes antes descritos.

Aerófonos	<i>Worá</i>	Ejecutado por dos hombres, cada uno sopla una flauta de aproximadamente 5 cm. de diámetro y 30 de largo cada una, cuyos extremos inferiores introducen en la vasija. La embocadura es de cera. El sonido producido al vibrar los labios del ejecutante es ronco y sordo; varía mientras los ejecutantes meten y sacan las flautas del recipiente. No es fuerte pero sí profundo.	Worá. Madre de las siembras o la diosa escondida. Madre de todos los instrumentos musicales. Representa el grito del jaguar.
	<i>Büo-isa o wärini</i>	Flauta de bambú de aproximadamente 1,5 cm. de diámetro y 10 de largo, separada en el medio por una hoja que funciona como lengüeta batiente, lo que produce un sonido chillón y penetrante. El sonido varía según la presión del aire soplado.	Büo-isa, el Viejo. Esposo de Worá. Observadores lo reportan también como la voz de Marä Reyó. El ejecutante puede hasta imitar la risa y el llanto humanos.
	<i>Chuvó</i>	Flautín nasal de caña de bambú, longitudinal, de sonido dulce y profundo. Embocadura de cera y con un orificio para modificar el sonido	Observadores lo reportan también como la voz de Wajari.

Aerófonos	<i>Dzahó</i>	Flauta longitudinal de caña, con canal de insuflación. No tiene agujeros. El sonido varía según la presión del soplo o bien tapando y destapando el extremo inferior.	Yajó, guardián de los <i>warimetsa</i> . Uno de los dueños del Kuawäi. Imita el sonido del tucán o piapoco.
	<i>Imi kuwo</i>	Palo zumbador. Aerófono libre hecho con un pedazo plano de madera atado con una lámina vibrante sujeta al extremo de una liana	Imita el sonido del araguato.
	<i>Da'a</i>	Flauta con canal de insuflación, de aproximadamente 75 cm. de largo, de sonido profundo. Se tocan en pares.	Da'a, la voz de la Anaconda
	<i>Urema</i>	Flauta pequeña longitudinal	Imita el croar de una rana de minúsculo tamaño.
Idiófonos	<i>Raniñu</i>	Sonajero en forma de cesta tejida de fibra de palma con diseños diagonales y relleno con semillas de <i>wiwita</i>	<i>Wiwitö rediyu</i> . Cada <i>warimetsa</i> lleva una.
	Bastón	Marca el ritmo golpeándolo contra el suelo.	Parte del atuendo de Jichú, el Mono

Según las observaciones de Terry Agerkop, tal como puede apreciarse en el ejemplo musical, cuando los hombres iniciados ejecutan los instrumentos en conjunto cada uno lleva su propio ritmo, de modo que las entradas y los silencios se producen a voluntad de cada ejecutante, con independencia de los demás (véase Agerkop, citado por Aretz 2009, p. 103). Según los análisis de Ramón y Rivera, a pesar de la polifonía y heterorritmia tan particulares de este conjunto instrumental que hace difícil su transcripción, los *piaroa* forman una

... orquesta impresionante con pares de trompas y diferentes tipos de flautas que constituyen un todo armonioso (véase foto N° 33, p. 227), en que las dos trompas ejecutan una es-

XIV Capitulo de la obra continuo, al cual se superponen las flautas con

total independencia rítmica y melódica, pero a sabiendas de su papel sobre dicho bajo (Ramón y Rivera, citado por Aretz 1991, p. 48).

Otros instrumentos usados en el *Warime*

Aerófonos	<i>Yäwi kuwo</i>	Trompeta de gran tamaño, hecha con hojas de palma enrolladas. Su sonido es grave y profundo. Hay dos tipos: de madera (tubos largos de bambú, se usan en pares) y de espiral de corteza de árbol.	Hermano mayor del jaguar
	<i>Ma'rana</i>	Flauta longitudinal de bambú de aproximadamente 65 cm. de largo, con canal de insuflación en cuyo extremo se coloca un pedazo de algodón para controlar la fuerza de la entrada del aire. Tiene cuatro agujeros para la digitación.	Empleada para producir melodías más elaboradas de hasta siete sonidos
	<i>Ñaemae iwek'a</i> o <i>ñamèiwè'ka</i>	Flauta hecha con la tibia del venado, de dos, tres o cuatro huecos	Empleada por los visitantes para anunciar su llegada
	<i>Tuá-ú</i>	Pito	Cabeza de lapa
	Silbatos de tortugas	Pito de dos huecos fabricados con el caparazón de tortugas pequeñas	
	Silbatos de cangrejos	Pito de dos huecos fabricados con tenazas de cangrejos de agua dulce	
Idiófonos	<i>Reddimu</i>	Maraca hecha con totuma, a la que se le hacen pequeños agujeros «por donde circulan los espíritus» (Aretz 1991, p. 318). El chamán usa una sola.	Acompañante siempre en los <i>meyé</i> ^{XIV} . A veces les dan forma de aves.
	Collares	Sonajeros que suenan al bailar los personajes	Sus dijes imitan distintos animales como las tortugas.

Idiófonos	Caparazón	Percutido con palos por la parte cóncava. Y también frotado con los dedos por la parte inferior untada con cera	Tortuga. Su sonido frotado imita el de los grillos.
	Tambor de tierra	Palo hueco de aproximadamente 12 cm. de diámetro y 1,20 m. de largo. Se percute contra el suelo.	Labrado y pintado con dibujos geométricos en colores blanco, rojo y negro

Otros instrumentos registrados por Agerkop y otros investigadores se usan en el *Warime*, aunque no son sagrados, pero también son de usanza habitual en otras actividades de los piaroa. Su carácter profano no les resta significados míticos, ya que cada uno representa una parte del cosmos de la cultura *wuotuja*, cuyos símbolos pueden manifestarse en la forma, color o material con el que están fabricados, como es el caso de la flauta *ñamèiwè'ka*, hecha con una parte de la pata del venado (aproximadamente 20 cm. de largo y 2 de diámetro), reservada para el anuncio de la llegada de visitantes (véase foto N° 34, p. 227).

Así como este aerófono hecho de hueso, otros son de caña o de barro, dependiendo del animal que representan. El material, sumado a su forma tubular o globular, influye en sus sonidos particulares, así como en sus registros, dependiendo de su tamaño.

Los piaroa usan dos tipos de maracas: la más conocida y usada también por los criollos, de tapara redonda cuyo mango de palo la atraviesa diametralmente. Las usan los chamanes *meyeruwa* en casi todos sus rituales, para lo cual les introducen semillas, piedras y cristales mágicos llamados *wanali*¹⁰¹. En ocasiones se graban diseños en la calabaza cuando aún está verde y una vez secas las adornan con plumas de diferentes aves tropicales (véase foto N° 35, p. 227).

Otro tipo de maraca, usada sólo en el *Warime*, llamada *wiwitö rediyu*, es muy peculiar en cuanto a su material y forma, ya que el vaso dentro del cual se meten semillas y/o piedritas para ser sacudidas no es un fruto sino una cesta de aproximadamente 23 por 20 cm., tejida completamente de fibra vegetal, pequeña, en forma de cartera

de mano con asa. Son usadas sólo por los *warimetsa*¹⁰²; cada quien lleva una.

Cada uno de estos instrumentos posee su sonoridad particular, dependiendo de su tamaño y confección; sin embargo, es particularmente reportada la habilidad de los ejecutantes piaroa para imitar los sonidos de la selva, como el de ciertos animales salvajes, el viento, las hojas y los árboles moviéndose, los frutos cayendo...

Con respecto a las letras, los cantos chamánicos o *meyé*, acompañados siempre con una maraca –excepto el canto para el espíritu de la culebra según Agerkop (citado por Aretz 1991, p. 336)–, están basados en los topónimos del imaginario geográfico piaroa, los cuales constituyen un complejo compendio de significados que aluden no sólo al nombre del lugar, sino a quien lo creó y para qué. De modo que al cantar, el chamán hace un recuento de los dioses en jerarquía, un repaso de las lenguas ancestrales, así como referencias, leyendas y anécdotas íntimamente asociadas a la historia, economía, política y diferencias culturales de su pueblo. Todo esto en un lenguaje de gran riqueza poética y metafórica:

(...) Las montañas suelen ser almacenes de espíritus de recursos y escenarios de hechos míticos e históricos; las cascadas, trampas dejadas por los creadores para la captura de seres del río; las lagunas y recodos de los ríos habitáculos de seres culturales no humanos; las piedras brillantes son almacenes de espíritus de peces; algunas lagunas, el lugar donde emerge la red de ríos subterráneos que alimentan al río con recursos; una región dada, el área otorgada por Wajari a algún grupo fundador piaroa (...)
(Mansutti-Rodríguez, 2006, p. 25).

El chamán invoca a una o varias entidades específicas, dependiendo de las necesidades del momento. Cuando canta da un relato de las propiedades de cada ente determinado, así como los procedimientos complicados a través de los cuales ejerce este dios, benévolo o no,

¹⁰² Observar en la fotografía de los *warimetsa* (N° 30, p. 226) al primero de la fila, que lleva una en la mano derecha.

su naturaleza transformadora; quien conozca estos atributos y logre descifrar el lenguaje confuso y metafórico del chamán sabrá a qué dios se refiere.

Una de las características de la literatura piaroa cantada, tanto en poesía como en relatos míticos, es la insistente reiteración: un verso y a veces sólo una palabra, se repite en tonos y con acentos diferentes, según el aparente capricho del recitador (véase Agerkop, citado por Aretz 1991, p. 315).

Desde un punto de vista musical, dos tipos de canto se distinguen a lo largo del *Warime*. Unos son los interpretados por el chamán y sus asociados, los cuales tienden a una estructura responsorial fija: el líder canta una larga estrofa solo, por lo general improvisada, y el grupo de rezadores que lo rodean la repite en coro.

Las sesiones de cantos chamánicos pueden comenzar días antes de la aparición de los enmascarados. Se inician bien entrada la noche y continúan hasta el amanecer, intercalándose un día sí y uno no para permitir el descanso del “dueño de *Warime*”, quien los dirige. Uno de los cantos previos son los *meyé* preventivos, cuya finalidad es preparar el cuerpo de los piaroa para el posterior consumo de todos los alimentos propios de la fiesta *Warime*, algunos de los cuales están prohibidos fuera de ésta. Los cantos chamánicos tienen distintas finalidades, de ello depende que se realicen antes del *Warime*, como parte de los preparativos, como los que acompañan la construcción de la *ruwode*; pero también entre una sesión de enmascarados y otra.

Otros son los cantos observados durante los rituales de los enmascarados, en los que dialogan un *warimetsa* principal con la “dueña del *Sari*”, y cada uno desarrolla su estrofa de acuerdo al texto, así como los interpretados por los seres espirituales no visibles. Las letras más difíciles de entender son las cantadas por el *warimetsa* principal solo, ya que son interpretados en un tono bajo y nasal, y se componen de nombres sagrados propios de un metalenguaje altamente especializado, sólo entendido por quienes tengan entrenamiento chamánico.

En 1983 el musicólogo Terry Agerkop pudo registrar uno de ellos donde Wajari cantaba “no soy un hombre de esta tierra. Vengo de un lugar lejano...”, y agregaba una lista de «sustantivos y nombres propios metáforas de otros sustantivos y nombres pro-

pios» (Mansutti-Rodríguez 2006, p. 59). Los cantos o *meyé* revisiten una importancia para los piaroa que sólo se puede comprender escuchando lo que dicen:

Para nosotros el pensamiento fue primero... luego vino la palabra y el canto. Wajari pensó al hombre y lo nombró; su canto le dio aliento de vida... Todo saber vino de Wajari, de sus pensamientos, de sus cantos... Wajari fumó con los danzantes del *Warime* y escuchó el llamado de sus voces... Wajari creó los sonidos del *Warime*, que son las voces de los ancestros... Wajari antes de morir enseñó sus cantos... que ahora intentan curar la tierra y acompañan nuestro paso y nuestra lucha por permanecer en ella. La tierra es para nosotros un legado de los dioses. Así dicen las palabras de mi padre nacidas del canto del viento...¹⁰³.

En ambos tipos de canto, así como en la música interpretada con los instrumentos aerófonos, se han observado melodías, muchas veces melismáticas y adornadas con apoyaturas y vibratos, sobre dos, tres, cuatro, cinco y seis sonidos, cuyas afinaciones—llamadas “cantilaciones” por Ramón y Rivera según Aretz (1991, p. 47)—no siempre son precisas. Sonidos oscilantes pueden alternar con otros de entonación fija. También se han observado cantos sobre un solo sonido acompañado de glisandos y elisiones al final de las frases, de acuerdo a Ramón y Rivera (í.d.). Tanto en las voces masculinas como en las femeninas se canta combinando con falsete, y es muy frecuente el recurso de la nasalización, la boca cerrada y el canto aspirado¹⁰⁴. Sobre todo en los chamánicos, los cantos suelen intercalarse con muchas otras expresiones como recitados, gritos, llanto, exclamaciones e imitación de animales (ibíd., p. 49).

La música, y en especial el canto, es tan importante para los *wuotuja* que viene a ser dentro de su cosmogonía el elemento cata-

103 Extractos del relato del chamán Carlos Caballero, traducidos del *wuotuja* al español para la película *Warime, las máscaras de los Dioses*, de Beatriz Bermúdez (2000).

104 «El cantor aspira el aire mientras canta o aspira la sílaba final de un motivo» según Ramón y Rivera, en Aretz (1991, p. 44).

lizador. Wajari creó el mundo *wuotuja* cantando sus pensamientos... Los conocimientos del chamán le son traídos por el enano que habita en su cabeza cuando éste viaja hasta los dioses y le trae las palabras que ellos cantan, de modo que cuando el chamán los repite, lo hace con el poder que sus ancestros han depositado como cápsulas en cada palabra cantada (véase Overing y Kaplan 1988, p. 390).

Vigencia. Según Mansutti-Rodríguez (2006), la realización del *Warime* sufrió una merma debido a la desarticulación de «la modalidad bipolar del sistema regional imperante en el territorio piaroa», ocasionada por grandes migraciones ocurridas a mediados del siglo xx, «después del éxito alcanzado por la cristianización evangélica» (ibíd., p. 10). Sin embargo, ha comenzado a resurgir de una manera simplificada, es decir, con los elementos más vistosos del ritual, pero sin aquellos más relacionados a su «complejidad sociológica» (íd.).

El declive del ritual tradicional se debió a la influencia adversa que soportaron muchas costumbres y creencias de las sociedades de Amazonas, debido a la penetración de las misiones evangelizadoras desde los tiempos de la colonización europea con la llegada de Colón a América.

Los piaroa, así como muchas otras sociedades indígenas, hicieron lo posible por alejarse del mundo criollo y mestizo ante la persecución sufrida bajo el acecho de esclavistas y explotadores mineros, aunada a la desestructuración de sus sistemas míticos, armada por las acciones de los misioneros, quienes al censurar los ritos dándole interpretaciones equivocadas, no sólo tergiversaban los significados de sus símbolos, sino que desautorizaban a los personajes jerárquicos que tenían el deber de mantenerlos. Este ataque directo a la figura del jerarca religioso ocasionó la respuesta de resistencia de los chamanes, al extremo de impedir la realización del *Warime*: para proteger su profunda importancia y significado social era preferible no llevarlo a cabo.

Una de las falsas interpretaciones de los misioneros observadas entre antropólogos y etnólogos es en torno al mito de Yuruparí, raíz cultural de un complejo sistema de ritos relacionados entre sí, y compartido en muchos aspectos por diversas sociedades amazónicas, hoy día asentadas en territorios pertenecientes a Venezuela, Colombia y Brasil. Los ritos Yuruparí, además de su primordial función social, promovían la

integración de los grupos de filiación, lo cual permitía un sistema de interdependencia regional con constantes y dinámicos intercambios culturales, que garantizaba un equilibrio progresivo en estas sociedades.

El efecto negativo de los prejuicios que limitan una justa comprensión de estos ritos ha contribuido considerablemente a crear barreras de acceso al conocimiento de los mismos y, por supuesto, influido en la resistencia de sus cultores a compartirlo. Ciertamente, el *Warime*, como muchos otros ritos, consiste en una metáfora. Hay que agregar que se trata de una metáfora consciente. Para comprender esto no basta definirlo como un teatro, ni mucho menos como un engaño, como han pretendido los misioneros de todas las corrientes cristianas que lo han invadido. Para comprenderlo debemos asumir que todos los piaroa saben, incluidas las mujeres, que están frente a una representación y que debajo de las máscaras hay seres humanos; y que además, sin embargo, este conocimiento no sólo no debilita la norma que prohíbe a mujeres y niños no iniciados identificar a quiénes están detrás de las máscaras, sino por el contrario, y, lo más importante, no le resta su carácter sagrado. Mantener y respetar este valor canónico originario es tan vital para los piaroa que transgredirlo podría causarles la muerte.

KATRIN LENGWINAT,

MARÍA TERESA HERNÁNDEZ

Y RUTH SUNIAGA

Veneración a entidades divinas. Manifestaciones de mayor recogimiento

La resistencia responsable de los altos jefes chamanes –los *warimeruwa* de las comunidades piaroa– ha dificultado hacer registros del *Warime*. Sin embargo, gracias a la insistencia de muchos investigadores, después de dos siglos y medio, desde el primer contacto occidental reportado con los piaroa, se empiezan a observar y reconstruir muchos de sus rituales más sagrados, entre los que debemos hacer mención especial al musicólogo surinamés Terry Agerkop, gracias a cuyos estudios, realizados en 1974, podemos tener el conocimiento más completo de la música de esta fiesta tan importante para la cultura piaroa.

La literatura piaroa, tanto en poesía como en cuentos y relatos míticos, es prolífica. Esta es una de las razones para creer que los cantos en los que se desarrolla el *Warime* consigan siempre cabida en el quehacer cultural del piaroa, aunado a la estrategia repetitiva de sus maestros, lo cual ha hecho posible su subsistencia, incluso en la doble lengua: la de uso corriente y la de los chamanes.

La complejidad del festejo ritual y la variedad nominal dentro del *Warime* son, por una parte, consecuencias de haber sido compartido por muchas y muy diferentes sociedades, y por la otra, el testimonio de las que ya no existen. Debemos recordar que el grupo étnico hoy identificado como piaroa, no es de los más antiguos del territorio venezolano, sino que forma parte de las sociedades heterogéneas, que ya portaban una gran diversidad étnica y cultural para

finales del siglo xv (véase Vargas 2007). Las no pocas investigaciones con las que se cuenta de la cultura piaroa y las posibilidades del resurgimiento de algunas de sus costumbres ancestrales, auguradas por observadores recientes, son muestras del carácter indeleble del significado de rituales vitales como el *Warime*. No obstante, dado que el *Warime* es una fiesta de la abundancia, así como de la confirmación de las alianzas que han hecho posible tal prosperidad en la comunidad piaroa, para llevarla a cabo es necesario invertir tiempo y trabajo colectivo, para que refleje fielmente lo que ella significa.

La fuerza esencial en sus creencias, aunada al actual marco legal que las protege, tal vez nos permita la oportunidad de futuros registros, y así aprender aún más sobre estos pueblos que, incluso siendo objeto de procesos de colonizaciones ininterrumpidos desde antes de la invasión europea hasta hoy, han luchado para preservarse como sociedades plenas y autónomas.

Diablos de Corpus Christi 🌀 1 / pistas 16, 17

Katrin Lengwinat

La celebración de Corpus Christi, es decir, la reencarnación de Cristo en la Eucaristía, se conoce desde el siglo III en el Imperio Romano. Es una fecha movable que coincide con el noveno jueves después del Jueves Santo. Según Alemán, esa fecha se celebraba en España (Barcelona) desde 1320, con procesiones que simbolizaban la derrota del Diablo y del pecado debido al poder de la Cruz y de Cristo. En esos desfiles había representaciones de monstruos, como por ejemplo dragones. La fiesta de Corpus Christi siempre se vinculaba con danzas y uso de máscaras, entre las cuales se incorporó desde temprano la representación de diablos (véase Alemán 1997, p. 157).

Las celebraciones llegan a Venezuela, donde en 1687 se eliminan los autos sacramentales, lo que le da más fuerza a la presentación de gigantes y diablos en el espectáculo (ibíd, p. 163), ya que quedan como único elemento teatral. En la población de Ocumare de la Costa hay evidencias de diablos danzantes desde 1621¹⁰⁵. También en Patanemo, estado Carabobo (William Lobo, diablo de Patanemo,

¹⁰⁵ Según se afirma en González y otros (s. f.).

entrevista personal, 10 de junio de 2011), y en Cata, estado Aragua (Antulio Pacheco, presidente de la Asociación de Diablos Danzantes en Venezuela, entrevista personal, 8 de junio de 2011) hay registros tempranos de 1634 y 1676 respectivamente sobre el hecho de que el día del Corpus salían los diablos danzantes. En muchos lugares de Venezuela se presentaban diablos enmascarados, pero su sobrevivencia, prácticamente inalterada, se mantuvo sólo en la región central, en zonas pesqueras y de plantaciones agrícolas, que fueron asentamientos afrovenezolanos y esclavos. Es posible que el culto al Santísimo Sacramento como parte del adoctrinamiento religioso haya tenido tanta asimilación entre grupos afrodescendientes gracias al uso de máscaras, danzas y la figura del demonio, elementos que tienen mucha presencia en los ritos africanos (véase García Carbó y Hernández 2000).

En Venezuela se trata de un ritual mágico-religioso que «reafirma el poder de las fuerzas divinas y sagradas sobre las fuerzas del mal» (Ortiz 1998a, p. 37). Todas las manifestaciones son motivadas por un profundo sentido de fe y por promesa, para agradecer bondades recibidas.

La representación de Diablos en Corpus Christi (véase foto N° 36, p. 228) la encontramos hoy en seis estados: Aragua, Carabobo, Cojedes, Guárico, Miranda y Vargas¹⁰⁶. A pesar de las diferencias regionales y locales se pueden establecer características comunes a todos, como la organización jerárquica entre los cultores, la cual con pocas excepciones¹⁰⁷ parte de hermandades o cofradías, la única forma que se aprobaba para la asociación de las clases inferiores y cuyo solo objetivo era la organización del culto. Las cofradías del Santísimo coordinan hasta hoy la instalación de altares en la vía procesional¹⁰⁸, confieren sus conocimientos a los iniciados y dirigen tanto los ensayos como la danza de la diablada (Hernández y Fuentes, s. f., p. 163). Las personas se hacen miembros a través de promesas al San-

106 Las cofradías reconocidas por su testimonio de fe son actualmente once: Aragua: Cata, Cuyagua, Chuao, Ocumare de la Costa y Turiamo (Maracay); Carabobo: Patanemo y San Millán; Cojedes: Tinaquillo; Guárico: San Rafael de Orituco; Miranda: San Francisco de Yare; Vargas: Naiguatá. Aparte de ellos, hay algunos más que “rescataron la tradición”, pero no bailan. Por Carabobo: Guacara, Tocuyito y Canoabo; Miranda: Capaya; y Vargas: Tarmas.

107 Una excepción es Naiguatá.

108 Excepto en el caso de Patanemo, donde no hay altares en la vía.

tísimo Sacramento y suelen cotizar una cuota anual. Además deben rendir homenaje a Dios a través de la danza de diablos. La promesa es usualmente de siete años; sin embargo, hay quienes se comprometen por un tiempo menor. En este caso deben bailar un año más de los prometidos, llamado “año de gracia”, para completar el ciclo como es debido. Quien baila por más de siete años “queda en manos del Santísimo”, será llamado “hermano” (Andrés Lugo, Primer Capataz de Patanemo, entrevista personal, 5 de agosto de 1993) y debe seguir bailando hasta su muerte, aunque no necesariamente todos los años.

Organización jerárquica

Los cargos en esas sociedades son vitalicios y concedidos a los sucesores según su experiencia y conducta. Casi siempre la máxima autoridad de la hermandad es llamada Primer Capataz y/o Primer Capitán, quien lleva un distintivo bien visible el día de Corpus. Le compete preparar y dirigir la fiesta. Además hay otros dirigentes, como segundos y terceros capataces o capitanes (o “perreros”), y por supuesto, gran cantidad de diablos rasos (véase foto N° 37, p. 228).

La participación de mujeres en público está reducida a ser acompañante¹⁰⁹, no deben bailar ni pueden cargar máscaras, ya que esto se interpreta como una falta de respeto. En muchos casos se encuentra la figura de la Sayona o Primera Capataz. La Sayona funge como esposa del Primer Capataz y/o como Madre de los diablos, quien a veces puede ser personificada por una mujer¹¹⁰ sin máscara, y otras veces por un hombre con una máscara afeminada y distinta a las otras¹¹¹.

Desarrollo de la celebración

Todas las manifestaciones de diablos danzantes tienen un desarrollo parecido que se distribuye entre las actividades en la víspera, el día de Corpus y algunas veces la octavita. El miércoles, es decir, en las vísperas del jueves de Corpus, se parte desde la Casa del Diablo, sede de la cofradía. Es dedicado a la petición de permiso para el baile al cura en algunos casos, pero generalmente al recorrido de calles,

—109 Se admiten en Naiguatá desde los años cincuenta (Sonia García, investigadora, entrevista personal, 5 de junio de 2009).

—110 En Patanemo (Carabobo) y Turiamo (Aragua) la Sayona la hace una mujer.

—111 Por ejemplo en Chuao, estado Aragua.

colegios y casas municipales. En algunos lugares aún sucede sin la vestimenta del diablo, la cual está reservada para el propio día de Corpus Christi, mientras en otras partes se realiza con la indumentaria completa. Durante la noche de la víspera se acostumbra efectuar un velorio en la sede de los diablos; algunas veces se cantan fulías responsoriales (véase el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 en este volumen), otras veces se rezan rosarios y se comparten largas horas enfrente del altar.

El jueves de Corpus, antes de la misa, en determinados pueblos se realiza algún homenaje a los diablos difuntos. Durante la misa los diablos aguardan, en unos casos fuera de la iglesia, y en otros, dentro del templo (véase foto N° 38, p. 229). A veces, cuando no hay sacerdote, simplemente colocan un altar en la puerta. Después tiene lugar por lo general la rendición ante el Santísimo Sacramento frente al templo. Ese momento piadoso es considerado el más importante del día y dura bastante tiempo, según la cantidad de promeseros que hacen su ritual en pareja delante de la custodia (véase foto N° 39, p. 229). Seguidamente hay actividades alrededor de la plaza principal, por las calles y especialmente en las casas de promeseros que han preparado un altar bien vestido, en las casas de amigos y de lugares de carácter público como escuelas, las cuales pueden durar hasta altas horas de la noche. En algún momento del día, generalmente después de las ceremonias eclesíásticas, los diablos se congregan para compartir una comida especial. En algunos lugares los diablos deben salir a bailar también la llamada “octavita” que se produce una semana después de la celebración central, porque de no hacerlo se considera que no han pagado su promesa (Andrés y Julián Lugo, entrevista personal, 20 de agosto de 2011). El día de Corpus salen todos los promeseros, pero en la octavita lo hacen sólo los hermanos, que son los que han bailado más de siete años. Ese día se paga frente al altar que se desmontará ese mismo día y también se recorre el pueblo por la mañana.

Simbología

La celebración gira alrededor de dos elementos básicos: por un lado, la fuerza divina que recibe homenajes y peticiones, y por el otro, la fuerza contraria personificada por el Diablo, ente imperfecto, juguetón y parrandero, el cual termina rindiéndose ante Dios. La represen-

tación del diablo entonces no atiende al Maligno como figura, sino como concepto. Es una expresión de la intención de controlar el mal. Para eso los Diablos se protegen de distintas maneras, por ejemplo a través de rezos, portando cruces, escapularios, látigos y otros amuletos. La protección principal proviene de la ejecución de un paso básico en el baile, donde se traza una cruz con movimientos del pie, la cual se dibuja igualmente con la maraca¹¹², que se lleva en la mano derecha y de la misma manera en la coreografía del grupo al cruzarse permanentemente las filas o dos diablos.

El altar y la custodia representan al Santísimo Sacramento y la presencia de Cristo. La custodia o su réplica acompaña el acto de “rendir” y la procesión. Los distintos altares suelen incorporar dicha custodia, además puede haber una cruz de madera, oraciones, velas y un recipiente para ofrendas monetarias (véase foto N° 40, p. 230). Debido a la alta carga de presencia sobrenatural, jamás se debe aparecer con la máscara puesta en su cercanía, ni se le puede dar la espalda.

Las máscaras, hechas de diferentes materiales, formas y tamaños, poco tienen que ver con el imaginario europeo del diablo. En algunos lugares ni siquiera tienen cachos. Por lo general representan seres fantásticos, y su forma y materiales revelan su ubicación geográfica. Todas son muy expresivas y coloridas, sólo las de Chuao se limitan a tres colores característicos: negro, blanco y rojo. A veces son máscaras que no pueden colocarse sobre la cara, porque tienen un palo atravesado para ser cargadas y bailadas con la mano, como en Naiguatá. Una máscara permite ocultar la identidad y la de los Diablos transmite cierto misterio y carácter demoníaco (véase foto N° 41, p. 230). Pocas veces durante el ritual se carga puesta, debido a que dejarla caer y cargarla colgando simboliza humillación y “derrota”.

La vestimenta usual de los Diablos consta además de un traje colorido de camisa y pantalón, en varios lugares también de una capa mediana o larga. Una cola suele estar adherida a la parte posterior del pantalón y se portan en varios sitios cruces y escapularios. Con la mano derecha se agita una maraca¹¹³ que acompaña y

———¹¹² En caso de Naiguatá, donde no portan maracas, se dibuja la cruz con la máscara en mano.

———¹¹³ Excepto en Naiguatá, estado Vargas, donde no se usan maracas.

coordina el ritmo del baile, y con la izquierda se sostiene un látigo. En un cinturón acostumbran llevar campanitas para alejar las malas influencias (véanse fotos N° 42, 43 y 44, pp. 230-231). Por esta razón muchas veces son multiplicadas considerablemente no obstante el peso que generan para el baile durante todo el día.

Música y danza

Los instrumentos musicales que dan la pauta de la danza pueden ser la “caja”¹¹⁴ o el cuatro, dependiendo de la localidad¹¹⁵. La caja o tambor siempre es portátil y ejecutada con dos baquetas. Toda la música de los diablos es instrumental y el instrumento principal (caja o cuatro) es uno solo¹¹⁶. Además se crea un fondo tímbrico a través de las campanitas amarradas en el cuerpo y las maracas en manos de la diablada.

La música es bastante reiterativa debido a su función de coordinar la danza. Hay momentos de fuertes aceleraciones que llevan a momentos frenéticos. El cuatro de los diablos aragüeños y carabobeños toca en las danzas la interminable secuencia armónica de T-S-T-D7 durante cuatro compases binarios. Según la actividad a realizar, existen distintos toques, muchas veces con la misma secuencia armónica, pero variando tanto la intensidad del rasgueo como la dinámica y también la velocidad. Dentro de esos toques se distinguen danzas con diferentes funciones, fórmulas para las diferentes etapas de la ofrenda, *rinde* o pago de promesa, y enunciados que sirven de enlace e indican el paso a otra etapa del ritual.

La danza en algunos casos es relativamente libre, pero en otros se registran coreografías más estrictas con varios elementos repetitivos como

... desplazamientos en espiral, en figura de ocho, en círculo con uno o más danzantes en medio. También la danza en retroceso, propia de los momentos en que se retiran o están ante algún símbolo religioso. Desplazamientos rítmicos hacia adelante y atrás, acostados sobre el piso, de rodillas... (González y otros, s. f., p. 5).

— **114** Tambor tipo redoblante.

— **115** Sólo en Chuao se usan ambos instrumentos, sin embargo no simultáneamente.

— **116** En Cata puede haber varios cuatros tocando simultáneamente.

Cuadro comparativo de Diablos de Corpus Christi

	Instrumentos	Música y baile	Personajes	Trajes	Máscaras
ARAGUA					
Cata	Cuatros (pueden ser varios a la vez), maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Danza corría,</i> <i>Danza cruzada</i> Profanos: <i>Danza del Mono Quitungo</i> , con zapateo en ruedas	Miembros activos y ex-miembros; 1 ^{er} y 2 ^{do} Capataz, Capitán, Perrero, Sayona (hombre)	Estampados y bicolor Capa mediana o larga, pantalón a la rodilla, medias largas 1 ^{er} Capataz lleva maraca en mano izquierda, los otros en la derecha.	De tela metálica, transparente, con cintas coloridas entre los cuernos Anteriormente de tapara
Cuyagua	Un cuatro, maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Corrió, Rendir;</i> Profanos: <i>Danza del Mono</i>	1 ^{er} y 2 ^{do} Capataz, 1 ^{er} y 2 ^{do} Perrero, Sayona (mujer)	Estampados, pantalón a la rodilla o largo	De malla de alambre con cintillos coloridos
Chuao	Un cuatro o una caja redoblante de dos parches y dos baquetas, maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Corrió, Mojiganga, La Cruz, La Rueda</i> (con caja), <i>Dancita</i> (con cuatro) Profanos: <i>Carabalí</i>	1 ^{er} , 2 ^{do} , 3 ^{er} Capitán, Capataz, Sayona (hombre)	Estampados Pantalón a la rodilla, medias largas	De arcilla con papel <i>maché</i> ; rojo-blanco-negro, coronadas con cinta tricolor entre cuernos; a mayor jerarquía, más larga la barba

<p>Ocumare de la Costa</p>	<p>Un cuatro, maracas, cencerros</p>	<p><i>Toque para Rendir, Toque para Recorrido, Baile del Caracol</i></p>	<p>General en Jefe, tres capataces, tres perreros</p>	<p>Estampados, o de dos a tres colores, destacan amarillo, rojo, blanco</p> <p>Capa larga, a la rodilla y medias o pantalón largo</p> <p>1^{er} Capataz: lleva paltó-levita, sin capa y látigo con cuatro nudos.</p> <p>Perrero: chaqueta hasta rodillas, sin capa y látigo con tres nudos</p>	<p>Material diverso: cartón, alambre, papel.</p> <p>Rojo, negro y blanco, cintas multicolores entre cuernos cortos, diseño antropomórfico</p> <p>1^{er} Capataz: máscara más grande</p>
<p>Turiamo (Maracay)</p>	<p>Un cuatro, maracas, cencerros</p>	<p>Reverenciales: <i>Danza del Camino</i></p> <p>Profanos: <i>Danzas del Mono, del Borracho, del Muerto, del Galerón, del Zambe</i></p>	<p>1^{er}, 2^{do} Capataz, Perrero, Sayona (mujer)</p>	<p>Estampados o tipo arlequín con colores fuertes, capa y pantalón largos, medias, camisa manga larga</p>	<p>De alambre y papel pintado, cuernos adornados con cintas</p>

	Instrumentos	Música y baile	Personajes	Trajes	Máscaras
CARABOBO					
Patanemo	Un cuatro, maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Toque para Rendir, Danza del Camino, Danza Cruzada</i> Profanos: <i>Galerón, Danzas del Muerto, del Diablo Perdido; Palo de cintas</i>	1 ^{er} , 2 ^{do} Capataz, Perrero, Sayona (mujer sin traje de diablo)	Estampados Mayormente pantalón a la rodilla y medias o pantalón largo Capa larga	Tapara o tela de metal, o alambre con papel periódico pintado, colores llamativos: azul, rojo, amarillo; cinta entre cuernos o guindando de ellos
San Millán	Un cuatro maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Toque para Rendir, Danza del Camino</i>	1 ^{er} , 2 ^{do} Capataz, Perrero, Sayona (mujer sin traje de diablo)	Estampados Pantalón a la rodilla con medias largas largas Capa larga	De alambre con papel periódico pintado, colores llamativos: azul, rojo, amarillo; cinta entre cuernos o guindando de ellos
COJEDES					
Tinaquillo	Un cuatro, maracas, cencerros	<i>Rinde, Caracol; Palo de cintas</i> al son de pasacalle	1 ^{er} y 2 ^{do} Capataz	Tipo arlequín: blusón rojo bordado, pantalón negro a la rodilla, tiras de tela de varios colores en la cintura	Plano en forma de lengua, de tela metálica, colores predominantes de rojo, negro, blanco y marrón

GUÁRICO					
San Rafael de Orituco	Un cuatro y un tambor de un parche y una baqueta, maracas		Capataz, Diabla (hombre o mujer)	Tipo arlequín, bicolor: rojo/negro Blusón manga larga, pantalón largo	De cartón pintado, coloridas y bastante alargadas, Capataz con máscara más exagerada en cuanto a longitud y expresión, Diabla con cara redonda y plana
MIRANDA					
San Francisco de Yare	Una caja redoblante de dos parches y dos baquetas; maracas, cencerros	Reverenciales: <i>Corrío; Bamba</i> (en casa de 1 ^{er} Capataz) Profanos: no hay.	1 ^{er} , 2 ^{do} , 3 ^{er} Capataz, diablos rasos, la Capataz (mujer) sin traje de diablo	Rojo a partir de 1948: (Fiesta de la Tradición), antes era estampado Pantalón largo	De papel engomado, muy coloridas y de gran tamaño, cuatro cuernos para 1 ^{er} Capataz, tres cuernos 2 ^{do} y 3 ^{er} Capataz, dos cuernos para diablos rasos
VARGAS					
Naiguatá	Una caja y dos baquetas, cencerros	Reverenciales: <i>Toque de Llamada y para bailar</i> Profano: <i>Baile del Vaso y del Huevo</i>	Diablo mayor, Sayona; mujeres participan con indumentaria de diablo.	Colores vivos con motivos geométricos pintados a mano Camisa y pantalón largo	Armadura de alambre forrado con papel engomado, diseños inspirados en animales marinos y domésticos, de gran tamaño

Siempre se puede observar el paso reiterado que dibuja una cruz, además de giros, medias vueltas, saltos variados, algunos apoyados sobre los brazos, elevando alternativa y rápidamente las piernas (íd.). Aparte de las danzas devocionales, puede haber bailes profanos de carácter jocoso y recreacional que se realizan después de la Danza de Pagar y a buena distancia de la iglesia. Así por ejemplo la Danza del Muerto¹¹⁷, en la cual un diablo cae muerto y se revive a través de un toque mágico del Capataz o de una especie de brujo. Los intentos de reanimación tienen muchos elementos cómicos y son finalmente exitosos. Otra danza es el Baile del Vaso¹¹⁸, donde el diablo debe demostrar sus habilidades bailando a un ritmo que se va acelerando con diversos pasos por encima de un vaso sin tumbarlo. En caso de lograrlo le pertenece el contenido (véase foto N° 45, p. 231).

A continuación se presenta un cuadro que recoge algunas diferencias entre las manifestaciones¹¹⁹ de Diablos de Corpus Christi¹²⁰.

— **117** En Cata y Turiamo, Patanemo y San Millán.

— **118** En Naiguatá.

— **119** Los datos se extraen de: Alemán 1997, Castillo 1996, Colina 1992, García Carbó y Hernández 2000, González y otros, s. f., Lugo 1993, Ortiz y otros 1982, Ortiz 1998a, Ortiz y Aliaga 2005a, *Diablos Danzantes de San Rafael de Orituco* (2006) y observaciones propias.

— **120** Aparte de los lugares mencionados en el cuadro se celebra Corpus Christi con diablos también en Capaya, Los Caneyes, Canoabo, Guacara y Tocuyito, todos en el estado Carabobo (Ortiz 1998a, p. 40), pero no se tienen a mano datos detallados. Los Diablos de Canoabo parecen ser iguales a los de Guacara; los dos fueron rescatados hacia 1980. En ambas manifestaciones no se acostumbra la celebración de un velorio en las vísperas. Además se permite la participación de mujeres. Mientras que los guacareños asumen la ceremonia por promesa, los Diablos de Canoabo la acatan por diversión (Castillo 1996, p. 44).

Escenarios performativos de los Diablos de Yare

NARRATIVA	RECORRIDO POR LA CALLE	FRENTE ALTAR CASERO	DELANTE CASA PROMESERA
Performativa	Grupo completo de promeseros que se vuelca por la calle siguiendo la réplica del Santísimo Sacramento; bailando al ritmo de la caja se entremezclan con el público que los acompaña (el triple de los diablos).	Grupo pequeño, ajustado a la capacidad del local, entra y sale ordenadamente por aviso del tambor y bajo la coordinación del Capataz; baila un rato (entre tres y cuatro minutos).	Grupo mediano, que espera su turno para entrar, baila; algunos de manera individual en una especie de círculo, otros conversando o descansando.
Coreográfica	Semicoordinada; baile con máscara caída	Completamente coordinada; diferentes secciones repetitivas con descansos pequeños por el medio; baile con máscara caída	Individual; baile con máscara por ausencia de símbolo eclesiástico
Musical y sonora	Predomina sonido de maracas, presencia de sonido de tambor varía según distancia.	Mayor presencia y permanencia de sonido de tambor; improvisaciones rítmicas inspiradas y comprensibles sólo en el momento	Predomina sonido de maracas, sonido de tambor constante, pero lejano, presencia de tintineo de campanitas.
Actitudinal-conductual	DEBEN participar y no salirse de las actividades del grupo.	TIENEN QUE participar disciplinadamente; dinámica grupal, sin público.	PUEDEN participar en la actividad bailando o aguardando su turno, aprovechando el menor compromiso para tomar un trago de ron a escondidas.
Devocional	Mediana, dependiendo de cercanía a los símbolos religiosos y la caja	Mayor excitación y concentración religiosa, descansos breves entre una danza y otra ayudan a interiorizar la situación, con rezos silenciosos.	Más libre, ya que no tienen ni un altar ni el Santísimo Sacramento enfrente.

Escenarios sonoros y performativos

El hecho de que la música sea bastante reiterativa durante toda la ceremonia no implica que no haya escenarios sonoros distintos. El ejemplo de San Francisco de Yare lo demuestra.

San Francisco de Yare, un pueblo mirandino aproximadamente a una hora de la capital Caracas, tiene una tradición de Diablos en Corpus que data de por lo menos 1750. Se organizan en una cofradía jerárquica con tres capataces hombres, una capataz mujer, los cajeros que tocan el tambor y una multitud de diablos rasos, que para el año 2004 llegaban a 1.200 (*Los diablos de Yare*, canal Televen, 16 de junio de 2004). Para el baile suena una caja tipo redoblante de dos parches que se ejecuta con dos baquetas sobre uno de ellos. Además suenan las maracas y los cencerros que sacuden los diablos bailando. Sus trajes son rojos desde 1948, cuando se uniformaron para participar en un gran festival de folklore en Caracas¹²¹. Las máscaras, hechas de papel engomado, son muy coloridas. El Primer Capataz se distingue por tener cuatro cuernos, el Segundo y el Tercer Capataz tienen tres cuernos y la máscara de la diablada general está dotada de dos cuernos (véase foto N° 46, p. 232).

El análisis de tres escenarios preformativos (el recorrido por las calles, el pago de promesa ante un altar casero y la actividad delante de la casa promesera) arroja diferencias notorias. En las tres circunstancias suena el mismo toque musical y se usan los mismos recursos dancísticos, pero la narrativa performativa, coreográfica, actitudinal-conductual y hasta devocional se distinguen considerablemente.

— 121 *Cantos y danzas de Venezuela*, 17 de febrero de 1948, espectáculo en el Nuevo Circo, Caracas ante 15.000 personas, concebido y dirigido por Juan Liscano con motivo de la toma de posesión del presidente Rómulo Gallegos.

Resulta entonces que a cada entorno espiritual corresponde un cuadro sonoro distinto, en el cual destaca uno u otro instrumento. El toque de tambor concuerda con la mayor organización grupal y rigor religioso. La dominación de las maracas coincide con un nivel devocional medio y el paisaje tímbrico con mayor presencia de las campanitas se encuentra en una situación más individualizada y en un entorno más permisivo y mundano.

En Venezuela la Iglesia está separada del Estado desde comienzos del siglo XIX. Se afirma que en los años 1960 el 90% de la población se identificaba con el catolicismo; sin embargo, solamente una cuarta parte practicaba la religión, la mayoría mujeres (véase Pollak-Eltz 1968, p. 25). Estos datos deben ser actualmente modificados¹²², debido a la creciente influencia de otras religiones como la evangélica o recientemente la santería, que han producido conversiones en todos los estratos sociales de la población. Un indiscutible sentimiento religioso se encuentra muy arraigado entre los sectores populares y se manifiesta, por ejemplo, en la veneración de santos o en la actitud de los Diablos de Corpus Christi. Es una de sus principales maneras de encontrar refugio y esperanzas al no conseguir respuestas adecuadas a los problemas cotidianos en el mundo profano, ya sea por falta de conocimiento, exclusión o bajos recursos monetarios.

La fe en el Santísimo Sacramento y la forma de rendirle homenaje son de carácter sincrético, donde no tiene sentido un elemento sin el otro. La profunda convicción junto a cada acto de la celebración, cada atuendo visible e invisible, las danzas, los matices musicales, los paisajes sonoros y espirituales están íntimamente unidos.

A pesar de que la devoción representada por el diablo es una de las manifestaciones más cuestionadas por la Iglesia católica, y no obstante que los propios devotos la entienden como un peligro, esa celebración tiene un profundo arraigo en muchos pueblos venezolanos. Existe la convicción de que Satanás anda suelto en esa fecha y puede mandar influencias negativas e instigaciones a maldecir, por lo cual envueltos en atuendos demoníacos, los promeseros se dedican a comer, bailar y parrandear para satisfacer y alejar al Diablo, a la vez que se humillan ante el cuerpo de Cristo como forma de dominar la influencia del

¹²² En las diversas fuentes se encuentran datos bastante contradictorios.

Tentador por todo el año siguiente. Por otro lado, están convencidos de que por esa vía se logra el triunfo del bien de Jesús sobre el mal.

Adoración pentecostal 1/ pista 18

Katrin Lengwinat

Desde los años ochenta del siglo xx, el movimiento evangélico ha venido creciendo muy rápidamente (véase foto N° 47, p. 232). Aproximadamente el 75% de su feligresía pertenece a la orientación pentecostal. El pentecostalismo en Venezuela era, en sus inicios, más bien atractivo para los sectores populares, los cuales encontraban un grupo que les daba apoyo moral y espiritual en situaciones especiales, como cuando abandonaban sus hogares en búsqueda de un trabajo. Como la religión evangélica en general –y la pentecostal en específico– es bastante dinámica y se adapta con relativa facilidad al mundo moderno, es ahora también atractiva para otras clases sociales. Según estimaciones, actualmente el 5% de la población adulta practicante pertenece a iglesias evangélicas pentecostales, habiéndose cuadruplicado el número de creyentes desde 1970 (véase Pollak-Eltz 2000a, p. 77).

Los evangélicos asisten con mucha regularidad a los servicios dominicales de varias horas, donde se adora a Dios, se ora, se canta, se dan testimonios, se predica y se practican sanaciones (véase el apartado «Cánticos evangélicos: sanación», p. 68 de este volumen). Las actividades cumplen también una función liberadora de estrés y propicia a la catarsis, debido a que las adoraciones enfatizan el movimiento de cuerpo, brazos y pies, y la manifestación de gritos, llanto y risas. La atmósfera es muy festiva y participativa.

Según Pollak-Eltz (2000a, pp. 11 y 23), la fe evangélica se fundamenta en la Biblia y se espera la vuelta de Cristo después de la destrucción del planeta, la cual puede ocurrir pronto debido a los altos grados de contaminación, corrupción y crisis social. En ese instante serán salvados sólo los creyentes. Por lo tanto se hace hincapié en la evangelización, la alabanza y la predicación, que son considerados como herramientas indispensables para la salvación.

Entre los evangélicos, la música es un medio central para pro- pagar, orar, alabar y también para sanar. La apertura a expresiones

musicales modernas y/o tradicionales de los pueblos, desde los años ochenta ha sido por un lado una gran atracción para los jóvenes, y por el otro un vehículo efectivo para un mayor sentido de pertenencia debido al uso de un lenguaje cuyos códigos son familiares. La música como tal es la misma; son más bien las letras las que se relacionan ahora exclusivamente con contenidos religiosos. También cambia la funcionalidad, ya que casi todos los géneros adoptados son bailados en su forma original, y en su nuevo contexto pierden esa función por completo.

Una de las expresiones musicales de carácter más popular utilizada en el contexto pentecostal es el joropo central con arpa, maraca y “buche”¹²³, manifestación con exclusiva función de baile en su contexto originario. Ese género ha servido para ser ejecutado en contextos públicos como adoraciones, presentación de historias bíblicas o predicaciones. En su nuevo entorno nunca es bailado. La pieza incluida puede acompañar el comienzo o el final de una adoración evangélica.

El joropo (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito) de la región alrededor de Caracas siempre es ejecutado por dos personas. Una toca un arpa diatónica de 34 cuerdas, de las cuales las agudas son de metal. La otra persona canta y toca las maracas. Las formas musicales básicas del joropo son el pasaje y el golpe. Los ejemplos encontrados en el contexto evangélico presentan sin excepción la forma de golpe. El número seleccionado presenta una estructura sencilla que cumple perfectamente con el reglamento de la composición central: cuatro estrofas de cuatro versos cada una y un estribillo de igual longitud. La letra hace referencia al Espíritu Santo, que es el símbolo que mueve a los creyentes. El pentecostalismo se caracteriza por el Bautizo del Espíritu Santo, una experiencia personal muy emotiva para sus adeptos. En este contexto se produce un fenómeno llamado “glosolalia”¹²⁴ que es considerado la voz divina y al cual se refiere la letra de este joropo cuando dice que «hablaban en nuevas lenguas».

En la actualidad y en el contexto profano del baile de joropo central, los golpes suelen llevar una segunda sección muy extensa que se llama “yaguazo”, la cual se caracteriza por una gran libertad,

123 Voz.

124 La vocalización de gozo y fe expresada en palabras no inteligibles (Pollak-Eltz 2000a, p. 14).

improvisación y gozo. Ese yaguazo no se ha podido encontrar en ninguna de las grabaciones religiosas.

Parranda del Niño Jesús 🎵 1/ pistas 19, 20, 21

Ruth Suniaga

El ciclo de celebraciones referidas al nacimiento del Niño Jesús es el de mayor difusión a nivel nacional. La Navidad muestra la profunda influencia de la religiosidad católica ejercida en buena parte de Occidente, para explicar, junto a otros ritos de fuerte arraigo, como la Semana Santa, la presencia y acción de Dios, a través de su hijo, Jesús Cristo o Niño Dios.

Se trata en Venezuela de un ciclo festivo de los más variados en el país, tanto en costumbres típicas, como en la presencia de cofradías, el uso de altares, el pago de promesas y la realización de procesiones y recorridos, al igual que en elementos artísticos (musicales, dancísticos y teatrales). Además, destaca aquí una gastronomía propia no sólo de la celebración misma, sino de la cultura culinaria venezolana, así como los momentos de reencuentros y prácticas fraternales.

Los rituales y las celebraciones de los pueblos se pueden agrupar según calendarios diferentes, siendo la manera más frecuente de acuerdo a los ciclos de la naturaleza. Lo resaltante está en el hecho de cerrar un ciclo temporal y abrir otro, lo cual es muy característico en la vida de los seres humanos; tal vez por eso las fiestas decembrinas conservan los elementos simbólicos más significativos como ocasión para la solidaridad, la reunión familiar y el acercamiento humano. El despedir un período y darle la bienvenida a otro es un motivo para reafirmar la fe y la esperanza en el futuro: es esto lo que simboliza el nacimiento del Niño Dios.

Antecedentes de la devoción al Niño Jesús

Los antiguos historiadores narran que la devoción hacia el Niño Jesús comienza en el Monte Carmelo en Israel, muy cercano a Nazaret, ya que acudían con frecuencia José y María con su hijo y los abuelos, Joaquín y Ana. Las personas que allí se reunían para pasear y orar le tomaron cariño al niño y a sus familiares. Después de la muerte de

Jesús los religiosos moradores del Monte Carmelo siguieron recordándolo. Hacia el año 1200, San Francisco de Asís dispuso recordar la Navidad haciendo un pesebre lo más parecido posible al de Belén y celebrando la misa de la medianoche¹²⁵.

Existen alrededor del mundo muchas figuras e imágenes representando al Niño Jesús. Entre las más conocidas se encuentran el Niño Jesús de Praga en la República Checa, el Divino Niño de Arenzano en Italia, el Santo Niño de Atocha en México y el Milagroso Niño Jesús de Bogotá en Colombia, entre otros.

En Venezuela el ciclo de la Navidad abarca casi tres meses del año. Se inicia a mediados de noviembre con distintos actos que simbolizan la espera y preparación del nacimiento del Niño Jesús. Esto motiva la construcción de pesebres en las casas de familia y en sitios públicos, serenatas a los pesebres, parrandas, procesiones, velorios y misas de gallo. Cabe destacar entre estos, los novenarios previos al nacimiento del Niño Jesús que se llevan a cabo en muchos barrios y pueblos del 16 al 24 de diciembre, durante los cuales se hacen las misas de aguinaldo (véase Ortiz 2000, p. 26). En los estados Zulia y Portuguesa se saluda la entrada de la Navidad desde el día de la Virgen de Chiquinquirá, el 12 de noviembre. En Caracas también es famoso el Pregón Navideño a mediados de diciembre, tradición desde hace más de un siglo, con Misa de Gallo en la Catedral de Caracas y representaciones alusivas en la plaza Bolívar que incluyen la presencia de “Pacheco”, personaje que pregona a los caraqueños la llegada de la Navidad junto al frío decembrino.

Parranda del Niño Jesús o Niño Jesús Parrandero

Consiste en el paseo y visita del Niño Jesús por distintas localidades vecinas durante varias semanas, en las que se realizan procesiones, velorios y misas, las cuales recuerdan la peregrinación de San José y la Virgen María desde su pueblo de Nazaret hasta Belén, y los sufrimientos que pasaron mientras buscaban albergue¹²⁶. El Niño Jesús sale todos los años a recorrer los campos, a bendecir los pueblos y caseríos, a visitar a los campesinos para que tengan buenas cosechas,

125 http://www.devocionario.com/jesucristo/infancia_3.html

126 <http://folkloreando.com/articulos/FiestasyCeremonias.html?-ession=folkloreando:0AD05D1E0326c14923lOk319045E>

a bendecir sus tierras y a buscar medios para acomodar la casa del “Eterno Padre” (véase Benítez 1993, p. 49). Los parranderos llevan la imagen del Niño Jesús de casa en casa y en cada una de ellas los habitantes la besan, le rezan, le cantan y le dan su limosna¹²⁷. El dinero que se recolecta en cada parada es administrado por los organizadores para cubrir los gastos de la celebración y, dependiendo de lo reunido, ayudar a algún vecino con problemas.

El día y mes en que el Niño Jesús inicia su peregrinación varía de pueblo en pueblo. En algunos se acostumbra salir desde la iglesia, en otros trasladan al Niño primero a la casa de uno de los organizadores, previamente escogida y adornada para tal fin. En medio de la algarabía, campanadas de la iglesia y fuegos artificiales, la imagen del Niño metida en una caja de cristal para que pueda ser apreciada por el público, adornada por dentro y por fuera, es trasladada desde la iglesia hasta dicha casa después de ser bendecida y entregada formalmente a quien será su responsable durante su recorrido, el cual puede durar en algunos casos varios meses, hasta que lo entregue el 24 o el 31 de diciembre, fecha que determina cada organización.

Bien sea en casa o en la iglesia, se reúnen todos los vecinos del sector, le rezan rosarios y le cantan aguinaldos, parrandas, décimas y/o fulías, según la región. Después de este primer velorio (véase el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen) el Niño inicia su recorrido de visitas al día siguiente, quedándose cada noche en una casa distinta. En cada casa donde es homenajeado con rezos y cantos, los dueños se esmeran en preparar el pesebre donde pasará la noche. En las casas anfitrionas preparan un altar adornado con flores donde lo colocan con velas encendidas y un plato para que los asistentes den su limosna o colaboración (véase Benítez 1993, p. 51).

Las casas de posada escogidas son de devotos que requieren pagar promesas al Niño; sus anfitriones tienen el compromiso adquirido con los organizadores de darles aposento, comida y las comodidades posibles a los “santeros”¹²⁸. El “santero” y su ayudante están provistos de pequeños bolsos con apenas una o dos mudas de ropa, una cobija

¹²⁷ <http://www.chacao.gov.ve/munidetail.asp?Id=47>

¹²⁸ Así llaman a los cargadores responsables del Niño; no debe confundirse con quienes practican la santería. En otras zonas también le llaman “mayordomo”.

y algo de comida. Durante el recorrido los acompañan los devotos y parranderos de cada sector hasta que llegan a la siguiente parada y allí le ceden el turno a los que lo reciben, devolviéndose a sus hogares. A veces los mismos acompañantes los siguen por varios sectores durante algunos días.

Dadas las ocupaciones laborales y domésticas de los asistentes y organizadores, de lunes a viernes las visitas se hacen al final de la tarde y hasta la media noche, pero el entusiasmo se acrecienta especialmente los sábados en los que el homenaje se convierte en una fiesta, donde sobresalen las improvisaciones en las diferentes músicas dedicadas al Niño Dios.

Los vecinos se preparan para la procesión nocturna, especialmente los dueños de las casas que darán posada al Niño, quienes para pagar su promesa ofrecen una sencilla velada a los visitantes. En vista de que este ritual puede durar varias horas en cada casa, la gastronomía típica de cada región se convierte en otro aspecto a resaltar de esta tradición. Entre las bebidas destacan café, chocolate caliente, aguardiente, vino, ron, carato de acupe (maíz tierno), anís y ponche crema, que es una bebida alcohólica a base de huevo y leche, conocida como “leche e’ burra” (véase García, T. 2008); entre los alimentos, hallacas¹²⁹, sopas, granos en sopa y guisados, cochino, arepas saladas y dulces, dulce de lechosa, dulce de toronja, majarete, churros con azúcar, mazapanes, frutas frescas y secas.

Las visitas del Niño Jesús son alternadas con otras celebraciones que no dejan de realizarse, como por ejemplo, el Día de Todos los Santos (1° de noviembre) y de los Difuntos (2 de noviembre), la Paradura (después del 24 de diciembre) y otros. En todo caso se unen al velorio del Niño.

El regreso del Santo Niño el 23, 24 ó 31 de diciembre (dependiendo del caso) es anunciado con campanadas y cohetes; la gente sale a recibirlo. En la noche en que es devuelto a la iglesia se celebra una misa (en algunas partes a medianoche), durante la cual el cura descubre la imagen del Niño para significar que ya nació, y arrancan nuevamente las parrandas.

¹²⁹ Pastel de harina de maíz relleno de un guiso de carne e ingredientes menores, envuelto en hoja de plátano.

Por ejemplo, los habitantes de los barrios que conforman Petare (sector muy poblado del este de Caracas) comienzan hacia finales del mes de octubre, cuando la imagen del Niño Jesús es sacada de la iglesia para iniciar su recorrido hasta el 23 de diciembre. Después de recorrer los sectores y barrios vecinos lo trasladan a la Colina Monagas del barrio El Cerrito para pasar la noche en el sitio más alto y comenzar desde allí la bajada del día de Nochebuena (Coromoto Méndez, cronista del municipio, entrevista personal, 15 de febrero de 2008). Por eso esta tradición es llamada aquí “la bajada del Niño Jesús de Petare”. La noche del 24 de diciembre el párroco decreta el nacimiento del Niño y se inicia la procesión desde El Cerrito hasta el casco central. El Niño descansa esa noche en la iglesia y los días siguientes sale nuevamente en procesión y continúan las visitas domiciliarias hasta el 27 de diciembre, cuando culmina la parranda del Niño y es resguardado en la Casa Parroquial, ya que al día siguiente se conmemora la persecución de Herodes.

Los velorios al Santo Niño Jesús tienen también un gran arraigo y difusión en casi todos los pueblos de la región de Barlovento, la cual está constituida por seis municipios del estado Miranda. Entre dichos velorios destacan los de la Sociedad de El Niño Jesús de Sotillo, el Niño Jesús de Birongo, el Niño Jesús de El Guapo y la Sociedad Niño Jesús de Curiepe. Entre los meses de septiembre y octubre diferentes imágenes del Niño Jesús de la zona inician una larga peregrinación por los pueblos aledaños y continúan por los pueblos costeros del estado Vargas, llegando muchas veces hasta La Guaira. La devoción que los habitantes de esta región le profesan al Niño Jesús es asumida con una visión terrenal: el Niño debe cantar y parrandear como nosotros lo hacemos (véase García, J., s. f./a). El Niño debe salir de la iglesia para celebrar la recogida de la segunda cosecha de cacao del año.

El regreso del Niño a Curiepe, por ejemplo, está previsto para el 24 de diciembre, y es cuando la celebración de la parranda adquiere más notoriedad. Ese día sus devotos entran en procesión al pueblo y hacen un recorrido al compás de furrucos, tambores, cohetes e instrumentos de viento. El “mayordomo” se dirige a los presentes para contar los pormenores del viaje. Otros lo esperan en una capilla tradicionalmente ubicada en una de las bocas de calle que conduce al río. Se trata de una casa pequeña de construcción sencilla con palmeras. Allí permanecerá un rato recibiendo plegarias con velas encendidas. Luego el

pueblo acompaña al Niño hasta la iglesia mientras la fiesta continúa con conjuntos de parrandas que recorren las casas entonando canciones tradicionales. El Niño Jesús de Curiepe saldrá otra vez el 1° de enero para recibir el Año Nuevo.

El Niño Jesús de El Guapo llega hasta Las Lapas y por río hasta Tacarigua de la Laguna. A pesar de que estos pueblos tienen su propio Niño Jesús, esta tradición se ha mantenido desde la época en que en ellos aún no había iglesias construidas (Josefa, devota y heredera de la tradición en Tacarigua de la Laguna, entrevista personal, 29 de enero de 2011). Uno de los momentos estelares de este recorrido es cuando el Niño se encuentra con la Virgen de La Candelaria en la madrugada del día 2 de febrero en la laguna de Tacarigua. Para los pobladores esta laguna está llena de cuentos y leyendas. El encuentro entre la Virgen y el Niño tiene gran trascendencia, puesto que el origen de esta tradición coincide con las primeras labores masivas de la pesca de lebranche, hecho que es interpretado como un regalo de “Chanchamire”, personaje encantador de las aguas, en agradecimiento a que éstas fueron bendecidas por la Virgen y el Niño (véase García, J., s. f./b).

En Caigua, parroquia del estado Anzoátegui, a unos 40 kilómetros de Barcelona, el recorrido del Niño Pascualito (o Parrandero) se inicia el 23 de noviembre y termina un mes después cuando llega a la iglesia donde lo arreglan para su nacimiento (véase foto N° 48, p. 232). Al día siguiente continúa sus visitas y regresa al templo el 26 del mismo mes, donde reposa en su pesebre (véase Farías 2007).

En Caigua hay dos niños: “el chiquitico” y el “santo patrono”; los patronos del pueblo son Jesús, María y José, “la sagrada familia” (Esperanza Parra, delegada del templo, entrevista personal, 1° de enero de 2009). El Niño Pascualito, llamado también “niño chiquito y parrandero”, se encarga de las salidas más largas. Su imagen es una figura de aproximadamente 35 cm. de alto. En cambio la del Niño Grande o “santo patrono” mide aproximadamente 1,10 m. y está fijada sobre un pedestal. Su traje, por ser más vistoso, es más elaborado. Con motivo de las fiestas patronales, las cuales se celebran a partir del 1° de enero, la imagen del “niño grande” sale en procesión los dos primeros días por los alrededores de la plaza y se guarda en la iglesia (véase foto N° 49, p. 233).

Durante las procesiones, tanto del Niño Pascualito como del

“niño grande”, es importante la parada frente al monumento del Indio Caigua, cacique indígena quien le da nombre al pueblo (Francisco Belisario y Liseth García, presidentes saliente y entrante respectivamente de la Asociación de Jesús, María y José de Caigua, entrevista personal, 31 de diciembre de 2008).

En El Pedregal (barrio del municipio Chacao en Caracas), el Niño Jesús sale a mediados del mes de noviembre y regresa el 31 de diciembre. Este día los invitados acuden en la noche a la casa escogida para celebrar la despedida del Año Viejo y recibir el nuevo, y se celebra además el velatorio del Niño Jesús. La fiesta dura hasta el amanecer; además de la música, el baile, la comida y la bebida, se cuentan historias, chistes, anécdotas, se juega dominó y otros juegos de mesa con el fin de pasar un momento agradable¹³⁰.

Entre agosto y septiembre sale el Santo Niño Jesús de Tarmas (estado Vargas) e inicia un recorrido por varios pueblos aledaños. En Tarmas se acostumbra sacar al Niño de la iglesia y trasladarlo a una casa donde pasará su primera noche. Uno de los vecinos ofrece su casa para realizar la despedida, como lo ha hecho en muchas oportunidades Epifania Mayora (entrevista personal, 8 de enero de 2011), patrimonio intangible y gran protectora de las tradiciones en Tarmas. Mientras tanto en la iglesia, otra imagen del Niño Jesús, donada por una de las familias devotas, es dejada al lado de la Virgen María para que esté siempre acompañada (véase Benítez 1993, p. 50).

A pesar de que el regreso a Tarmas está pautado para el 23 de diciembre, allí no termina el recorrido. Éste se reinicia el 1º de enero del siguiente año, esta vez por las casas del pueblo, y es después de Reyes (primer sábado después del 6 de enero) cuando realmente descansa el Niño Jesús en la iglesia de Tarmas.

Esta tradición la iniciaron los colonos españoles para financiar la construcción de la primera iglesia de una vasta región montañosa y costera llamada Tarmas hacia el año 1609. Designaban a una persona –a la cual llamaban “santoche”– para que recorriera todas las haciendas de los alrededores con la figura del Niño Jesús y así recoger el dinero necesario. Hoy día son el párroco del pueblo, el jefe

¹³⁰ <http://www.chacao.gov.ve/munidetail.asp?ld=47>

civil de la parroquia, los vecinos responsables del mantenimiento de la iglesia y las familias encargadas de administrar las finanzas recogidas por el Niño Jesús todos los años, los que se reúnen desde junio para decidir quién será el “santero” y su ayudante, así como los límites del recorrido para ese año. Mientras tanto se reúne también un grupo de señoras para confeccionar y coser el traje que estrenará el Niño.

El pueblo de Tarmas está ubicado en el punto más alto de la zona montañosa del estado Vargas que colinda con Aragua, por lo que la topografía de los caseríos y pueblos que visita el Niño Jesús hace muy característico su recorrido, el cual, combinando montaña y costa puede durar hasta seis meses. Los “santeros” deben respetar el itinerario planificado y no deben entrar al pueblo de Tarmas por el mismo lugar por el que salieron (véase foto N° 50, p. 233).

Cuando los “santeros” se van aproximando a un caserío, los anfitriones anuncian a la población la llegada del Niño haciendo sonar un cacho o un caracol; también se unen las campanadas de las iglesias y disparos de escopetas. Los “santeros” son recibidos con aguardiente ligado con agua de coco para refrescarse. A causa del deterioro que por razones obvias sufre la cuna del Niño, los anfitriones le reservan otras nuevas construidas para su regreso.

El itinerario del Santo Niño se hace del conocimiento público; además, gracias a los actuales medios de comunicación, los pueblos pueden seguirlo a detalle y precisar los preparativos para su bienvenida. Entre éstos, es tradicional la siembra de maíz en potes pequeños por parte de los niños de Tarmas a comienzos del mes de diciembre, de modo que para el día 23 ya han crecido lo suficiente y los colocan alrededor de los pesebres, sobre todo el que construyen entre todos dentro de la iglesia. El maíz se coloca como ofrenda al santo para que traiga buena cosecha a los que viven del campo y prosperidad a todos; las matas de palma también simbolizan lluvias suficientes para mojar la tierra (véase Benítez 1993, p. 70).

El 23 de diciembre es recibido el Niño en Tarmas con algarabía. Aún falta una última posada donde se hará el último velorio por el año; éste puede durar hasta el amanecer. Ya el 24 el “santero” entrega el Niño a la iglesia donde se hará una misa a medianoche. Por tradición familiar el “santero” principal encargado del recorrido hasta esta fecha durante los últimos 40 años ha sido Daniel Benítez (María

Alejandra Díaz, devota y artesana de Tarmas, entrevista personal, 8 de enero de 2011), quien comparte esta responsabilidad con otros para que continúen el recorrido del mes de enero del próximo año.

En Naguanagua y en San Joaquín (estado Carabobo) sacan la imagen del Niño Jesús de la iglesia desde los últimos días del mes de noviembre hasta el 23 de diciembre. En San Joaquín danzan también para esta ocasión los “pastores” de allí y los de Aguas Calientes (véase el apartado «Pastores del Niño», p. 150 de este volumen).

El Niño Jesús Parrandero de San Joaquín está representado en una imagen hecha de yeso que colocan acostada (véase foto N° 51, p. 233). El Niño está vestido con un traje blanco de organza; destacan los zapatos, lo que tal vez simbolice el recorrido que hace por distintos pueblos y el apelativo de “parrandero”.

La parranda del Niño en Carabobo también tiene la función de dar cierre al ciclo de la Navidad. Esta última fase de recorridos, procesiones y velorios, conocida como “el remate”, se lleva a cabo en varios pueblos desde la semana después del día de los Reyes Magos hasta el 2 de febrero, día de la Virgen de La Candelaria.

Música, instrumentos y letras

La música de la Parranda del Niño Jesús varía dependiendo de la zona. Se puede distinguir el uso de rosarios, décimas, aguinaldos y parrandas en los estados Mérida (Santo Niño de Macao), Trujillo, Yaracuy, Carabobo, Aragua (Niño Jesús Parrandero) y Anzoátegui (Niño Pascualito de Caigua). Se agregan las fulías en los estados Miranda, Vargas y el Distrito Capital.

Los rosarios y las décimas cantadas durante los velorios, al igual que en las paraduras (véase el apartado «Paradura del Niño», p. 160 de este volumen), están compuestos de versos fluctuantes entre hexasílabos y octosílabos de rima asonante y consonante a-b-c-b. Las melodías son entonadas en modos menor y mayor, con compás de pulso binario. La forma de cantar los rosarios puede ser a dos voces masculinas con distancias interválicas de terceras, cuartas, quintas y sextas. O responsorial: una persona dirige el canto y los demás responden. El acompañamiento instrumental está constituido principalmente por cuatros, que marcan un compás binario (2/4) con los acordes básicos T-S-D (véanse los apartados «Velorio de ánimas», p. 72, y «Velorios en Occidente», p. 180, en este volu-

men).

En los velorios de Curiepe y El Guapo (estado Miranda) y Tarmas (estado Vargas) las décimas son cantadas en forma de contrapunteos entre los devotos que pagan sus promesas al Niño, quienes las improvisan sobre el compás de la fulía típica de esa zona (6/8), acompañadas con cuatro, tambores, maracas, charrascas y platos de peltre.

Los aguinaldos y parrandas son acompañados con cuatros, guitarras, maracas, furrucos y tambores; en Miranda, Vargas y Distrito Capital se agregan panderetas, charrascas, güiros¹³¹ e instrumentos de viento (trompetas, clarinetes, saxos y guaruras¹³²); en Anzoátegui (Caigua), Carabobo y Aragua se suma el violín (véanse fotos N° 52 y 53, pp. 233-234).

Tamboras, tumbadoras (en Tarmas), furrucos, maracas y el resto de los instrumentos de percusión hacen el acompañamiento rítmico. Los cuatros, guitarras y otros cordófonos se tocan rasgueados y sirven de acompañamiento armónico sobre un ciclo básico completo; las cadencias finales, tanto en las estrofas como en el coro de aguinaldos y parrandas, son conclusivas. Sin embargo, tanto en el desarrollo melódico como en el armónico de las frases internas se encuentran variaciones melismáticas, cambios de tonalidad y modulaciones, como por ejemplo la cadencia andaluza.

El aguinaldo es una canción alusiva a las creencias y formas de celebrar la Navidad venezolana. Algunas letras, según estudios comparativos (véase Ramón y Rivera 1992b, p. 33), coinciden con las de villancicos españoles; no obstante, aún en esos casos, se pueden distinguir en su interpretación características poéticas y musicales propias de nuestra cultura tradicional. Una de ellas es el ritmo de merengue, el cual, según la zona del país, puede variar entre los compases de 2/4, 6/8 y 5/8, observándose estos cambios incluso en las interpretaciones de las mismas canciones, como sucede por ejemplo con el conocido *Niño lindo*, identificado como un aguinaldo anónimo venezolano (véase Moreira 1972, p. 137), el cual se puede escuchar en distintas regiones del país interpretado en compás de 2/4 o de 5/8.

131 Idiófono frotado con un palo al estilo de la charrasca, pero hecho de tapara.

132 Caracol intervenido para convertirlo en instrumento musical aerófono.

Las melodías de los aguinaldos pueden ser en modo mayor o menor y sus formas varían, desde las más sencillas –compuestas sólo de estrofas–, hasta las que alternan estrofas y coros, construidas sobre versos fluctuantes, agrupados en dos, en cuartetos y hasta en décimas. La manera de cantarlas también varía; a veces las cantan todos los presentes al unísono; cuando están compuestas de estrofa y coro, se suele alternar el canto de un solista, que puede ser hombre o mujer, con el estribillo coreado por varias personas. En los casos de canciones largas, generalmente comienza una o un solista, y otro u otros le siguen en competencia, a veces en forma sucesiva y alternada, y otras haciendo dúos a intervalos de terceras, cuartas, quintas y hasta sextas menores.

El carácter de los aguinaldos puede variar también, desde los más íntimos y religiosos –como los de alabanzas al Niño Jesús y a la Virgen María, cantados sobre todo durante los velorios y novenarios– hasta los más alegres y festivos, cantados durante los recorridos de calle y en los cierres de velatorios. Probablemente en el carácter de estas canciones se encuentre la diferencia más marcada entre aguinaldo y parranda, para lo cual cambiarían las letras y el acompañamiento rítmico.

Las melodías de las parrandas –y de los aguinaldos que se cantan en los momentos más festivos de la Navidad– se desarrollan casi siempre en modo mayor. Por lo general, su estructura poética se basa en versos agrupados en cuartetos de rima asonante y consonante (a-b-c-b). Sobre las cuartetos se construyen estrofas que pueden ser de siete a diez versos al repetir algunos de ellos. En el ejemplo musical (CD1, N° 19), se puede escuchar una de las estructuras típicas de parranda de la zona, cantada en la calle durante el recorrido final del Niño Jesús desde Carayaca hasta Tarmas (véase foto N° 54, p. 234)¹³³.

Las cuartetos del solista se repiten cada dos versos, a diferencia de las del coro que se repiten cada cuatro:

Coro

Corre, corre, corre,

6 a

133 <http://www.youtube.com/watch?v=amyZN4wRonQ&feature=related>

corre Santa Clara	6	b
y deja la orden	6	a
que el mundo se acaba (bis).	6	b

Solista

Si no lo habían visto	6	a
venga a verlo bien (bis).	5	b
Chiquito el tamaño	6	c
y grande el poder... ¹³⁴ (bis)	5	b

Sobre el ritmo de *fulía* también se cantan cuartetos de versos fluctuantes de cinco a ocho sílabas, de rima asonante y consonante (a-b-c-b), improvisadas y contrapunteadas entre solistas; los asistentes cantan al unísono interjecciones como por ejemplo “a-la-la-lá-la-la-lá”, que son intercaladas cada par de versos de los solistas (véase el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen). En la misma grabación (ejemplo musical CD1, N° 20), después de que las parrandas han acompañado el recorrido y el Niño ha sido ubicado en un altar, se inicia una *fulía* con una introducción de versos sin acompañamiento y un posterior repique de tambor:

Solista

Allá arriba en aquel cerro (bis)	8	a
hay un pozo de agua clara.	8	b

Coro

A-la-la-lá-la-la-lá

Solista

Hay un pozo de agua clara.

Coro

A-la-la-lá-la-la-lá

134 Minuto 3'50" al 4'57" de video en: <http://www.youtube.com/watch?v=amyZN4wRonQ&feature=related>

Solista

Donde se lavan los niños (bis)	8	c
¡Ay! los piecitos y la cara.	8	b

Coro

A-la-la-lá-la-la-lá

Solista

¡Ay! los piecitos y la cara.

CoroA-a-la-lá-la-la-lá...¹³⁵

En esta oportunidad se trata de cuartetos donde los cuatro versos se repiten dos veces cada uno de la siguiente manera: el solista canta el primer verso y lo repite, luego el segundo seguido del coro, el solista repite el segundo e inmediatamente interviene el coro, por último el solista canta el tercero y lo repite, al instante el cuarto seguido del coro, el solista repite el cuarto e interviene el coro; y así sucesivamente turnándose los solistas.

El uso de parrandas y fulías en esta zona data del año 1862 aproximadamente, y se debe a la influencia de los pobladores de La Florida, pueblo extinto de negros (antiguo cumbe) localizado en las montañas aledañas a Chichiriviche y Oricao, quienes ya para entonces adoraban la Cruz con esos ritmos. Antes de esta fecha la celebración al Niño se hacía sólo con aguinaldos y villancicos (Daniel Benítez, entrevista personal, 15 de octubre de 2011).

En los estados Carabobo y Aragua se construyen estrofas de seis, siete y diez versos sobre las cuartetos de las parrandas. En el registro musical del ejemplo (CD1, N° 21), grabado en enero de 2008 durante una parranda en Naguanagua –la cual coincidió con una paradura–, se pueden escuchar estrofas de siete versos hexasílabos, donde se repiten el primero, el tercero y el cuarto de la cuarteta original. Se alternan un par de solistas, quienes cantan una estrofa cada uno, y el coro que canta dos estrofas seguidas. Así,

135 Video citado, minuto 6'48" al 8'16".

pueden improvisar y cantar versos conocidos durante varios minutos. Cuando se agotan los solistas hacen un breve descanso para comer y refrescarse.

Un solista

Hay muchos que tienen,	6	a
hay muchos que tienen		
al Niño por juego	6	b
y se acuerdan de él	6	c
cuando están enfermos,	6	b
y se acuerdan de él		
cuando están enfermos.		

Otro solista

Mira lo que alumbra,	6	a
mira lo que alumbra		
dentro de la cuna	6	a
lo regio del sol	5	b
junto con la luna,	6	a
lo regio del sol		
junto con la luna.		

Coro

Niño chiquitico,	6	a
Niño chiquitico,		
Niño parrandero	6	b
canta con nosotros	6	c
hasta el mes de enero,	6	b
canta con nosotros		
hasta el mes de enero,		
hasta el mes de enero,	6	a
hasta el mes de enero,		
canta con nosotros	6	b
aquí en Naguanagua	6	c
Todopoderoso,	6	b
aquí en Naguanagua		

Todopoderoso...¹³⁶

En las décimas o estrofas de diez versos se expone la cuarteta, luego se repiten el tercer y el cuarto verso y se vuelve a repetir la cuarteta original. En este tipo de parranda no hay coro, únicamente solistas que se alternan e improvisan una estrofa cada uno.

Solista

Fueron los tres Reyes	6	a
los que allí llegaron,	6	b
a llevarle al Niño	6	c
un manto sagrado,	6	b
a llevarle al Niño	6	c
un manto sagrado,	6	b
fueron los tres Reyes	6	a
los que allí llegaron,	6	b
a llevarle al Niño	6	c
un manto sagrado... ¹³⁷	6	b

En los poblados de la zona conocida como Campo de Carabobo¹³⁸ es típico el joropo de violín, el cual se baila durante todo el año, pero en esta ocasión, dado que se trata de un pago de promesas al Niño Jesús, el baile precede al velorio, durante el cual los anfitriones ofrecen además sancocho y carato (véase Ortiz 2000, p. 56).

Pastores del Niño 🎧 1/ pistas 22, 23

Ruth Suniaga

Dentro del mundo cristiano, el origen del nombre de “pastores” se encuentra por primera vez en Lucas 2, 8-20 y se refiere al momento

— **136** Video citado, minuto 1'35" al 3'05", en: <http://www.youtube.com/watch?v=9Flwmb7ZMIg>

— **137** Video citado, minuto 6'52" al 7'12" en: <http://www.youtube.com/watch?v=9Flwmb7ZMIg>

— **138** Barrera, Barrerita, Cortadora, Las Manzanas, La Arenosa, Pirapira, Cerro Negro, La Pica y El Rincón.

más importante del ciclo de la Navidad, que es el del nacimiento del Niño Dios, acaecido convencionalmente el 24 de diciembre a las 12 de la noche. Para celebrarlo se canta, se come, se bebe y se baila en familia, se hacen regalos, se asiste a misas de gallo y se realizan procesiones y recorridos por todos los vecindarios, visitando las casas donde se han armado pesebres, acompañados de rezos, tonos, aguinaldos y parrandas. Los asistentes pagan sus promesas mediante velorios a la imagen (véase el apartado «Velorios de cruz y santos», p. 176 de este volumen).

Sin embargo, puede decirse que desde el primer domingo de diciembre hasta la llegada de los Reyes Magos el 6 de enero, se celebra en distintas regiones del país la bienvenida al Niño Jesús. Los recorridos y procesiones son conocidos en distintos estados de Venezuela con los nombres de Velorios del Niño, Danza o Romería de los Pastores en Chuao y El Limón, estado Aragua; la Romería del Niño Jesús en Naguanagua, estado Carabobo; también se escenifican los Pastores del Niño en Mariara, Aguas Calientes y San Joaquín (Carabobo), Los Teques (estado Miranda) y Boconó (estado Trujillo). Estos lugares conservan –algunos desde hace más de cien años– la tradición de cantar y bailar en honor al Niño Dios, mediante una especie de auto sacramental que contiene representación teatral, danza y música, con lo que sus devotos cumplen promesas y reafirman su identidad cultural.

El origen de los Pastores como celebración al Niño Jesús en Venezuela es compartido con casi todos los rituales y costumbres de la práctica cristiana que, mediante la acción evangelizadora de la Iglesia católica europea, específicamente durante la época de la Conquista, introdujeron en el continente americano los misioneros españoles. Los indígenas que poblaban la cuenca del lago de Valencia asimilaron cantos y danzas relacionadas en estas prácticas con el nacimiento del Dios cristiano, transformándolas en su proceso de mestizaje y criollización, hasta convertirla en lo que se conoce desde hace más de un siglo como la Danza de los Pastores. Y es justamente en esta zona del país donde se encuentran las cofradías más antiguas.

Muchos miembros de distintas cofradías de la zona coinciden en que es en la población de Aguas Calientes, cuyo patrono es el Niño Jesús de Praga, donde nació en 1752 (véase Contreras 2004, p. 4) la

celebración del baile de los Pastores, las danzas, los cantos, las vestimentas, las primeras cofradías. Francisco Contreras, miembro de la directiva de Los Pastores del Niño Jesús de El Limón, adjudica la dispersión de los Pastores desde Aguas Calientes hacia distintos poblados aledaños a la relación económica instaurada a principios de siglo xx. Como es sabido ambos espacios estaban comunicados por la agricultura, la siembra de caña era su principal producto y en los tiempos de zafra eran intercambiados los campesinos, lo que posibilitó en gran medida el intercambio cultural (ibíd., p. 5).

Asisclo Martínez, pastor de El Limón, cuenta que

... los Pastores de Aguas Calientes bajaban por el Cerro El Periquito y agarraban lo que estaba a su alcance para empezar la fiesta y hacer la danza... con ramas hacían trajes y de un bejuco doblado simulaban los cachos... la danza era realizada si se quiere de manera informal en los patios de las casas (id.).

Con el tiempo, cada poblado fue construyendo su capilla para adorar la imagen del Niño y así bailar los Pastores: los de El Limón desde 1914 y los de San Joaquín desde 1916, por ejemplo (un “pastor” de El Limón, entrevista personal, 19 de diciembre de 2009).

El recorrido

Durante el primer sábado del mes de diciembre en Aguas Calientes (estado Carabobo), el segundo sábado en El Limón (estado Aragua), el segundo domingo de diciembre en Los Teques (estado Miranda) y la noche del 24 de diciembre en San Joaquín (estado Carabobo) y San Miguel de Boconó (estado Trujillo), los habitantes del pueblo salen a acompañar a los Pastores en su recorrido por todas las calles y en sus paradas llamadas “serenatas al Niño Jesús”, las cuales realizan frente a los pesebres de distintos hogares e instituciones previamente acordadas. En Aguas Calientes comienzan los Pastores niños en el día, y luego en la noche dan el turno a los adultos. En cada parada los dueños de casa ofrecen bebidas y comidas a los pastores y músicos, los cuales por su parte entonan aguinaldos dedicados al Niño. Este recorrido hacia la iglesia es guiado por la figura del Cachero en un lapso de tiempo que puede abarcar más de cuatro horas, ya que deberán coincidir, a la llegada a la iglesia,

con la Misa de Gallo.

Los Pastores realizan el recorrido detrás del Cachero bailando en procesión formados en dos hileras, una de Pastores y otra de Pastorcillas. Delante de ambas filas va la imagen del Niño Jesús, cargada por un responsable; va metida en una caja de cristal para que pueda ser apreciada por el público. Durante el recorrido algunos asistentes depositan en ella dinero, el cual será administrado por las cofradías de pastores de cada región. Más atrás y a los lados se unen el resto de los personajes y los asistentes.

El recorrido termina en la iglesia en donde todos presencian la Misa de Gallo. Al finalizar ésta el Cachero conduce a los Pastores y al público a la plaza, justo frente a la iglesia, donde se escenifica la aparición del Ángel Gabriel, interpretado por una niña o un niño, quien recita el texto extraído de la Biblia atribuido a San Lucas sobre un diálogo entre el ángel y los pastores, lo que da pie a que los Pastores, uno a uno o en pareja, saluden la imagen del Niño Jesús mediante una danza que puede durar hasta el amanecer, dependiendo de la cantidad de ofrendarios.

Música, instrumentos y letras

La música de la danza de los Pastores se acompaña con cuatros, guitarras, tambores de una y dos membranas, maracas, panderetas, charrascas de madera y de metal, y furrucos. Es interesante el uso en San Joaquín del “furruco-tambora”; se trata de un unimembranófono que se golpea con dos varas, una de las cuales se frota al mismo tiempo que se percute contra la membrana de la tambora, aun cuando no está fija a ninguna *punta*¹³⁹ y tiene una maraca pegada en el otro extremo. En Aguas Calientes se añade la botijuela (véase foto N° 55, p. 235), vasija de barro a la cual se le hace un orificio para convertirla en aérfono, cuya función es reforzar al furruco dada la gravedad del sonido que se produce al soplarla (Roseliano Rivas, soplador de botijuela de Aguas Calientes, entrevista personal, 20 de diciembre de 2008).

Además, como instrumento musical también debe mencio-

139 Se le llama “punta” a un pico de madera que se pega en el centro de la membrana del furruco donde se fija la vara que se frota. El “furruco-tambora” de San Joaquín no tiene punta porque cumple doble función.

narse el “gajillo” que usan los Pastores como parte de su atuendo para acompañar la danza, y que simboliza el báculo del pastor para guiar las ovejas (véase foto N° 56, p. 235).

La música para la danza de ofrenda en la plaza se divide en tres partes: *El Entregue*, *El Levanten* y *El Villano*. En *El Entregue*, las parejas de pastor y pastorcilla van saliendo en orden de sus filas y se dirigen hacia la imagen del Niño, ante cuyo altar se arrodillan y hacen un gesto de entrega de una dádiva mientras los cuatros tocan al unísono una introducción instrumental en trémolo sobre una secuencia armónica en modo mayor (T-D7-T-S-T-D7-T). Seguidamente los mismos cuatristas y otros cantores entonan cuartetos de versos heptasílabos y octosílabos con rima asonante y consonante (a-b-c-b), al unísono, en forma de recitativo *ad libitum*, con el mismo fondo de trémolo interpretado por los cuatros; es decir, la métrica musical de esta parte es a libre albedrío de los cantores según el tiempo que se tome cada pareja para hacer su promesa (escuchar ejemplo musical CD1, N° 22)¹⁴⁰:

Yo soy un triste pastor	7	a
que vengo de Maracay,	7	b
para dar limosna al Niño	8	c
aquí le traigo este real... (bis)	7	b

Durante los entregues los cantores suelen improvisar versos referentes al pago de las promesas, sobre todo por cantidad de veces que deben interpretar dicha entonación. Aquí demuestran su capacidad creativa y también su humor particular, el cual está presente incluso en los momentos de mayor solemnidad y misticismo, tal como se observa en esta copla escuchada en San Joaquín, estado Carabobo:

Yo soy un pobre pastor	7	a
que vengo de Cumaná;	7	b
como vengo en carrera	8	c
no le pude trae ná ... (bis)	7	b

¹⁴⁰ Hasta el minuto 0'45" del fonograma.

La segunda parte, *El Levanten*, es un canto a dos voces que puede interpretarse con solistas o con dos coros, donde las líneas melódicas se desarrollan por movimiento conjunto no siempre paralelo: los cantores juegan libremente con intervalos de terceras a sextas e incluso el unísono (escuchar ejemplo musical CD1, N° 22)¹⁴¹. Los coros se forman en la medida en que los músicos acompañantes se unen indistintamente a una u otra voz. El ritmo es de compás binario y los versos son repartidos en frases de catorce compases cada estrofa con acompañamiento armónico en modo mayor (T-D-T-S-D7-T-S-D7-T).

El Levanten se entona después de cada *Entregue*, con el que la pareja de Pastores vuelve bailando a su puesto en la fila hasta que se incorpora una nueva pareja para llevar simbólicamente su regalo; y así sucesivamente se alternan *Entregue* y *Levanten*, hasta que cada uno de cada fila haya pagado su promesa.

En El Limón (estado Aragua) también se conoce la parte de *El Levanten* como *El Aguinaldo*; es interpretado en compás de 6/8 con un carácter muy alegre que contrasta con el de procesión de *El Entregue*. Así también, en *El Levanten* los músicos interpretan tantas estrofas (o frases de catorce compases) como sean necesarias para que cada pareja regrese a la fila. Estas estrofas de siete versos se desarrollan a partir de cuartetos de versos pentasílabos y hexasílabos con rima asonante y consonante (a-b-c-b), donde se repiten el primero, tercero y cuarto:

Los pastores dicen,	6	a
los pastores dicen,		
que vieron bajar	5	b
una luz del cielo	6	c
derecho al portal,	5	b
una luz del cielo		
derecho al portal...		

Levanten pastores,	6	a
levanten pastores,		
vamos a Belén	5	b
a adorar al Niño	6	c

¹⁴¹ Minuto 0'46" al 1'20" del fonograma.

para nuestro bien,	5	b
a adorar al Niño		
para nuestro bien...		

Las músicas de la segunda y tercera parte, compuestas sobre ritmos de aguinaldos y parrandas, son propicias para el desarrollo de las figuras coreográficas. La música de la tercera parte, conocida en algunas regiones como *El Villano*, se entona también cuando la imagen del Niño Jesús es paseada hasta la iglesia, siendo en este caso interpretada a un tempo andante, puesto que se trata de una procesión. El carácter, en cambio, se hace más alegre cuando las figuras coreográficas son realizadas en la plaza para alternar con los levanten. Las melodías de *El Villano* se desarrollan en cuartetas de versos heptasílabos y octosílabos rimados en asonantes y consonantes (a-b-c-b), seguidas de un estribillo compuesto por algunos de los versos de la cuarteta originaria, separada la cuarteta y el estribillo por una interjección (“¡ay, ay, ay!”).

La forma de construir las estrofas de distintos tamaños sobre cuartetas es propia de la música de aguinaldos y parrandas de esta región, tal como sucede durante el Niño Parrandero y la Paradura (véase los apartados «Parranda del Niño Jesús», p. 135, y «Paradura del Niño», p. 160 en este volumen); es decir, se construyen estrofas de seis, siete y de diez versos, repitiendo en distintos órdenes los de una cuarteta originaria. En el ejemplo escogido (escuchar ejemplo musical CD1, N° 22) se repiten el último y los dos primeros versos, formando una estrofa de siete versos:

¡Oh! Niño Jesús bendito	8	a
échanos tu bendición,	7	b
te cantamos y te adoramos	8	c
los Pastores de El Limón.	7	b
¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay!		
los Pastores de El Limón.		
¡Oh! Niño Jesús bendito		
échanos tu bendición...		¹⁴²

142 Minuto 1'22" al 3'04" del ejemplo musical en el CD1 N° 23.

Se entonan a ritmo de compás binario (4/4) en modo mayor y son interpretadas, al igual que los levanten, a una o dos voces. Las frases siempre son anacrúsicas y se desarrollan en ocho o más compases, dependiendo de la cantidad de versos a combinar, sobre una secuencia armónica de cadencia perfecta T-S-D7-T-(D7 ↪ S)-S-D7-T-D7-T-(D7 ↪ S)-S-D7-T que puede variar ligeramente dependiendo también de la extensión de la melodía.

En *El Villano* los cantores improvisan las letras sobre temas dedicados al Niño Jesús, la naturaleza, personajes del lugar y lo que está sucediendo en el momento. Por esta razón se han identificado las letras de esta parte como “villanos a lo divino”, “villanos al Niño”, “a la Virgen”, “a la naturaleza” y otros. Al comienzo de la parte de los Villanos, los Pastores acostumbran imitar la voz de los arrieros con la interjección “¡ar!”, enfatizando la letra “r” y repitiéndola varias veces tanto al comienzo como al final.

Las letras, tanto de los levanten como de los Villanos, también hacen alusión a las figuras coreográficas:

Ahora sí salió a bailar	7	a
la rosa con el clavel,	7	b
la rosa que se deshoja	8	c
el clavel la ha de coger.	7	b
¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay!		
El clavel la ha de coger.		
Ahora sí salió a bailar		
la rosa con el clavel...		

Los personajes

El Cachero o “cuerno” es el bailarín con mayor jerarquía: en sus manos lleva un par de cuernos (cachos de ganado) fijados a un soporte de madera, que representan el buey que acompañó al Niño Jesús durante su nacimiento. El Cachero guía el baile y señala el recorrido con los cuernos. Su vestimenta es muy parecida al resto de los pastores: un sombrero adornado de donde se desprenden cintas de papel de seda o crepé de muchos colores que llegan a la cintura. El tocado y los accesorios del sombrero del Cachero se destacan del resto por las flores y otras variantes llamativas (picos hechos con papel de regalo, cruces, cintillas, estrellas y escarcha).

Lleva una correa con cintas de seda o crepé de muchos colores hasta los tobillos. Los cachos también se adornan con flores de colores (véase foto N° 57, p. 235).

La función de Cachero, por lo general vitalicia, recae en aquellos integrantes de los Pastores que poseen mayor destreza, dominio y liderazgo, porque debe también motivar el mantenimiento de la tradición. En Aguas Calientes y en San Joaquín hay un solo Cachero, pero en El Limón puede haber hasta tres.

Los Pastores poseen las mismas características de vestimenta del Cachero: pantalón y camisa sobre los cuales llevan colgando tiras de papel y tela de colores diversos y muy alegres que les cubren de cabeza a los pies, sombrero de copa alta, muy vistoso, alpargatas, correa o saya. Como parte de su atuendo, los Pastores danzantes usan el *gajillo*: una vara larga de madera con gajos de chapas de latón y de cascabeles colgados en travesaños y adornada con cintas y flores de papel de colores. Este instrumento, que percuten contra el piso mientras bailan, representa el bastón o báculo del pastor.

Las Pastorcillas o “mariquillas” visten faldas estampadas, camisas unicolores, trenzas postizas, rostros maquillados, con aretes, collares y sombrero con flores y lazos de papel y alpargatas. Se diferencian Pastores de Pastorcillas en que los primeros llevan el gajillo mientras que las segundas portan maracas adornadas también con cintas de colores. Estos personajes son interpretados por hombres, debido a una prohibición por parte de la Iglesia católica que data de mediados del siglo XVIII, que impedía la participación de mujeres (Gil Herrera, pastor de Aguas Calientes, entrevista personal, 20 de diciembre de 2008), excepto en El Limón y en Los Teques, donde éstas sí intervienen (véase foto N° 58, p. 235).

Además de estos personajes principales se añaden otros que varían según las costumbres locales: el Viejo, la Vieja, los Ovejos y otros animales típicos de la región, cuya función es alegrar a manera de sátira el recorrido, como el Titirijí.

El Viejo y la Vieja representan para algunos participantes la vejez, el fin del ciclo de vida del hombre, la perpetuidad de la manifestación y presencia de la sabiduría (Contreras 2004, p. 9). Los que los interpretan visten como un viejo y una vieja, hacen parodias cómicas durante el recorrido pero son respetados por los asistentes. En algunos pueblos el Viejo lleva el aguardiente para él y los músicos.

El Titirijí (una alusión al ave oriunda de América), emite un sonido parecido a su nombre, le hace bromas al Cachero, a los bailarines y al público. El traje puede estar hecho de tiras de periódico, de papel blanco, recortes de tela blanca, de tela de color o de felpa (véase foto N° 59, p. 236). Sus movimientos imitan a los del ave, lo que le permite salirse del espacio del baile o entrar en él con libertad. A veces lleva un pito y una pandereta que toca al compás de la música. También cumple la función de mantener libre el espacio para la danza de los Pastores espantando a los asistentes del público. Algunos Pastores de San Joaquín conocen este pájaro como “aguaita-caminos” (Jorge Ramírez, pastor de San Joaquín, entrevista personal, 24 de diciembre de 1999).

Danza

Las figuras de la danza y sus nombres varían de una región a otra: *La Empalizada*, *El Molinete*, *La Escuadra* son algunas que pueden citarse, entre otras, cuyas formas les dan nombre. Por ejemplo, *El Arco*, *La Cruz*, *El Entremetío* o figura de la “s”, *La U* y *El Caracol*, son coreografías cuyas formas se sobreentienden. En otros momentos se colocan en hileras, bien sea de Pastores y Pastorcillas separados como en la *Posición Inicial*, *La Rosa* y *El Clavel*; o en parejas entremezcladas como en *El Uno y Uno*, y *El Dos y Dos*.

Las coreografías se realizan frente a la imagen del Niño Jesús. Algunas figuras se realizan sin desplazamientos; son interpretadas en forma individual y otras en pareja; en algunas se establece una especie de cortejo donde cada personaje realiza la danza hacia el espacio de su contrario, como son los casos de *La Rosa* y *El Clavel*.

Las Pastorcillas ejecutan los movimientos acompañándose con una maraca en la mano derecha y los Pastores marcan el pulso del ritmo percutiendo el gajillo contra el piso. «Durante este proceso el movimiento del vestuario y las cintas multicolores al compás de la melodía causan un efecto cinético vistoso» (Contreras 2004, p. 13).

Las distintas figuras, su orden de presentación y alternancia, interrumpida por breves descansos, son guiadas por el Cachero o Cuernos, quien anuncia el cierre del acto al entregar los cuernos, símbolos de su rango y autoridad, ante la imagen del Niño Jesús (véase foto N° 60, p. 236).

Acto seguido, los músicos interpretan un último aguinaldo,

al final del cual el público se dispersa hacia sus casas a continuar la celebración. Los Pastores y los amigos más allegados a esta cofradía después de cambiarse el traje, se reúnen para compartir un sancocho, donde continúan los aguinaldos, parrandas y serenatas al Niño por el resto de la noche, o del día, si es que ya amaneció.

Aunque las de Aguas Calientes, San Joaquín y El Limón son las más difundidas, hasta los momentos se registraron por lo menos doce cofradías de Pastores, cuyos miembros comparten estrechamente las tradiciones de sus respectivas regiones con la finalidad de crear una Confederación Nacional de Pastores del Niño Jesús de Venezuela (Francisco Contreras, pastor de El Limón, entrevista personal, 20 de diciembre de 2008):

Actividad de Pastores

Estado	Lugar de procedencia	Fecha de la celebración
Carabobo	Aguas Calientes	1 ^{er} sábado de diciembre
	Mariara	Movible desde el 1 ^o de diciembre
	Naguanagua	Movible desde el 1 ^o de diciembre
	Patanemo	Movible desde el 1 ^o de diciembre
	San Joaquín	24 de diciembre
Miranda	Los Teques	2 ^{do} domingo de diciembre
	Petare	Movible desde el 1 ^o de diciembre
Aragua	El Limón	2 ^{do} sábado de diciembre
	Chuao	24 de diciembre
Trujillo	San Miguel de Boconó	24 de diciembre
Mérida	Mocao, Mucuchíes	24 de diciembre
Vargas	Macuto	Movible o 6 de diciembre

Paradura del Niño 🎁 1/ pistas 24, 25

Ruth Suniaga

La Paradura o Parada es una celebración referida al nacimiento y los primeros meses de la vida de Jesucristo. Se celebra entre el 25 de diciembre y el 2 de febrero del año siguiente, día de Nuestra Señora de la Candelaria, en distintas zonas de Venezuela. Las referencias

más frecuentes que se tienen de esta fiesta provienen de los estados andinos del país; sin embargo, se ha registrado en otros estados como Carabobo, Sucre¹⁴³ e incluso en algunos barrios de Caracas, bajo la hipótesis de que fue llevada allí por familias andinas que emigraron (véase Ortiz 2000, pp. 9 y 27).

Los festejos del Niño son de tradición familiar y se desarrollan en los hogares, de donde surge la idea de organizarse para celebrarlos, acarreado cada familia con los gastos necesarios para los preparativos, incluyendo la contratación de músicos y los agasajos de comida y bebida para los concurrentes. Esta celebración se caracteriza por su teatralidad, ya que en ella se escenifican algunos momentos que representan detalles sobre el nacimiento de Jesucristo y los primeros años de su vida.

Al igual que en la fiesta de los Pastores (véase el apartado «Pastores del Niño», p. 150 de este volumen), la Paradura, Robo y Búsqueda del Niño (ibíd., p. 331), giran en torno al pesebre. Sin él, también conocido en Venezuela como “nacimiento”, sería imposible “parar” al Niño Jesús, “robarlo” o “buscarlo”. Es por esta razón por la que su montaje, ya sea dentro de las casas o en sitios públicos como plazas e instituciones, es ya motivo tanto de celebración como de sana competencia, puesto que toda familia que realiza una paradura, quiere exhibir y compartir el pesebre más atractivo (véase foto N° 61, p. 237). Tal como sucede con otras celebraciones religiosas del país, esta iniciativa está determinada por la necesidad de las familias en cuestión de pagar promesas al Divino Niño, por algún favor concedido.

La celebración

Después del nacimiento del Niño Jesús el 24 de diciembre, es oportuno celebrar que se pueda incorporar y dar su primer paseo. La familia dueña del pesebre que ha decidido celebrar la Paradura elige a dos o cuatro “padrinos” del Niño e invita a sus amigos a brindar por tal acontecimiento. Con toda seguridad, los que toman la iniciativa de celebrar una Paradura de Niño en su casa tienen un compromiso de

¹⁴³ Bárbula, Tarapío y La Entrada del municipio Naguanagua, y los municipios Bejuma y Miranda del estado Carabobo; también en Güiria del estado Sucre.

fe específico; sin embargo, para el resto de los asistentes no hace falta una razón de peso, más que lograr la bendición del recién nacido Hijo de Dios, bien sea para sus hogares y sus familias, así como la prosperidad y el bienestar general para la comunidad.

El ritual de “parar” al Niño varía de pueblo en pueblo. En muchas poblaciones de los estados Táchira, Mérida y Trujillo se han registrado escenas secuenciales como el Paseo del Niño, el Beso, la Paradura (véase Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 13) y otras.

Después del rosario cantado (véase el apartado «Velorios en Occidente», p. 180 de este volumen) que puede durar varias horas, se da comienzo al paseo cuando los padrinos toman la imagen del Niño Jesús del pesebre y realizan un primer brindis. Los invitados sostienen en sus manos velas o faroles encendidos y se inicia un recorrido por dentro de la casa y las calles cercanas. En algunos pueblos se eligen hasta cuatro parejas de padrinos ya que éstos llevan la imagen del Niño Jesús puesta sobre una sábana de seda que agarran por las cuatro puntas (véase foto N° 62, p. 237). En algunos pueblos este recorrido se conoce también como “Serenada del Niño”.

Después del Paseo los padrinos regresan la imagen del Niño Jesús al pesebre, pero antes de colocarlo se arrodillan para besarlo y lo pasan a los demás para que cada uno de los asistentes lo bese. La Paradura propiamente dicha consiste en que los padrinos colocan de pie al Niño Jesús en el pesebre en medio de las imágenes de San José y la Virgen María; los asistentes brindan nuevamente y continúan con cantos y rezos.

Música, instrumentos y letras

El ritual de la Paradura es un velorio al Niño Dios, con versos y coplas que se alternan en forma de canto y de rezo, entre los cuales se han registrado rosarios, romances y décimas. Los metristas rezanderos y cantores los llaman “Versos del Niño Dios” (véase Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 13), en los que usan frases en español antiguo y un latín doméstico con algunas deformaciones (Rosa Irima Sulbarán, musicóloga, entrevista personal, 16 de abril de 2008). Las letras son el fundamento de la representación de la Paradura; se refieren todas a la adoración de Jesús en el pesebre e incluyen citas textuales de la liturgia católica. La música es entonces un acompañamiento, es decir, siempre está en un segundo plano.

Las cantadurías de rosario, conocidas también con el nombre de “gloriosos” (véase Ramón y Rivera 1992a, p. 7), pueden variar en melodías, letras y formas de interpretarse pero, siguiendo la instrucción católica, su estructura se mantiene en once partes: Invocación, Oraciones, Misterios, Padre Nuestro, Ave María, Gloria, Salve, Letanías, Jaculatorias, Bendito y Alabado en honor al Santísimo Sacramento.

La Invocación da inicio con el acto de persignarse los asistentes. Los episodios que corresponden al rezo constan de cinco estancias llamadas popularmente “casas” (Rosa Iraima Sulbarán, entrevista citada), cada una de las cuales está integrada por diez avemarías, y separada por la recitación de un Misterio, un Padre Nuestro y un Gloria. Las partes cantadas, que se intercalan con las rezadas en forma antifonal¹⁴⁴ y pueden estructurarse en diez piezas musicales cortas: *Maristela, Versos del misterio, Padre Nuestro, Ave María, Salve, Letanías, Bendita sea tu pureza, Mater Gracia, Alabanzas, Bendito sea Dios*. Generalmente se estila que los hagan de dos a cuatro pares de cantores (Rosa Iraima Sulbarán, entrevista citada).

Están compuestas de versos fluctuantes, dependiendo de la parte del texto litúrgico pueden ser desde cuatro hasta ocho sílabas, ordenados en cuartetos de rima asonante (a-b-c-b) y consonante (a-b-a-b):

Salve de dolores	6	a
de dolores madre	6	b
salve de dolores	6	a
salve, salve, salve.	6	b
Salve tortolilla	6	a
que tres días errantes	7	b
buscando lamentos	6	c
de tu tierno infante ¹⁴⁵ .	6	b

Las melodías son entonadas indistintamente, a gusto del cantor, en modo menor o mayor, con ritmo de compás binario. Se

144 En forma alternada por dos coros.

145 Parte de un “Salve misterioso doloroso” recogido por Rosa Iraima Sulbarán (entrevista citada).

acompañan con cuatros y maracas y, dependiendo de la zona, se le incorporan tiple¹⁴⁶, guitarra, mandolina y violín. Los cuatros hacen el acompañamiento rítmico y armónico, así como también la guitarra o el tiple (cuando los hay); en cambio, si se dispone de un violín (o mandolina), éste apoya con la melodía, facilitándoles a los cantores la entonación (véase foto N° 63, p. 237). La melodía puede ser cantada al unísono o a dos voces.

A partir del ejemplo musical (CD1, N° 24) la parte cantada del rosario (*Versos del misterio*) es a dos voces con intervalos por lo general de tercera de separación y en modo mayor; el cuatro acompaña con figuras rítmicas binarias (y cuaternarias al final de las frases) sobre una cadencia armónica plagal (T-S-T) en los períodos intermedios y perfecta en los finales de frases (T-S-T-D7-T).

Los romances registrados durante estos velorios son compuestos de versos octosílabos, agrupados en cuartetos con rima asonante (a-b-c-b). El romance se deriva de una forma literaria introducida en Venezuela por los colonizadores españoles como canción popular; su sencillez estilística permitió que se adaptara a las características de la región, popularizándose y manteniéndose por medio de la tradición oral. A pesar de que en esta ocasión se trata de versos “a lo divino”, pueden encontrarse romances con textos referidos a otros temas llamados “humanos” para diferenciarlos. Al igual que los rosarios, son intercalados por rezos sin acompañamiento musical.

En el ejemplo musical (CD1, N° 25) se aprecia un romance entonado a dos voces con distancias interválicas de terceras. El acompañamiento instrumental está constituido principalmente por cuatros, que marcan un compás binario (2/4) con los acordes básicos. En ambos casos, tanto en el ejemplo de rosario cantado como en el de romance, puede observarse la tradicional forma de guiar al grupo por parte de la figura del “maestro de cantauría”¹⁴⁷ (véase el apartado «Velorios en Occidente», p. 180 de este volumen).

Las décimas consisten en alabanzas al Niño Jesús y aluden a su vida. A pesar de que no todas están compuestas de diez versos

— 146 Instrumento de diez o doce cuerdas de metal, distribuidas en cuatro órdenes triples.

— 147 Uno de los cantores cuya función, entre otras, es recordar las letras y melodías entonando las primeras palabras de los versos.

son, de todas formas, identificadas por sus intérpretes como tales. Los versos son fluctuantes entre hexasílabos y octosílabos, y cantados en melodías en modos mayor y menor, desarrolladas en frases de ocho compases (2/4 y 6/8). Según algunos autores, tienen como función «complementar los tonos en el canto-rezo adoptando un ritmo más ágil y contrastante con el movimiento lento de los tonos» (Ramón y Rivera 1992a, p. 7).

En los pueblos más conservadores de esta tradición se considera una falta de respeto y de devoción bailar durante esta celebración (véase Domínguez y Salazar Quijada 1969, p. 19); sin embargo, en las zonas más urbanas han incorporado el baile después del ritual como una forma de prolongarlo hasta el amanecer con aguilaldos y parrandas.

Santería 🌀 1/ pistas 26, 27

Katrin Lengwinat

La santería o Regla Ocha¹⁴⁸ es una religión de origen yoruba y con algunos elementos católicos, que invoca a los *oricha*, las deidades, para el bienestar de sus devotos. Las distintas ceremonias están estrechamente vinculadas con la música –tanto instrumental como vocal– textos en yoruba, baile e incontables símbolos específicos.

Los yoruba son una de las mayores etnias¹⁴⁹ en África Occidental que habitan específicamente en Nigeria. Una gran cantidad de esclavos fue llevada desde allí hacia la isla de Cuba (véase León 1984, p. 33) hasta el año 1880, donde siguieron practicando sus ritos. Sin embargo, recibieron también influencias religiosas, culturales y musicales nuevas, lo cual desembocó en lo que hoy se conoce como la santería. A pesar de los fuertes vínculos con la cultura yoruba se puede constatar cierto sincretismo, como en la asignación de nombres de santos católicos a los *oricha*. De hecho, los seguidores de la santería no suelen sentir contradicción entre esta religión y el catolicismo, por lo cual generalmente practican ambas. Además,

¹⁴⁸ Nombre que recibe entre los yoruba-lucumí.

¹⁴⁹ Más de 10.000.000 de miembros según Meyer (1997, p. 87).

una buena parte de ellos son igualmente espiritistas practicantes.

En Venezuela la santería es una práctica religiosa reciente que llegó en 1959 (véase Pollak-Eltz 1991, p. 108) y se ha ido extendiendo lentamente. Mayor arraigo encontraba en las grandes ciudades caribeñas como Caracas, Maracay, Puerto La Cruz y Maracaibo (véase García, J. 2006, p. 49). Desde principios del siglo XXI cuenta con una mayor vigencia, lo que se debe seguramente a la apertura política, económica y cultural de Venezuela hacia la isla de Cuba.

La santería es una religión que es practicada por todas las clases sociales. Sin embargo, los costos del proceso y de la ceremonia de iniciación –requisito indispensable para convertirse en santero– son tan elevados en Venezuela, que quizás por esta razón aquí es más una religión de la clase media, mientras que las clases populares, en mayor medida, incursionan solamente en el espiritismo. Además la difusión del culto en Venezuela se vio propiciada porque varios afamados artistas y deportistas se hicieron santeros. Hoy día Venezuela es, después de Cuba, el país con más creyentes en la santería (véase Olivero 2005, pp. 57-58).

Organización jerárquica

La santería se rige por una organización jerárquica. En el escalafón inferior se encuentran los *iyawó*, que son los iniciados. Los siguen los *iyalocha*, las santeras, y los *babalocha*, los santeros. La mayor jerarquía la tienen los *babalao*, los sacerdotes, quienes bajo estrictas reglas pueden ascender dentro de su categoría.

Otras jerarquías se encuentran en el sistema religioso mismo, donde Olofi es el dios omnipotente y los *oricha* o santos son sus emisarios. Cada santo tiene una mitología y un cuadro simbólico particular. Ellos guían, orientan, ayudan y bajan para posesionarse del devoto, el cual por su parte les dirige peticiones, veneraciones y fiestas específicas. El *oricha* más popular en Cuba es Babalú Ayé o San Lázaro, y en Venezuela es Changó, que corresponde a Santa Bárbara y se celebra el 4 de diciembre. Eso se debe quizás a que Santa Bárbara es una figura importante en la corte espiritista venezolana (José Richard Parada, cultor de la santería, entrevista personal, 25 de enero de 2009).

Aparte de los días de cumpleaños del santo, el cual es derivado del santuario católico, no hay un calendario fijo para realizar una fiesta, sino distintos motivos como la iniciación o el aniversario de la iniciación, la presentación de un nuevo *iyawó* (ahijado), el pago de un

favor recibido por un *oricha* o una ceremonia mortuoria.

La fiesta

La realización de una fiesta de santería incluye varios preparativos. Se debe arreglar el patio o la sala de la casa, que es generalmente del santero o de su padrino. Allí se acondiciona el *igbodú* (recinto sagrado) con el altar, las ofrendas y los símbolos específicos de los *oricha* (véase foto N° 64, p. 238). Además se preparan los alimentos, la ofrenda animal y los instrumentos musicales (véase Vinueza 1994).

Vinueza (1994) describe los siguientes momentos en una fiesta: en el *igbodú* se entona el primer *oru* (toque y/o canto ritual) para saludar a los *oricha*. La celebración continúa en la sala con el toque festivo, dentro del cual el *akpwón* (director de canto) convoca a los santeros a saludar al tambor y a sus tocadores, y se realiza otro *oru*, el cual es bastante extenso y según un orden predeterminado invoca a cada *oricha*. El “hijo” respectivo pasa al centro y baila para el “santo de su cabeza”. En caso de que haya un nuevo *iyawó*, éste será presentado ante un tambor “de fundamento” (sacro) con cantos específicos para el *oricha* de la ocasión. El *iyawó* bailará dentro de un círculo de los asistentes y ante el tambor buscando la posesión por el *oricha*. Al ocurrir ese momento se canta a la deidad presente. Suele ocurrir que otras personas están dispuestas a “montarse”, es decir a caer en trance, de lo que los músicos se van a percatar y actuarán para que suceda. Por eso los cantos y toques, siempre vinculado con baile, se subordinan ahora a las demandas del *oricha*. En esta fase pueden bajar sucesivamente varios *oricha*. El ciclo termina con un canto a Eleguá, el dueño de todos los caminos.

El fin de las acciones religiosas indica un vaso o tobo de agua, en el cual se han acumulado las energías negativas, y que será arrojado a la calle. Mientras que en Venezuela es sencillamente un símbolo de limpieza que no ha sido involucrado antes en la ceremonia, en Cuba se han “limpiado” los presentes en el ritual con esa agua y algunas hierbas contenidas en una palangana. “Limpiarse” quiere decir humedecerse con esa agua la nuca y sacudir las manos para despojarse del agua que ha quedado en ellas. De hecho, la palabra “despojarse” viene a ser sinónimo de “limpiarse”, particularmente en el espiritismo cubano. Así el creyente se “despoja” de todo lo malo (Rolando Pérez, musicólogo cubano, correo electrónico, 24 de oc-

tubre de 2008). Después de ese acto queda el reparto de dulces y frutas entre los presentes. Mientras más *oricha* hayan bajado, mejor es calificada la fiesta.

En Cuba, después de la ceremonia de gran espiritualidad, se suele llevar a cabo una segunda parte que consiste en un toque no ritual. Es lo que se llama la “rumbita” que tiene cada *oricha* y sólo es para el recreo de las deidades y de los creyentes (véase León 1984, p. 48). Esta parte más mundana no se practica en Venezuela (Roberto Ojeda, musicólogo venezolano, entrevista personal, 4 de junio de 2008).

Los instrumentos

Existen tres conjuntos percusivos instrumentales que pueden acompañar una fiesta de santería, además de la percusión menor correspondiente a cada *oricha*. El conjunto más emblemático es el batá; sin embargo los más frecuentes son el güiro y el bembé, aunque este último hasta la fecha no ha llegado a Venezuela (José Richard Parada, entrevista personal, 13 de marzo de 2009). Cada uno de esos conjuntos proporciona tres registros distintos, de los cuales el más grave suministra el ritmo parlante o figurativo, mientras que los otros ritmos son reiterativos.

El conjunto de batá consiste en tres tambores bимembranófonos que se ejecutan horizontalmente y con ambas manos. Su forma es la de dos copas de diferente tamaño debido a un estrechamiento hacia un tercio del cuerpo de resonancia. Los parches son trenzados por aros que tradicionalmente eran conectados por tirantes en forma de “n”. Hoy en día se observa, por lo general, un sistema de prensado de aro moderno con cerraduras de metal. La trilogía sonora está conformada, de grave a agudo, por *iyá*, *itótele* y *okónkolo*. Las partes de la boca del *iyá* van recubiertas de campanas llamadas *chaworó*.

Hay dos tipos de batá. Por un lado los *añá* que son deificados, y por lo tanto también, objetos de culto. Por el otro lado, están los batá no consagrados con el nombre de *aberikolá* (véase foto N° 66, p. 238). La estructura musical de ambos es similar, sin embargo los ejecutantes y las implicaciones para los asistentes son específicos (Roberto Ojeda, entrevista citada). Los tambores *aberikolá* no se emplean en Cuba para ritos religiosos (Rolando Pérez, correo

electrónico, 13 de marzo de 2009).

En Venezuela existían durante mucho tiempo sólo batá *aberikolá*, debido a la falta de personas de alta jerarquía necesarias en gran número para la ceremonia de consagración. Apenas en 1995 aparecen los primeros *añá* (*Africamérica* 1996, p. 5). Pero una década después ya había aproximadamente 20 conjuntos batá “de fundamento” en el país (véase Olivero 2005, p. 59). Esa debe ser la razón por la que los tambores *aberikolá* se usen también en los cultos a los *oricha* (véanse fotos N° 65 y 66, p. 238).

Los güiro, *abwes* o *chequeré* se tocan en número de tres con distintos tamaños: caja, dos golpes, salidor. Se trata de idiófonos cuya calabaza está recubierta de una malla de semillas, las cuales al moverse percuten en la parte exterior de la calabaza (véase foto N° 67, p. 239). Al conjunto se suman de una a tres tumbadoras y un cencerro. La función improvisadora la asume el güiro mayor (caja). Cabe destacar que en Venezuela el conjunto de güiro es tocado con frecuencia por músicos no vinculados con la santería, pero ensayados para tal fin. Sin embargo, el güiro mayor lo asume siempre una persona iniciada y de conocimientos más profundos.

En Cuba se acostumbra el uso de otro conjunto que se compone de tres tambores bembé con forma cilíndrica. Tienen diferente tamaño y el mayor mide más de un metro. Los bembé tienen un solo parche clavado, el cual se tensa con candela. En la parte del tronco son percutidos con palos de madera. A veces los bembé son reemplazados por congas o tumbadoras. Los bembé no tienen carácter sacro.

Finalmente, se utiliza una gran cantidad de percusión menor que es particular para cada *oricha* (véase León 1984, p. 53).

La música y el baile

El centro de las actividades musicales lo forman los *oru* que se componen de una serie de cantos y/o toques para saludar a los *oricha*. El *oru* tiene un orden preestablecido. Siempre comienza y concluye con una reverencia a Eleguá, quien es el dueño de todos los caminos. Seguidamente los creyentes se dirigen a los *oricha* guerreros como Changó y Ogún, después a otros *oricha* masculinos como Acayú y Babalú Ayé, y finalmente a una serie de *oricha* femeninos como Ochún y Yemayá.

Existen diferentes tipos de *oru*. El *oru* “seco” es instrumen-

tal con tambores. El *oru* cantado se ejecuta en forma responsorial progresiva entre el solista y el coro. Los *oru* cantados pueden ser a capela o acompañados de *añá*, *aberikolá* o güiro (Roberto Ojeda, entrevista citada).

Las figuras rítmicas cambian según el santo al cual se dedica la música. Pero además hay para cada santo diversos ritmos que se emplean según el momento de su mitología (íd.). García, J. (2006, p. 47) refiere la cantidad de 64 golpes de batá.

Los toques instrumentales son parlantes y sirven de canal de comunicación con los *oricha*. Según León (1984, p. 45), el toque imita una breve frase en yoruba que es la resultante de los esquemas rítmicos de los distintos tambores y registros. Ese lenguaje se produce en especial en momentos de trance cuando el tocador de *iyá* dialoga directamente con la persona que recorre ese proceso. La lengua yoruba en Latinoamérica está muy alterada y entremezcla diferentes dialectos (ibíd., p. 41). Se canta en yoruba aludiendo a distintos momentos y hechos notables en la vida del *oricha* (ibíd. p. 43). La estructura de los cantos siempre es antifonal entre solo y coro. El solista es una persona especializada llamada *akpwón*.

Las melodías siguen un concepto de desarrollo entre dos planos sonoros opuestos. Comienzan en un registro agudo para terminar en un registro grave, el cual corresponde a una relajación emotiva. De esta manera, las melodías se componen de una «concatenación de motivos, cuya tensión expresiva (emotiva) se logra en la medida que demora el llegar al plano grave» (ibíd., p. 55). En ese contexto el coro funciona como un elemento de contraste tímbrico. Debido al concepto de la expresividad tímbrica no importa que el canto sea afinado o unísono.

Los toques y cantos son acompañados por el baile. La concurrencia ejecuta pasos de baile sencillos en el mismo lugar, o bien en un círculo que gira en sentido contrario a las manecillas del reloj, este último dedicado a Yemayá. Los bailes característicos que representan los *oricha*, por lo cual son un documento viviente de la religión, aparecen solamente entre los posesos o “montados”; no es frecuente verlos si no hay posesión. A Changó se le suele representar con movimientos acentuados de cadera, mientras que a Ogún con saltos y a Obatalá con una inclinación hacia delante que imita el andar de un anciano encorvado. Uno de los bailes que caracte-

riza a Yemayá es muy sencillo: las mujeres aluden a la deidad haciendo ondular sus faldas. Pero también hay bailes más violentos y agitados, precisamente como puede serlo el mar, del cual es dueño Yemayá. Las expresiones corporales y los gestos interpretan la personalidad de la deidad (véase foto N° 68, p. 239). En Venezuela el baile como tal aún está subdesarrollado (José Richard Parada, entrevista personal, 25 de enero 2009), donde pocas veces hacen diferencia entre un *oricha* y otro.

En los ejemplos auditivos se incluye una grabación cubana para permitir apreciar el toque original por un lado, y por el otro unos instrumentos batá extraordinarios en su calidad tímbrica y sonora, contruidos por Amado Díaz Alfonso en Matanzas. La familia Díaz Alfonso tiene una muy antigua tradición en la fabricación y ejecución de estos tambores.

Fiesta a Santa Lucía 🎧 1/ pista 28

Ruth Suniaga

Lucía fue una mártir cristiana nacida en Siracusa, Italia, en el año 286. En el mundo cristiano es conmemorada el 13 de diciembre, y es considerada protectora de los pobres y patrona de los ciegos.

Hija de padres cristianos y de alta posición económica, se consagró a la fe cristiana desde muy joven. Lucía persuadió a su madre, viuda y enferma, para que le pidiese a Santa Águeda que la curara; tuvo que prometer que si lo lograba, no se casaría con un joven pagano, con quien su madre la había comprometido, conservando así su voto de castidad. La curación se produjo y Lucía repartió entre los pobres el dinero que había heredado. El pretendiente, molesto, la acusó de cristiana, lo cual era prohibido en los tiempos del emperador Diocleciano. Fue llevada a juicio y por negarse a renunciar a la fe cristiana, la decapitaron.

Desde el 13 de diciembre del 304, fecha en la que fue asesinada, se invoca en Italia y España a esta virgen y mártir contra las enfermedades de los ojos, probablemente porque su nombre significa "la que lleva la luz" (véase www.devocionario.com).

En Venezuela es venerada cada 13 de diciembre en algunos pueblos de los Andes y del estado Zulia (íd.), pero de manera especial en algunas poblaciones al norte de la ciudad de Maracaibo,

como Santa Rosa de Agua, El Moján, Nazaret, San Carlos, Zapara y Sinamaica, y sobre todo en la parroquia de la ciudad de Maracaibo que lleva su nombre, también conocida como El Empedrao.

Documentos de la catedral de Maracaibo testimonian la existencia para finales de 1667 de un altar dedicado al culto a Santa Lucía. Ya aproximadamente en el año 1840 existía la parroquia o municipio Santa Lucía en el orden civil, pero no en el eclesiástico, por lo que los feligreses y vecinos se organizaron para presionar a las autoridades y lograron la construcción de un templo propio en honor a la mártir italiana. La iglesia de Santa Lucía, con influencia de arquitectura gótica, fue terminada en 1876 por orden del entonces Presidente del Zulia, general Venancio Pulgar (véase Ocando 2008).

La parroquia Santa Lucía de Maracaibo, conocida como El Empedrao, fue dividida por la Iglesia en 1989 en dos parroquias: Santa Lucía y San Benito. Aunque cada una tiene su santo patrono con fechas distintas, hoy conviven sin conflictos los dos tipos de festividades, lo que resulta en un intercambio de ritmos, danzas y letras.

Fiesta de Santa Lucía en El Empedrao

La celebración a Santa Lucía en El Empedrao, estado Zulia, reviste gran devoción. Según sus habitantes, la fiesta religiosa conmemora la subida de la imagen a su trono, evocando la ascensión de su espíritu al cielo hace más de 1.700 años, cuando fue decapitada por ser cristiana.

Celebramos su subida al trono para recordar su gloriosa llegada al cielo. Acompañarla es una muestra de fe y de amor por todas las humillaciones a las que fue sometida por entregar su vida a la religión y el servicio a Dios. Vengo cada año a la procesión y a la serenata para agradecer los favores concedidos y pedirle muchas cosas buenas para el país (Gotera 2008).

Comienza la última semana de noviembre, fecha en la que es bajada de su altar para pasear por las calles de la parroquia, acompañada por los vecinos, visitantes y turistas. Para esta ocasión se preparan los devotos, quienes arreglan las fachadas de sus casas y negocios, así como las calles por donde pasará. La tradición prescribe el uso de banderines rojos y blancos en los ventanales, bombillos de colores en las carreteras, mucha música alusiva en las calles y un espí-

ritu de alegría generalizado.

Un día de esta semana se realiza una misa aproximadamente a las seis de la tarde. La eucaristía termina una hora y media después con gritos de “¡viva Santa Lucía!” (véase Villasmil 2008) y se descubre la imagen de la patrona, cuyo altar está también adornado de rosas blancas y amarillas.

La procesión de la imagen montada en una carroza cubierta de flores, incluye varias calles y avenidas de la parroquia, donde los luciteños, con velas encendidas, esperan para tocarla, hacerle peticiones y ofrendas, entre las cuales se incluyen flores, joyas y vestidos. Después de algunas horas de paseo y paradas entre cantos y oraciones, la imagen será llevada nuevamente al templo, hasta que transcurran los novenarios y la víspera de su ascensión.

Para los habitantes de estas comunidades y, sobre todo, para los miembros de la Sociedad Santa Lucía, su tesoro más preciado es Santa Lucía, después de la Chinita. A la santa dan gracias y le llevan flores por los favores recibidos. Hasta el 16 de diciembre la algarabía no parará de escucharse en los barrios de la parroquia (véase Rincón 2008). Para las fechas también se pintan las fachadas interiores y exteriores de la iglesia y adornadas con flores y banderas. Centenares de luciteños de todas partes del estado se congregan en este templo para rendirle honores con oraciones, cantos y gaitas.

A las 12 de la noche del 13 de diciembre se le canta una serenata y se realiza otra procesión. Durante las fiestas en honor a Santa Lucía, período que puede abarcar más de un mes, se realizan varias procesiones. Al menos tres revisten carácter emblemático, es lo que se llama “triduo preparatorio”: la primera se hace en noviembre con motivo de su primera bajada del altar en el año, con la que se inician los novenarios (véase foto N° 69, p. 239). La segunda, y tal vez la más visitada, se lleva a cabo el 13 de diciembre, día con el que figura en el canon de la misa romana. Aproximadamente una semana después se realiza una tercera, llamada “de la aurora” (véase Flen-Bers 2008), con la que se despide la santa hasta el próximo año.

La imagen de Santa Lucía se presenta sosteniendo con una mano un platillo en el que reposan sus dos ojos, y con la otra una palma dorada, símbolo de triunfo; una cortada en su cuello como reflejo de la manera en que falleció y una corona sobre su cabeza que

representa su entrada al reino del Señor (Rincón 2008).

Las imágenes que se veneran son producto de la imaginación de los pintores de los últimos 300 años. La historia de sus penas y sacrificios a causa de su adhesión a la pureza ha dado origen a varias leyendas, como la de que el tirano mandó a los guardias que le sacaran los ojos y ella recobró la vista (véase www.corazones.org).

Yskia Avendaño, una devota de 60 años, fue quien confeccionó el vestido que lleva puesto la imagen de Santa Lucía el día de la bajada. Consiste en un ropaje y cinturón blancos como símbolo de pureza (Rincón 2008), de raso italiano pintado a mano con adornos de flores de colores y escarcha dorada, una mantilla española blanca, un manto de terciopelo rojo y una peluca con rizos. La santa portará el vestido hasta el 12 de diciembre; el 13 saldrá con una nueva vestimenta.

Con la subida de la patrona se cierran las fiestas patronales y se da inicio a la celebración navideña.

Música y letras

La música con que se venera a esta santa se conoce como “gaita a Santa Lucía”, uno de los cuatro tipos de gaitas identificadas en la región zuliana, junto con la de tambora, la de furro y la perijanera (véanse los apartados «Gaita de tambora», p. 293, y «Gaita perijanera», p. 297, en este volumen, así como «Gaita de furro» en el volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

En vista de la popularidad de que goza Santa Lucía fuera de la parroquia donde es patrona en Maracaibo, durante toda la festividad propia de la Navidad venezolana pueden escucharse versos dedicados a ella en los distintos géneros y ritmos que caracterizan la música de esta época. De hecho, la gaita perijanera, que se canta y baila en los pueblos del distrito Perijá del estado Zulia, a pesar de poseer características particulares y ser dirigida principalmente a San Benito, se lleva a cabo también el 13 de diciembre con la intención de homenajear a Santa Lucía. También hay música y poesía dedicadas a Santa Lucía en los pueblos del sur del lago de Maracaibo, pero con los respectivos rasgos musicales del tipo de gaita de esta región, que es la de tambora.

La gaita a Santa Lucía típica de los barrios del norte de Maracaibo

es cantada acompañada con cuatros, maracas, tamboras, charrascas¹⁵⁰ y furrucos¹⁵¹. Los versos se cantan a la manera responsorial sobre una estructura poética y musical fija compuesta de estrofas que entona un solista y estribillos que cantan varias personas al unísono, entre los músicos y el resto de los asistentes.

Los versos pueden ser improvisados por el solista o tomados de un repertorio conocido; se estructuran en distintas formas, alternándose solistas y coros, partiendo siempre de una cuarteta básica de versos octosílabos, donde puede variar la rima dependiendo de la improvisación (a-b-b-a, a-b-c-a, a-a-b-c, a-b-c-b). El solista construye estrofas de diez y de ocho versos:

Señora Santa Lucía,	8	a	a
señora Santa Lucía			a
por qué estáis tan amarilla,	8	a	a

por qué estáis tan amarilla,			a
señora Santa Lucía,			a

De comer lechoza verde,	8	b	b
de comer lechoza verde			b
y beber agua del río,	8	c	c

y beber agua del río			c
de comer lechoza verde			b

(Coro)

Desde aquí te estoy mirando,	8	a	a
desde aquí te estoy mirando			a
cara a cara, frente a frente.	8	b	b

Cara a cara, frente a frente			b
desde aquí te estoy mirando.			a

¹⁵⁰ Palo raspador.

¹⁵¹ Tambor de fricción.

Y no te puedo decir,	7	c	c
y no te puedo decir			c
lo que mi corazón siente.	8	b	b

No obstante estas variaciones, existe una base común en la estructura poética de las gaitas a Santa Lucía: mientras el o la solista entona dos versos, repitiendo siempre el primero, el coro (o el mismo solista como en el ejemplo citado) los repite invirtiéndoles el orden. De esta manera, el solista va improvisando de dos en dos versos y entre solista y coro construyen las estrofas.

Las estrofas son alternadas de una en una o de dos en dos, dependiendo de las habilidades improvisatorias del solista, por un estribillo único cantado por el coro, compuesto de cinco versos de diez a once sílabas:

Coro

Canten muchachos con alegría,	10	a
que esta es la gaita de Santa Lucía,	11	a
canten muchachos con alegría,	10	a
que esta es la gaita de Santa Lucía.	11	a
Gloria demos a Santa Lucía (véase Ocando 2008).	10	a

También puede ser cantado por el solista, quien le hace una variación:

Coro

Canten muchachos con alegría	10	a
que esta es la gaita de Santa Lucía.	11	a
Gloria le demos a Santa Lucía,	11	a
comemos dulce al mediodía	10	a
y el majarete pa'l mediodía.	10	a

Todos los motivos melódicos de las estrofas son anacrúsicos y ricos en síncopas, mientras que los del estribillo único son tésicos¹⁵². La melodía puede transcribirse en compás binario a 2/4, en cualquier

¹⁵² Acentuados en el tiempo fuerte.

tonalidad mayor, la cual depende principalmente de las cualidades y preferencias del cantante solista. El ritmo, sin embargo, cuando se le añade el resto de los instrumentos, puede ser transcrito también a 6/8.

En cuanto a la armonía, tanto en las estrofas como en el estribillo las sucesiones son las mismas, presentándose el ciclo básico armónico completo (T-S-D7), con la particularidad de que las cadencias son suspendidas.

Velorios de cruz y santos

María Teresa Hernández

Los velorios de santos constituyen una manifestación religiosa basada en el catolicismo que se asienta en Venezuela desde los inicios de la Conquista, hace ya más de 500 años. En algunos estados pervive la fe sencilla del pueblo unida a la promesa de un velorio que el promesero debe pagar según los términos de su ofrecimiento.

Algunos velorios actuales incluyen reminiscencias de cantos medievales, en los que se resaltaban las virtudes de la vida piadosa de un santo o santa, e incluyen también reminiscencias de texturas musicales renacentistas. Los frailes de las diversas congregaciones religiosas que invadieron a América Latina en el siglo XVI utilizaron la práctica del canto para adoctrinar y facilitar la comprensión y el aprendizaje del catecismo y otras enseñanzas del ritual católico, como vidas de santos e historias bíblicas, entre otras.

Para un venezolano decir “velorio” significa, en primer término, la velación a un difunto, sea niño o adulto; pero en algunas regiones del país, velorio es sinónimo de fiesta a un santo, así como de velación a un difunto, pero de una manera especial. El velorio, concebido como una institución social, significa la convivencia y la hermandad entre los que proponen la festividad, no importa si es de difunto o santo.

A un velorio puede asistir quien quiera: familiares, amigos, desconocidos y hasta enemigos. Es curioso observar que las zonas donde arraigó el velorio como manifestación cultural corresponden a los lugares más recónditos, para la época de la Colonia, aquellos que eran atendidos esporádicamente por los frailes y curas doctri-
neros. De esta manera se afirma que el velorio en las regiones de

Lara, Yaracuy, Falcón, Trujillo, Mérida, los Llanos y Oriente es una manifestación cultural mestiza que data de los primeros años de colonización y que posteriormente se estableció en algunas zonas, como la central: Miranda, costas aragüeñas y carabobeña y en el sur del lago de Maracaibo, donde se le suman características culturales de los afrodescendientes para dar paso a la creación de otras manifestaciones de devoción a un santo llamadas “fiestas a los santos”, o también “velorios a los santos”.

Los tipos de velorios son: “velorios de muertos” (véase el apartado «Velorio de ánimas», p. 72 de este volumen), “velorios de angelitos” (*Manifestaciones profanas*, inédito) y “velorios de santos”. Aquí se hace referencia especial a los velorios de santos incluyendo los velorios de cruz.

No existe velorio de santo si no hay devoción a un santo en particular. A veces es motivo para celebrar el velorio el pago de una promesa o el simple fervor, aunque este último caso se da especialmente con la devoción a la Cruz.

La devoción a los santos es una tradición que ha sido legada por la religión católica. Para los venezolanos católicos, especialmente los campesinos, la figura de un santo representa el ser intercesor entre Dios y los hombres, y el único que puede oír sus peticiones y ayudarle a resolver aquellos problemas donde no hay acción humana que la remedie, es decir, el que tiene poder para hacer un milagro; entonces, el creyente, por la necesidad que tiene de que ese milagro se conceda, hace una promesa al santo y se compromete a cumplirla.

Algunas figuras a las cuales se les ofrecen velorios son: San José, la Virgen del Carmen, el Divino Niño, San Rafael, San Isidro Labrador, la Santísima Cruz y San Antonio, entre otros. Y aunque todas tienen fecha fija dentro del santoral católico, los velorios ofrecidos a algunas de ellas pueden hacerse en cualquier época del año. Los Velorios a la Cruz, por ejemplo, se realizan preferiblemente durante el mes de mayo (véase foto N° 70, p. 240).

Paréntesis sobre la décima

Katrin Lengwinat

En el canto popular se encuentra frecuentemente el uso de la forma poética de la décima, tanto en cantos profanos como religiosos. Siem-

pre se vincula con determinados géneros musicales y, debido a que en los velorios de las tres macro-regiones abarcadas es una versificación frecuente, se le abre aquí un paréntesis para su mejor comprensión.

Se distinguen dos tipos de décima: la que corresponde al arte mayor y la que es llamada arte menor. La diferencia entre ambas reside en la cantidad de sílabas que se aplican a cada verso. Mientras que el arte mayor usa diez y más sílabas, el arte menor es octosílabo. Y este último se ha difundido en el canto popular en forma de décima espinela por todo el continente; llegó a Latinoamérica desde España, donde había sido elaborada por el vihuelista, poeta y novelista andaluz Vicente Espinel.

Espinel publicó en 1591 en Madrid su obra *Diversas rimas*, que se basa en la forma creada por él, es decir décimas octosílabas con un esquema de rima específico: a-b-b-a-a-c-c-d-d-c. Veamos un ejemplo del mismo maestro:

a No hay bien que del mal me guarde,
 b temeroso y encogido,
 b de sinrazón ofendido,
 a y de ofendido cobarde.
 a Y aunque mi queja, ya es tarde,
 c y razón me la defiende,
 c más en mi daño se enciende,
 d que voy contra quien me agravia,
 d como el perro que con rabia
 c a su mismo dueño ofende¹⁵³.

Esta forma es entonces asumida por el pueblo y descartada a la vez por los poetas cultos. Se supone que en Latinoamérica se hizo popular a través del «teatro de tradición oral, en la recreación de escenas de la vida del campo» (Novo 1999, p. 38).

La décima espinela se ha convertido en una forma, tanto del repentismo, sobre todo en el contexto de contrapunteos y desafíos, como de la composición elaborada con anterioridad. Eso se vincula con los diferentes grados de complejidad que puede alcanzar.

153 El fragmento está tomado de Trapero (2000), quien cita al poeta con leves modificaciones de puntuación a partir de la edición de *Diversas rimas* por Navarro González y Navarro Velasco (1980) (N. del E.).

a) La décima suelta. Es una décima independiente que puede estar sola o combinada.

b) La décima plana. El verso final se repite igual en cada décima.

c) La décima encadenada o de pie forzado. Cada nueva décima comienza con el verso final de la anterior.

d) La décima glosada. Un conjunto de cuatro décimas está precedido por una cuarteta (glosa) con una rima interna (preferiblemente a-b-b-a) que contiene el tema. Cada verso de la glosa constituye además el último verso de una décima.

El pueblo ha creado su propia terminología para los elementos constitutivos de la décima, que no necesariamente coinciden entre las regiones. El poeta caraqueño Santiago Escobar explica, por ejemplo (entrevista personal, 30 de julio de 1997), que una línea es un verso, diez versos son una décima y cuatro décimas conforman un “trovo”. El último verso de cada décima se llama “pie”.

En todas partes del país los decimistas, a veces también llamados “decimeros”, gozan de gran respeto y admiración, debido a que este arte es considerado complejo y para el cual hay que tener mucha experiencia, así que son especialistas en ese tipo de versificación. Por lo tanto, son individuos que se destacan en la comunidad y que en algunos casos, por ejemplo en los galerones orientales, han creado fórmulas fijas propias de introducción a sus poesías que los identifican claramente, como por ejemplo “¡Ay, nanay, nanay!”, “¿por qué no te’chas pa’llá?”. Estas expresiones individuales no forman parte de la décima como tal, sino la anteceden a manera de presentación.

En los cantos de velorio en Oriente se usa la décima en el punto, la fulía oriental, el galerón y la malagueña; en Occidente se usa para la forma musical con el mismo nombre de “décima” en las cantaurías y en los velorios afrovenezolanos de la costa central las décimas no son cantadas sino recitadas, pero con una entonación propia en cada región que permite distinguirlas claramente.

Velorios en Occidente (Yaracuy, Lara, Falcón, los Andes, los Llanos) 🎧 2/ pistas 5, 6, 7

María Teresa Hernández

El altar. No hay velorio sin altar y sin un espacio dentro de la casa dispuesto para eso. El espacio puede corresponder a la sala o a un lugar dedicado sólo para este fin y para guardar las cosechas, como ocurre en muchos caseríos. El altar puede ser una mesa vestida con un mantel blanco, donde colocan a todos los santos –incluyendo la cruz que venera esa familia– y en el centro el santo de la promesa. Al frente del altar se sientan los músicos y cantores dispuestos en filas o en semicírculo. Ellos, durante toda la noche, entre tragos de aguardiente, desarrollarán la cantauría¹⁵⁴. El conjunto entre altar, colectivo sentado frente al altar, cantos, rezos y el aguardiente concede el título de sagrado a ese espacio, que horas o minutos antes de que se inicie el velorio, no lo tiene.

El ritual. El velorio ocurre usualmente entre las 6 de la tarde y las 6 de la mañana del día siguiente. Se pueden evidenciar tres momentos esenciales comunes: inicio, desarrollo y cierre. Cada uno presenta oraciones y cantos específicos.

Se inicia por lo general con el canto de una salve, ya sea a la Cruz o la Virgen; posteriormente se reza un rosario seguido de jaculatorias¹⁵⁵ cantadas y de los versos o misterios. Posterior al rosario, se comienza la cantauría propiamente dicha: entonces, frente al altar (véase foto N° 71, p. 240), los hombres pasan toda la noche cantando tonos, romances, glosas, décimas y todas las formas que constituyen la cantauría de velorio en cada lugar. Según avanza la noche se oyen diversas entonaciones. Hay tonos para la media noche como en Lara los rondiamantes; y para el amanecer, los de alba o de aurora que refieren diversos autores. Se cierra el velorio con tonos y décimas de despedida, cantos de salves, versos a la Cruz, a la Virgen o al santo, y rezos para dar fin a la jornada nocturna. Luego... se prenden la fiesta y el baile.

La fiesta ocurre muchas veces al mismo tiempo que la cantauría;

____154 El término de cantauría se usa aquí de manera genérica para los velorios polifónicos occidentales, aunque su denominación regional concreta pueda cambiar levemente.

____155 Oración breve y fervorosa.

mientras unos tocan y cantan frente al altar, otros se divierten contando cuentos y, si están retirados del altar, a veces hacen otro tipo de música –valeses, merengues, guarachas, joropos–; lo único que no se permite mientras está el santo descubierto en el altar es bailar, aún en las inmediaciones del recinto sagrado. Es habitual este comportamiento en todos los lugares donde hay velorio de santo. Sin embargo, cuando los cantores quieren descansar un poco de la cantauría, pueden tocar otro tipo de música, aún en el recinto sagrado, sólo que de acuerdo a la zona, hay normas para hacerlo. En algunos lugares tapan al santo con una manta y en otros lo colocan de espalda a los músicos, porque se cree que se irrespeta al santo si se le canta o toca en ese lugar y se encuentra de frente a los músicos. Una vez que finaliza el velorio, en casi todas las regiones se prende un baile: en los Andes, un toque de violín; en los Llanos, un joropo; y en Lara, por lo general, un tamunangue y golpes tocuyanos.

La letra. Todos los textos que se cantan en las cantaurías de velorio a los santos son de carácter religioso. En cada región existen poesías que son cantadas en los velorios, que narran la vida y hazañas de los santos, o los textos se refieren a la crucifixión en el caso de velorios de cruz; pero algo importante subyace en ellas que muestran no sólo las historias bíblicas y las del santo, sino que además dejan entrever el mundo interno de los cultores: su filosofía, sus creencias más allá de las religiones, las maneras como se establecen las relaciones sociales entre ellos. Las formas poéticas que se encuentran en la cantauría a los santos corresponden, en primer lugar, a los tonos o romances y a las décimas.

La música y las entonaciones. Después del pago de la promesa, el canto simboliza el acto más importante durante el velorio. Es el medio de interacción con la divinidad y la única manera de agradecer los favores recibidos. El canto en esta manifestación es la expresión más sincera de fe. Tiene características similares en la región occidental del país que comprende Yaracuy, Lara, Falcón, los Andes y los Llanos. Testimonio de éstas se encuentran en los reportes de investigación de Ramón y Rivera (1969), Velásquez (1983), Urbina (1994), Peñín y Guido (1998) y Hernández (2000):

–Es una práctica exclusivamente masculina, en muy pocas ocasiones participan las mujeres del canto.

–La melodía está supeditada al texto; así, por lo general, cada verso corresponde a un período musical. Si la frase literaria no es lo suficientemente larga, como para ocupar la frase musical, se completa con expresiones como “ay”, “alalay”, “ja jay”, “aylá”, “a na, ná”, “anabay”, “ajá”, “ajajá”, entre otras similares.

–Son polifónicos, a dos o tres voces.

–Independientemente del lugar, al cantor que tiene la responsabilidad de llevar adelante la canturía en un momento específico se le llama “a'lante”.

–Si son acompañados por instrumentos, la textura es homofónica, al estilo trovadoresco de la Edad Media y del Renacimiento. La única canturía que se conoce a capela es la que se hace en Carabobo (véase Peñín y Guido 1998).

–Las relaciones de intervalos que se producen entre las voces, independientemente que sean a dos o a tres voces, son por lo general terceras paralelas, cuartas y quintas justas; y en menor escala, se evidencia la implementación de intervalos de sextas, cuartas aumentadas, disminuidas y en algunos casos séptimas.

–La técnica de cantar es gutural y en falsete. Dice Peñín y Guido (1998) que esta manera evidencia el origen de estos cantos, pues para el siglo XVI la técnica del *falsetto* era muy apreciada en España, especialmente, en la música eclesiástica¹⁵⁶.

Sin embargo, es necesario establecer algunas diferencias entre un lugar y otro, porque la variedad de entonaciones lo exige. No se pueden establecer comparaciones entre las entonaciones de una zona y otra, porque cada sector tiene sus particularidades que además van unidas a las que cada cantor le imprime.

156 Voz de registro femenino (contratenor) que suplanta a la mujer.

XV Maestro de canturía es la persona que se hace responsable de la canturía del velorio, incluyendo los rezos. Especialmente cuida que las entonaciones y las letras de los tonos y décimas sean las adecuadas para la ocasión y los rezos se realicen con el debido respeto y devoción.

XVI “Dar letra” significa que el Maestro de canturía reparte entre los cantores los versos o palabras de las poesías cantadas. Y si no es él, autoriza a otro cantor para que lo haga.

Velorios en Occidente

Lugar	Coros	Organización	Cantos
-------	-------	--------------	--------

____ **XVII** Katrin Lengwinat, entrevista personal, 30 de octubre de 2007.

____ **XVIII** Significa que es el primero en cantar.

____ **XIX** Ramón y Rivera (1969) y Peñín y Guido (1998, p. 472).

____ **XX** Velásquez (1983).

Mérida, Lara, Trujillo	Dúos Lara: <i>Tenor o a'lante</i> = voz principal <i>Tercera</i> o <i>Prima</i> = voz aguda	El Maestro de cantauría ^{xv} “da letra” ^{xvi} y los cantores en pareja cantan exactamente lo que les va diciendo. Cada verso de cada estrofa es cantado por una pareja de cantores y van interviniendo una pareja tras otra, repitiendo el ciclo de participación hasta que se agote la letra.	<i>Salve Regina, Salve a los Santos, Misterios, Gozos, Tonos menores</i> (versos hasta ocho sílabas) o <i>Romance, Tonos mayores</i> (más de ocho sílabas), <i>Décima</i> (como respuesta al tono) o <i>Glosa (Tórtola, Rondiamante, Recitao, Alba, de Llanto, Resplandores, Reflejo, Amable)</i>
Falcón/ Sierra ^{xvii}	Dúos Coro 1: <i>primera</i> y <i>segundo</i> Coro 2: <i>tercia</i> y <i>cuarto</i>	Coro 1 o solistas van adelante cantando cuatro versos (junto o de dos en dos), Coro 2 contesta con refrán fijo o repite último verso.	Siete Salves, Décimas
Lugar	Coros	Organización	Cantos

— XXI Cordófono de cuatro cuerdas triples de metal con función acompañante, un poco más pequeño que la guitarra.

Llanos, Carabobo, Aragua, Barinas, Cojedes, Guárico y Apure	Tríos <i>Guía, prima</i> o <i>a'lante</i> = voz intermedia <i>Tenol</i> = voz grave <i>Farsa</i> = voz aguda	El Guía conduce el canto, "sale a'lante" ^{XXVIII} con la letra y la entonación de la canturía y si antes ha cantado otro trío, debe saber el verso de la frase siguiente.	Tonos "de Rompida, de Batalla, de Medio Punto, de Media Falsa, de Juguete, de Pasión, por Derecho, Tono Corrido, Tono Llanero, Tono de Décima, Tono Carabobeño, Tono Yabajero..." ^{XXIX}
Yaracuy ^{XX}	Tríos <i>Adelante</i> = voz central y guía <i>Contrato</i> = voz aguda <i>Tenor</i> = voz grave	Tonos en solfa: los tres cantores salen juntos a cantar. Tono en media solfa: primero canta el "Adelante" verso y medio, después los otros dos le completan el verso.	Tonos: Tonos en solfa; tono en media solfa

El diálogo gestual que se produce entre los cantores responde a la devoción que los inspira. Es común que mientras un dúo o trío esté desarrollando una frase, otro cantor por su emoción emita expresiones gritadas como "¡Ajá!", "¡ay!" o se exprese con carcajadas. Los cantores con sus miradas se comunican y anticipan lo que sucederá después en un diálogo silencioso. Toda esa exaltación es favorecida además por la ingesta de aguardiente, que es casi obligatoria para poder participar, pues genera en los devotos un estado de conciencia alterado y le confiere un carácter de ritual ancestral ligado a los cultos aborígenes.

Los instrumentos musicales. La textura homofónica en los velorios de santos se debe, esencialmente, al acompañamiento de las voces con

^{XXII} Katrin Lengwinat, entrevista personal, 30 de octubre de 2007.

^{XXIII} Según Peñín 1998.

instrumentos de cuerda. El instrumento común para todos los velorios en el occidente del país es el cuatro. No es casualidad que sea este instrumento, pues su origen se remonta al Renacimiento y su ancestro directo es la vihuela. La instrumentación que se utiliza en cada región para acompañar velorios de santos y de angelitos se indica a continuación. Sin embargo, en el Rosario de ánimas y el Velorio de ánimas (véase p. 72 de este volumen) no se utilizan instrumentos musicales, excepto en algunos lugares donde repican una campanilla.

Instrumentos en los velorios en Occidente

Lugar	Instrumentos
Estado Lara: *Sanare, Barquisimeto, Curarigua	Cuatro, cinco, medio cinco, requinto, ocasionalmente violín
*El Tocuyo	Cuatro, cinco, medio cinco, requinto, furro de mano, ocasionalmente violín
*Humocaro Bajo y Alto, Barbacoas	Cuatro, cinco, medio cinco, requinto, campana, tambora y maracas, a veces violín
Mérida, Trujillo, Portuguesa	Cuatro, puede haber tiple ^{xxi} (llamado también segundo o "guitarro") y ocasionalmente violín.
Sierra de Falcón ^{xxii}	Cuatro, cuatro y medio, cinco y medio, furro de mano, maracas, tambora serrana, ocasionalmente violín
Yaracuy	Cuatro, cinco y seis
Llanos ^{xxiii}	Cuatro, al sur del estado Apure además bandola, tiple, maracas y a veces arpa

En Lara, el cinco es el guía: tiene cuatro órdenes de cuerdas, pero el cuarto orden es doble y afinado en octava. Su cuerpo es como una guitarra pequeña tipo vihuela. La caja de resonancia del medio cinco es más pequeña que la del cinco. Las cuerdas tienen la misma conformación, pero se afinan una cuarta más aguda que en el cinco. El cuatro es el típico cuatro larense con su caja menos profunda que la oriental y con una afinación común. El requinto dispone de cuerdas de cuatro órdenes con el cuarto orden doble en octava. Tiene

una caja más pequeña, el diapasón más largo y el sonido más agudo que todos los otros. El violín se afina de manera convencional.

En Falcón encontramos el cuatro y medio y el cinco y medio (véanse fotos N° 72 y 73, pp. 240-241). Ellos se distinguen por tener una cuerda de bordón como último orden, que llega en su longitud sólo hasta el comienzo del mango, donde está sujeta por una clavija. De esa media cuerda deriva el agregado “y medio”.

Entre los instrumentos de percusión en la música de veneración de San Antonio se encuentra un par de maracas relativamente grande, cuyo ejecutante muchas veces tiene la particularidad de tocarlas con una sola mano. Además se toca una tambora de doble parche con dos baquetas sobre el cuero y a veces también sobre el borde de madera. En el estado Falcón, pero también en El Tocuyo (estado Lara) se agrega un furro de mano que es una pandereta redonda y plana de un solo parche, que se frota con los dedos (véase foto N° 74, p. 241). Además en la Sierra de Falcón se cuenta con una tambora golpeada con baqueta (véase foto N° 75, p. 241).

En Mérida el instrumento central es el cuatro, que es acompañado generalmente por un tiple que a veces es llamado también segundo o “guitarro”. Ese tiple es un cordófono de doce cuerdas de metal agrupadas en cuatro órdenes triples. Hay también triples de diez cuerdas, distribuidas de la siguiente manera: 2-3-3-2. Su *corpus* acostumbra ser un poco más pequeño que el de la guitarra. El tiple cumple una función acompañante (véase foto N° 76, p. 241). Ocasionalmente puede haber en el conjunto un violín que dobla las melodías cantadas.

Vigencia. La pervivencia de los velorios en Occidente pone de manifiesto que son una de las expresiones culturales más antiguas. Tal vez por su carácter religioso, más que festivo, y por las habilidades que amerita su desempeño en torno al ritual, nada fáciles, incomprensibles e inútiles para la fe de la juventud de hoy, se evidencia poco interés en aprender lo que esta tradición implica, no sólo en lo musical, sino especialmente en lo poético y en lo que a devoción se refiere. Además hay actualmente otras maneras de organización social y económica en la vida del campesino que influyen directamente en la decadencia de la tradición: falta de disposición económica y de tiempo para hacer la fiesta, la inseguridad social y la falta

de incentivos tanto económicos como espirituales. Y finalmente influye también el éxodo de los campesinos a las ciudades, quienes al emigrar se separan de sus familiares y amigos y ya no hay espacios para estas manifestaciones ni posibilidades de realizarlas.

Velorios en Oriente (costas de Sucre, Nueva Esparta, Anzoátegui) 🎧 2/ pistas 1, 2, 3, 4

Ruth Suniaga

El altar. Además del Niño Jesús y los respectivos santos patronos locales, como el Cristo del Buen Viaje en Pampatar (Nueva Esparta), Santa Inés en Cumaná, (Sucre), Nuestra Señora de los Desamparados en Puerto Píritu (Anzoátegui), entre muchos, las figuras más veneradas en el oriente costero de Venezuela son la Virgen del Valle y la Santa Cruz de Mayo.

Dada esta popularidad, es costumbre que en los hogares se mantenga un altar a la Virgen del Valle, construido y adornado de acuerdo al gusto de cada familia; así también es frecuente observarla en los comercios, escuelas y demás instituciones públicas. Sin embargo, en cada pueblo donde se conserva la tradición de celebrarla, los habitantes devotos, organizados a veces en cofradías o juntas religiosas reconocidas por las autoridades eclesiásticas y gubernamentales de sus respectivas parroquias y municipios, deciden los puntos específicos donde colocar los altares para el ritual de mayor congregación, que se lleva a cabo el día de su onomástico, el 8 de septiembre de cada año.

La Virgen del Valle, patrona de muchos pueblos, protectora de los pescadores, goza de un lugar predilecto dentro de las iglesias del Oriente, donde permanece durante todo el año. Días antes de la fecha es bajada de este lugar y colocada en un altar fabricado especialmente para la procesión por todo el pueblo que se llevará a cabo el día 8. Para entonces es vestida con un traje nuevo cada año y su altar adornado con arreglos de flores naturales que han sido preparados por muchas personas la noche anterior. Dependiendo de la capacidad organizativa de dichas cofradías y los recursos que manejen, este altar, así como su imagen, serán adornados y preparados para un más cómodo desplazamiento por las calles del pueblo, como es el caso del Valle del Espíritu Santo, capital del municipio García de la isla de Margarita.

A la misa y a la procesión los asistentes llevan sus imágenes para ser bendecidas. Luego las colocan en las puertas de sus casas en una variedad de altares para que sean observadas durante todo el día por el público que transita las calles, las cuales son adornadas con imágenes de la Virgen y las flores naturales de la región, así como las plazas, esquinas y postes.

Para el Velorio de la Cruz se construyen ranchos con horcones y vigas de los troncos más fuertes de cada región y paredes de palmas tejidas adornadas, al igual que la cruz hecha de madera, con las flores silvestres más abundantes de cada zona. También se adorna con flores sintéticas porque son más duraderas, ya que la cruz estará en su altar aproximadamente durante un mes. Cuando hay recursos se mandan a comprar otro tipo de flores naturales. Los ranchos se levantan en las calles, plazas, también en escuelas, entradas y patios de casas de familia. El altar, mesa construida de madera, tiene siete escalones «por las siete provincias del cielo... las siete estrellas que aparecen en el cielo formando una cruz durante todo el mes de mayo» (Paula Núñez, cantautora de Marigüitar, estado Sucre, entrevista personal, 27 de mayo de 2012).

El ritual. Los preparativos comienzan días, y hasta semanas y meses antes de los onomásticos de las santas. Las diferentes organizaciones comunitarias realizan rifas y ferias gastronómicas, entre otras actividades comerciales, para recaudar los fondos que les permitan financiar la producción de sus fiestas locales. Algunas de estas organizaciones son muy formales y funcionan como juntas de apoyo a los párrocos, pero en su mayoría dependen de la iniciativa y el fervor devocional que por tradición le profesan a las santas los más comprometidos promeseros.

La celebración a la Virgen en el Valle del Espíritu Santo (Nueva Esparta), como en muchos pueblos de Oriente, comienza el 1° de septiembre, día en que se lleva a cabo la “bajada de la Virgen”, es decir, durante una misa la imagen es extraída del nicho en que se encuentra fija en la iglesia y puesta en otro, donde días después será sacada en procesión (véase foto N° 77, p. 242). Este acto, que respeta el ritual católico, es conocido como “la Entronización” y simboliza para los creyentes «la cercanía física con nuestra Santa» (Fernando Fernández, profesor y cultor del Sector La Cruz Grande, Porlamar, entrevista personal, 6 de septiembre de 2011). Todos los días subsiguientes se

celebran misas, oraciones y rosarios, hasta la víspera del día 8, es decir, la noche anterior, en la que se realizan salves con fuegos artificiales. Mientras esto sucede, en algunos casos en un estricto orden litúrgico simultáneamente en muchas iglesias de diferentes pueblos, se observan también, sobre todo frente a los altares en las calles y casas, distintos cantos dedicados a la Virgen, compuestos en los diferentes géneros tradicionales y populares propios de los lugares de origen de los devotos asistentes.

Desde las 12 de la medianoche, para amanecer el día 8 le dan una serenata a la Virgen y le cantan el cumpleaños. Los feligreses esperan afuera la primera misa del día que se llevará a cabo a las 5:30 a.m. En el Valle del Espíritu Santo a veces se hace la misa en la plaza frente a la Basílica para que puedan asistir más personas. Luego se realiza la misa central a las 10 a.m. Después de un descanso, durante el cual puede haber presentaciones de grupos de música y bailes tradicionales de cada región, al atardecer se inicia el recorrido en solemne procesión por las calles de los pueblos. Al terminar la procesión, ya siendo casi la noche, se celebra la última misa del día y se le canta nuevamente el cumpleaños a la Virgen, la cual se despide de los asistentes con fuegos artificiales antes de cerrarse la iglesia. Al concluir esta fase se inicia otra, en las calles y plazas de los pueblos, donde previamente se han preparado tarimas para la presentación de diversos conjuntos musicales, con los que la gente canta y baila hasta el amanecer. Las misas, así como las fiestas en calles, plazas y casas continúan durante el resto del mes, entre las cuales es importante la de la octava, una semana después del 8.

En los poblados que están más cerca de la costa, la Virgen del Valle es “barloventeadá”¹⁵⁷ en peñeros por los pescadores residentes, quienes tienen sus propias imágenes, las cuales bañan con agua de mar, les cantan y bailan mientras las pasean en sus lanchas y en las orillas de las playas cuando la reciben los que habitan en las costas, tal como sucede en los pueblos costeros de los estados Anzoátegui, Sucre y Nueva Esparta (véase foto N° 78, p. 242).

La celebración a la Virgen del Valle culmina formalmente el día 8 del mes de diciembre, fecha en que es “subida” y colocada nuevamente a su nicho fijo dentro de la iglesia, para lo cual se hace

157 “Paseada”, según Fernando Fernández (entrevista citada).

una misa y nuevamente se le canta lo tradicional para despedirla hasta septiembre del próximo año.

Durante la celebración a la Cruz también pueden distinguirse tres momentos. A pesar de que pueden observarse vigiliias desde la noche del día 2 en los pueblos más devotos, para orarle y cantarle justo a la medianoche, por lo general el ritual comienza el día 3 de mayo, cuando por lo general siete parejas de padrinos la traen cargada hasta el altar preparado. Se trata de una procesión ceremonial con cantos y música instrumental hasta colocarla en el altar, frente al cual ya están preparados otros músicos, quienes seguidamente le entonan cantos en rondas improvisados, que se van turnando durante horas. Estos son interrumpidos por breves descansos para comer y beber, mientras la Cruz es alumbrada con velas y cuidada por los padrinos, quienes se turnan frente a ella. Al concluir estas rondas, ya al final de la noche, la Cruz es volteada o tapada con una sábana para darle paso a la tercera parte, llamada en muchos pueblos orientales como “la parranda”, en la cual la música y la letra de los cantos se hace más festiva para que los asistentes bailen. Esto se acompaña con mucha comida y bebidas típicas de las regiones y otras bebidas alcohólicas de distribución comercial, por el resto de la noche hasta el amanecer.

La Cruz permanece en su altar, ante el cual se repiten los cantos y bailes respectivos de las tres fases, durante los siguientes fines de semana del mes. Todavía a comienzos de junio pueden escucharse cantos a la Cruz.

La letra. Los cantores se preparan semanas antes componiendo sus versos a las santas y recordando las letras ya conocidas. Los temas versan sobre la vida de los santos, la crucifixión en el caso de velorios de cruz, el respeto y la veneración que merecen, la significación de las santas para los creyentes, los milagros atribuidos y concedidos a los devotos, los sentimientos íntimos que despierta la fe, así como las alegrías, desgracias e historias personales; pero también hay otros temas alusivos a las características de la celebración tal como se lleva en cada región, así como a las personas más destacadas del pueblo que han mantenido la tradición. Igualmente sobre el paisaje de estas regiones, sus atractivos turísticos y las virtudes de sus costumbres y habitantes, así como sus labores cotidianas.

Todos estos temas tienen coplas conocidas que la buena memoria de los cantores ayuda a conservar, ya que no suele usarse un cancionero impreso. A las ya compuestas se le suman las innumerables improvisaciones que surgen cada año, muy pocas de las cuales son transcritas, debido a que es parte del espíritu del oriental devoto considerar los cantos de veneración a la Virgen y a la Cruz como inspiración del momento. Cantarles a la Virgen y a la Cruz es componerles versos, por eso los cantores son los propios autores de lo que cantan y es una habilidad que se preocupan en desarrollar. A los cantautores se les llama “repentistas” justamente por su habilidad de componer en el momento justo de las entonaciones.

Se observan dos grupos de formas poéticas que acompañan los velorios y las celebraciones a la Virgen del Valle y a la Cruz. Uno está conformado por las que son propias del ritual litúrgico católico y se cantan tal como lo permite la estructura convencional de toda misa. En el otro grupo podemos incluir las figuras poéticas presentes en algunos géneros de la música tradicional de la región e incluso de otras regiones, donde predomina el uso de la décima y las cuartetas.

Cuando se trata de cuartetas cantadas se observan composiciones de dos tipos: de versos octosílabos, como es el caso de la jota, y de versos de diez y hasta catorce sílabas, como en la malagueña. Entre las décimas cantadas predomina la décima espinela, pero también suceden figurajes mixtos, como sumarle una cuarteta a una décima. La décima puede cantarse de principio a fin sin interrupción, como es el caso del galerón; pero también puede desglosarse en grupos de versos de dos, cuatro o seis para componer frases musicales, como es el caso de la fulía. La rima usada en todas estas figuras puede ser consonante y asonante, justamente por su carácter improvisatorio.

La música. Aunque muchos investigadores coinciden en que el galerón oriental es el género por excelencia para la celebración a la Virgen del Valle, y que la fulía oriental es exclusiva del Velorio de la Cruz de Mayo, también se cantan otros géneros tradicionales de la región como la malagueña, el punto y la jota, así como el polo, la gaita oriental y el joropo (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

Los tres momentos que distinguen en la actualidad el Velorio de la Cruz están marcados también por las músicas que los acompañan. En el primero se cantan fulías orientales, «la fulía es para subirla

y montarla en su altar» (Paula Núñez, entrevista citada). En Margarita suele usarse el punto «como introducción al galerón» (Eladio Mujica, guitarrista e investigador, entrevista personal, 13 de junio de 2012).

El galerón oriental se reserva al segundo momento, en que la cruz ya está dentro del rancho. Frente a ella cantarán durante horas y los días subsiguientes, en rondas de alternancia de solistas llamadas “tandas”. Éstas pueden ser de parejas, tríos o cuartetos de cantores. Los galeronistas se destacan por el gran virtuosismo al improvisar en la poesía y melodía, respetando siempre la estructura de la décima y de la frase melódica construida sobre un plan armónico básico en tonalidad mayor.

«El mismo canto marca el paso del segundo al tercer momento cuando los cantores dicen “vamos a voltear la Cruz y que se prenda el joropo”» (Remigio “Morochó” Fuentes, bandolinista cumaneño, entrevista personal, 27 de mayo de 2012). Este pase se da por el deseo de los participantes de cantar y bailar joropo, para lo cual cubren la cruz con una manta en señal de respeto, en otras partes la voltean. Esta parte, llamada “parranda” en algunos pueblos de Sucre, se caracteriza por su alegría, sobre todo por el baile del joropo oriental. Sin embargo, esta es una alegría particular ya que no se olvida que el motivo de la reunión es la veneración a la Cruz y en cualquier momento puede surgir nuevamente la necesidad de cantarle ahora con otras formas. «Después de las 12 de la medianoche se dice que ya es parranda pero a veces uno se pone melancólico y le provoca cantarle su malagueña, su jota, su punto...» (Paula Núñez, entrevista citada).

Durante la celebración a la Virgen del Valle se puede observar una gama muy amplia de músicas. Por su gran popularidad, la celebración a esta virgen ha tomado carácter internacional, de modo que pueden observarse agrupaciones de devotos de países vecinos que vienen a venerar a su santa con las músicas de sus regiones.

En las misas, tanto dentro como fuera de las iglesias, se escuchan los cantos litúrgicos propios, para los cuales, sin embargo, pueden cantarse composiciones llamadas “criollas”, porque combinan con el estilo propio de la música litúrgica católica algunos elementos musicales y poéticos tradicionales de la música regional. Este ritual sucede

— XXIV Eladio Mujica, entrevista citada.

— XXV Competencia entre cantores, según Ernesto Da Silva “El Ciclón de Margarita”, repentista del estado Nueva Esparta (entrevista personal, 6 de mayo de 2012).

así cuando la celebración a la Virgen está dirigida principalmente por las autoridades eclesiásticas de cada pueblo. Pero hay organizaciones mixtas, donde los devotos civiles participan en las decisiones del velorio o sencillamente se hace dentro de sus casas. En esta medida se observan los géneros de música tradicionales propios ya nombrados, entre los cuales resaltan algunos patrones musicales y poéticos (véase foto N° 80, p. 243).

Galerón oriental

Sistema musical referencial	El acompañamiento rítmico-armónico es tonal, siempre en modo mayor; con esporádicas tonalizaciones sólo para adornar en los pasajes instrumentales o para adaptarse al registro en la alternancia de cantores solistas. No obstante, el fraseo melódico que los cantores desarrollan, en gran medida improvisándolo, es muy libre en cuanto a la métrica del acompañamiento.
Ciclo armónico	6/8 T S D7 :
Estructura formal	Se compone de tres partes: una entrada instrumental, la décima cantada y una coda instrumental corta para finalizar. Las cadencias, muy sencillas, se repiten adaptándose a la improvisación del cantor. También varía la longitud dependiendo del número de décimas cantadas y del número de cantores en competencia.


XXVI D7 → = dominante con séptima de... / s = subdominante del menor / t = tónica menor / sp = subdominante paralela (en este caso del mayor) o II do grado / (m) indica el modo menor / (M) indica el modo mayor.

<p>Fraseo melódico</p>	<p>Siempre comienza con una introducción instrumental de cuatro a seis compases aproximadamente.</p> <p>El cantor (o la cantora) desglosa la décima en frases melódicas de cuatro-cuatro-dos versos (lo más frecuente) o cuatro-seis o dos-dos-seis.</p> <p>Interludio instrumental entre una décima y otra de dos a ocho compases.</p> <p>Todas las frases, cantadas o no, son anacrúsicas. La longitud varía dependiendo de la capacidad improvisatoria del cantor o cantora.</p> <p>Las frases cantadas abarcan una tesitura de aproximadamente una octava y tienden a concluir en sentido descendente.</p> <p>Coda instrumental para finalizar, similar a la introducción en melodía y número de compases.</p>
<p>Figura poética</p>	<p>Décima espinela, la más frecuente.</p> <p>Cada décima se comienza a cantar con una interjección (“¡Ay!”) o expresión fija que identifica al decimista (“¡Ay, aquí está Héctor Benjamín!”). Algunos cultores y teóricos la llaman “mote”^{xxiv}.</p>
<p>Cantores</p>	<p>Aunque predomina el sexo masculino, pueden ser hombres o mujeres, solos o acompañados en parejas, tríos o cuartetos, que pueden ser mixtos.</p> <p>Es importante la capacidad vocal en volumen y proyección, aún en los casos en que se usen amplificadores eléctricos.</p> <p>También la destreza para improvisar tanto melodía como letra, así como poseer conocimiento sobre la temática.</p> <p>Cuando hay <i>porfía</i>^{xxv}, el primer cantor marca una temática particular que los demás deben desarrollar.</p>
<p>Carácter</p>	<p>Se trata de un canto recio, aun cuando sea parte de un velorio. Sin embargo, a pesar de ser cantado con acompañamiento instrumental, este carácter se reserva especialmente al desarrollo vocal y al discurso lingüístico.</p> <p>No se baila.</p>

Fulía oriental

Sistema musical referencial	<p>El acompañamiento rítmico-armónico es tonal, siempre en modo menor; con una modulación muy breve (seis compases) al relativo mayor, siempre al comienzo de cada frase cantada.</p> <p>No obstante, el fraseo melódico que los cantores desarrollan, en gran medida improvisándolo, es muy libre en cuanto a la métrica del acompañamiento.</p>
Ciclo armónico^{XXVII}	<p>2/4 m : D7 ↗ s s D7 D7 t D7 t M : D7 ↗ sp sp D7 D7 D7 T T T m : D7 ↗ s s s D7 ↗ D D7 D7 t D7 t : </p>
Estructura formal	<p>Se compone de cuatro partes fijas: una entrada instrumental, los dos primeros versos de la cuarteta, un interludio instrumental corto y los otros dos versos de la cuarteta. Esta secuencia se repite tantas veces como cuartetos se canten. Para finalizar, una pequeña coda que consiste en repetir el último verso. De esta manera se conserva la estructura, ya que en esta última cuarteta se omite el interludio instrumental corto. Todos los instrumentos terminan juntos con la voz.</p> <p>Sin embargo, puede variar la longitud dependiendo del número de cuartetos cantados, según el recorrido de la Cruz hacia el altar.</p>

XXVII vii = séptimo grado eólico / vi = sexto grado eólico / Dp = dominante paralela o III^{er} grado.


<p>Fraseo melódico</p>	<p>Siempre comienza con una o dos frases instrumentales de seis compases cada una.</p> <p>Aunque la melodía cantada es poco variable, la cantora improvisa frases compuestas por cuartetas, descomponiendo la décima siempre en el siguiente orden de versos: 1-2-2-3, 3-4-4-5, 5-6-6-7, 7-8-8-9, 9-10-9-10, resultando la pieza en cinco estrofas. Otras veces se le suma una cuarteta a una décima, lo que suma siete estrofas.</p> <p>Dos interludios instrumentales fijos: uno corto de tres compases en medio de cada cuarteta y otro de seis compases entre una cuarteta y otra, el cual puede ser la misma introducción, dependiendo de las habilidades (o cansancio) del bandolinista acompañante.</p> <p>Todas las frases, cantadas o no, son anacrúsicas y fijas en cuanto a longitud.</p> <p>Sólo en la última cuarteta se repite siempre el último verso a manera de coda para concluir musicalmente según la cadencia <i>perfecta</i> tonal, ya que las cuartetas intermedias terminan siempre en una cadencia frígida (hacia el V^o grado de la escala) sólo en la melodía del cantor.</p>
<p>Figura poética</p>	<p>Predomina la décima, aunque no siempre es espinela.</p> <p>Versos octosílabos de rima consonante y asonante, ya que la letra es en gran medida improvisada, según la longitud del recorrido de la Cruz hacia el altar.</p>
<p>Cantores</p>	<p>Predomina el sexo femenino y siempre es una sola cantora para cada fulía.</p> <p>Es importante la destreza para improvisar, sobre todo en letra, así como poseer conocimiento sobre la temática.</p>
<p>Carácter</p>	<p>Puesto que se usa principalmente para acompañar la procesión de la Cruz hasta el altar, posee características de <i>pasacalle</i>, para cuyo paso el cuatro marca un <i>ostinato</i> rítmico: 2/4  : </p> <p>Algunos cultores la llaman también “comparsa”.</p>

Punto

— **XXVIII** Eladio Mujica, entrevista citada.


— **XXIX** sp = subdominante paralela (en este caso del menor) o VI^{to} grado.

<p>Sistema musical referencial</p>	<p>El acompañamiento armónico es tonal, siempre en modo menor. En el Punto de Navegante se destaca un giro frigio con el que suelen adornarse los comienzos de algunas frases. El fraseo melódico de los cantores es libre en cuanto a la métrica del acompañamiento.</p>
<p>Ciclo armónico^{xxvii}</p>	<p>Punto de Velorio y Punto y Llanto (Sucre): $6/8 + 3/4$ t D7 t D Dp D Dp D7 t t: </p> <p>Punto de Navegante (Nueva Esparta): $6/8 + 3/4$ t vii vi v v v s t D7 t t t t D Dp D Dp Dp t vii vi v v v t vii vi v v v s t D7 t t t t D Dp D Dp Dp t vii vi v v v t D Dp D Dp Dp t vii vi v v v t vii vi v v v s t D7 t t t </p>
<p>Estructura formal</p>	<p>Dos partes fijas: una entrada instrumental y la décima cantada desglosada en dos o cuatro versos con interludios instrumentales cortos. Esta secuencia se repite tantas veces como décimas se canten.</p>
<p>Fraseo melódico</p>	<p>Siempre se introduce con una o dos frases instrumentales. Las frases cantadas se basan en una décima con pequeños interludios instrumentales cada dos o cuatro versos e interludios más largos entre una décima y otra. Éste puede ser la misma introducción, dependiendo de las habilidades del bandolinista acompañante. Todas las frases cantadas son fijas en cuanto a longitud. Para darle conclusión musical se repiten los dos últimos versos a manera de coda.</p>
<p>Figura poética</p>	<p>Décima, aunque no siempre es espinela. Versos octosílabos de rima consonante y asonante</p>
<p>Cantores</p>	<p>Puede ser cantado por uno o dos solistas, sean del sexo femenino, masculino o en parejas mixtas. Un coro, reforzado por los asistentes al velorio, repite los dos últimos versos de la décima.</p>

Carácter	<p>Varía dependiendo del momento en el cual se canta. En los momentos de mayor recogimiento posee características de <i>pasacalle</i>, marcando el cuatro un <i>ostinato</i> rítmico: 3/4</p> <p></p> <p>En otros momentos la interpretación es más lírica y libre en cuanto a la métrica. Se alternan compases binarios con ternarios, sobre todo en los pasajes instrumentales, destacándose el acompañamiento sincopado del bandolín y la bandola.</p> <p>En Margarita suele usarse «como introducción al galerón»^{xxviii}.</p>
-----------------	--

Malagueña

Sistema musical referencial	<p>El acompañamiento rítmico-armónico es tonal, con modulación del modo mayor al relativo menor, siempre al final de cada frase y, a veces, en la introducción.</p> <p>El fraseo melódico de los cantores es libre en cuanto a la métrica del acompañamiento.</p>
Ciclo armónico^{xxix}	<p>3/4 m : sp sp s D7 D7 t :</p> <p>M : D7 T D7 T T T D7 ↪ S D7 ↪ S S </p> <p>S S D7 D7 T T T T D7 ↪ D D7 </p> <p>D7 D7 D D7 T T m : sp s D7 D7 </p> <p>t : M : D7 T </p>
Estructura formal	<p>Se compone de dos partes fijas: una entrada instrumental y tantas frases melódicas como cuartetas se canten.</p> <p>A veces pueden intercalarse las cuartetas con un interludio instrumental de la misma longitud que la frase melódica completa.</p> <p>Puede variar la longitud dependiendo del número de cuartetas cantadas.</p>
Fraseo melódico	<p>Siempre comienza con una o dos frases instrumentales de seis compases cada una.</p> <p>Cada frase cantada se desarrolla en 30 compases. La melodía se compone con base en una cuarteta que se desglosa siempre en el siguiente orden de versos: 1-1-2-3-4-1 ó 1-1-2-3-4-4.</p> <p>Cada dos frases cantadas pueden estar intercaladas por un interludio instrumental de igual longitud. Todas las frases, cantadas o no, son anacrúsicas y fijas en longitud.</p>

Figura poética	Cuartetas de versos entre nueve y quince sílabas, de rima consonante y asonante, a-b-b-a, a-b-a-b (los más frecuentes), a-b-c-b, a-b-b-c.
Cantores	Siempre cantada por un solista, sea del sexo femenino o masculino.
Carácter	Se reserva para los momentos de mayor intimidad por su carácter nostálgico. Al igual que la <i>fulía</i> , posee características de <i>pasacalle</i> , el cuatro marca un <i>ostinato</i> rítmico: 3/4  :

Los instrumentos musicales. Acompañan los géneros descritos para la celebración a la Virgen del Valle y la Cruz, los instrumentos musicales típicos de la región: el cuatro, la guitarra, la bandola, la cuereta, el bandolín, las maracas, el tambor cuadrado y la marímbola.

En toda la textura tímbrica se destaca la participación del bandolín oriental¹⁵⁸, instrumento de cuatro cuerdas dobles, pulsadas con plectros de plástico llamados “pajuelas”, afinadas de grave a agudo en G-d-a-e’. De forma contraria a esta denominación encontrada en los textos teóricos, las cuerdas son llamadas por los ejecutantes de la región “mi prima”, “la segunda”, “re tercera” y “sol cuarta”, desde la más aguda a la más grave. Primas y segundas son de acero, terceras y cuartas son entorchadas. Los bandolistas suelen ser muy talentosos, ya que deben tejer un contrapunto con la voz solista, además de hacer las introducciones melódicas y los interludios entre estrofas, los cuales en muchos casos completan la línea melódica. De modo que es el instrumento que inicia y cierra las piezas sin dejar de escucharse de principio a fin, tanto en la construcción de una contramelodía –que muchas veces es improvisada– como en la definición del acompañamiento armónico. También es el solista en las piezas instrumentales como galerones y joropos compuestos por los mismos bandolinistas, que recuerdan los preludios e interludios de la música europea de los siglos xvii y xviii por los arpeggios adornados con escalas. Aquí tal vez cumplan la función de dar descanso a los cantautores.

La función del cuatro, en su afinación más común (de grave a agudo A-d-f#-B) es armonizar y marcar la base rítmica del compás; lo

158 Nombre popular para designar la mandolina.

mismo puede decirse de la guitarra (también afinada comúnmente de grave a agudo E-A-d-g-b-e'), que, junto a la bandola –cuando están presentes– definen los movimientos y las funciones de los acordes gracias a sus registros más graves. En algunos pueblos se conserva el uso de la marímbola, una caja de madera a la que se le clavan dos, tres o cuatro lengüetas metálicas de diferentes tamaños, centradas a la altura de una boca de resonancia. En las agrupaciones más urbanas esta función es ejecutada por un contrabajo. La bandola oriental, de cuatro cuerdas dobles de nailon, en otros casos hace las veces del bandolín; así como la cuereta, el acordeón oriental de botones, cuya presencia es más escasa durante la parte del velorio, su uso es más frecuente en la interpretación de los joropos. Las maracas se ejecutan en pares cuando están presentes –sobre todo en el galerón y el joropo– y acompañan rítmicamente, al igual que el tambor cuadrado, membranófono pequeño que se percute con palos.

El conjunto completo está conformado por al menos un cuatro, un bandolín y un cantor solista, aunque lo frecuente es la alternancia de varios solistas cantores. El par de maracas es imprescindible sólo en el joropo.

Velorios en el Centro (Aragua, Carabobo, Miranda, Distrito Capital, Vargas) 🎧 2/ pistas 8, 9

Katrin Lengwinat

Los velorios de cruz y santos del centro-norte del país se caracterizan por el uso de la fulía, la décima y la “sirena”, un canto responsorial entre un solista y un coro homofónico, así como por el acompañamiento de tambores y maracas. Se extienden desde el estado Miranda, por Vargas, Aragua hasta Carabobo y parcialmente, lo que respecta el canto de sirenas, a Yaracuy.

El altar. En los velorios de la región central no siempre se erige un altar como tal, sino el lugar de veneración igualmente puede ser a la intemperie y el suelo. Esto sucede especialmente en los velorios de cruz que son más un evento comunitario que familiar, por lo que se realizan en espacios abiertos (véase foto N° 81, p. 243). Para un altar, en todo caso, sirve una mesita con su mantel y muchas veces un arco elaborado de hojas de palma para enmarcarlo y representar un techo. Cuando por detrás se tiende una sábana, se

hace para simbolizar el cielo.

En todos los lugares de veneración el centro lo conforma el símbolo del objeto de devoción. Alrededor de éste puede haber tanto imaginería que representa el mismo símbolo, pero que sea de procedencia distinta –por ejemplo de los vecinos–, como también imaginería de diferentes devociones, por lo general otros santos que venera la familia. En la Cruz de Mayo suele haber tres cruces de distinto tamaño, representando la mayor que se encuentra en el centro a Jesús, y las laterales al ladrón bueno y al ladrón malo que fueron crucificados junto a él.

Las cruces siempre son bien forradas con papeles de colores o con flores. También se ven velones y cestas con frutas impecables que representan parte del agradecimiento por la cosecha, debido a que la Cruz de Mayo se vincula con la entrada de las lluvias y la siembra. Además se colocan ramos de flores y en algunos casos, como el de San Juan, una botella de ron.

Algunas veces los altares son muy grandes y pueden tomar toda una pared de una sala o de un caney. Eso ocurre especialmente cuando participa mucha gente de la localidad en la celebración, o incluso cuando se reciben visitantes de otros lados. Igual que la cruz, se viste también el santo o la imagen de la Virgen con atuendos nuevos y atractivos (véase foto N° 82, p. 244), función asumida por algún promesero.

El ritual. Un velorio digno a una entidad divina requiere disponer de ciertos recursos financieros para poder preparar un sancocho a los asistentes, ofrecer pasapalos y café, así como para comprar o madurar bebidas alcohólicas. En el centro del país se usa ante todo ron, el cual se toma puro. El dueño del velorio habrá de buscar y comprometer a los músicos y decimistas, que no necesariamente abundan hoy día, además de girar invitaciones a los vecinos, y por supuesto armar el altar.

Los velorios se inician al anochecer, cuando llegan los invitados. En un velorio de cruz traerán alguna colaboración como frutas, bebidas o pasapalos. Comienza el compartir en el espacio donde se encuentra el altar. Primeramente se reza entre los presentes un rosario y otras oraciones dirigido por una persona especializada. Después se entonan los cantos que durarán varias horas, mientras que los devotos están agrupados alrededor del altar (véase foto N° 83, p. 244). En

Miranda se practica una alternancia permanente de canto de fulía y recitado de décima, mientras que en los estados Aragua y Carabobo primero se acostumbra una sección de cantos de sirena y después, en caso de la Cruz, una sección con cantos de fulía.

Cada vez menos, pero aún en la actualidad, se pueden escuchar cantos de salve¹⁵⁹ antes de entonar cualquier otro género musical. Igualmente va desapareciendo el manejo consecutivo de temas específicos, ya que se solían interpretar primero tópicos a lo divino –a la cruz y posteriormente de la historia sagrada– y mucho después a lo humano con temas cotidianos.

En las fulías intervienen varios solistas que se van cambiando de turno según un sistema determinado. Generalmente los instrumentistas y cantores, tanto mujeres como hombres, se agrupan en forma de media luna alrededor del altar y el turno de intervención se establece según la ubicación de cada uno, avanzando en sentido contrario de las manecillas del reloj. Otra forma de cambiar el turno es a través de un detalle llamado testigo, normalmente una flor, que se va entregando al próximo cantor. En otros sistemas de garantizar el orden de intervención puede pasar que comiencen dos solistas a la vez, entonces el que tenga la voz más fuerte se impone. Esto puede suceder, sobre todo, cuando el cambio de solista se establece a través de una señal de mano que el otro no haya observado.

Para terminar la fulía, una persona exclama “¡Hasta ahí!”. Generalmente es un decimista quien quiere tomar el turno en ese momento. Él establece el tema y la forma de la décima que debe retomar el mismo cuando le toque de nuevo y en algunos casos también el siguiente recitador. La mayoría de los decimistas son muy experimentados en ese arte, porque no solamente deben saber confeccionar bien una décima sino improvisarla al momento. Después de un rato arranca con otra exclamación, “¡Tambor y canto!”, un nuevo canto animado de fulía.

En cierto momento de la madrugada cambia el carácter de la celebración. Se tapa o voltea el símbolo, otras veces también se cambia de lugar, para entrar en la parte diversional del encuentro que en unas partes se llama “rabo de velorio” y en otras “bailorio”. La mú-

159 Por ejemplo en Carayaca y Patanemo.

sica es ahora profana y generalmente bailada; pueden darse, según la tradición del lugar, jorpos, golpes de tambor o también músicaailable diversa, como merengues o pasodobles que durarán hasta el amanecer, cuando los invitados retornan a sus hogares.

También se han registrado formas de realización algo distintas, especialmente en la Cruz de Mayo. Eso sucede cuando se involucra, por ejemplo, un grupo organizado por la iglesia que hace un llamado a adorar la Cruz. Entonces la gente sale en la madrugada del pueblo en peregrinación hacia un sitio sagrado, por ejemplo una cruz o capilla a cierta distancia. La romería va a lo largo de las cruces que marcan el viacrucis y que para la ocasión han sido adornadas. En cada una se hace una parada para enunciar un rezo determinado (véase foto N° 84, p. 244). Entre una y otra parada se entonan cánticos eclesiásticos homofónicos. Al llegar al destino final, comienzan los cantos de fulía por varias horas y después se forma un templete con música en vivo y baile.

Música y letras. En el velorio central entran tres géneros distintos: la sirena, la fulía y la décima, la última en forma recitada. Cada uno tiene su momento, carácter y estructura propia y hasta los intérpretes suelen ser distintos.

La sirena. Las sirenas son cantos solistas que se entonan específicamente al comienzo de la celebración. Se trata de cantos con carácter de grito, de afán y de insinuación que se dirigen primero a la entidad venerada, pero con el transcurrir del tiempo pueden desarrollarse también en forma de porfía entre dos cantadores y con cualquier tema, ya sea religioso o profano. Allí entra muchas veces un factor lúdico, porque se fingen estados de ánimo como embriaguez o niveles de sabiduría que se expresan en adivinanzas rimadas.

Los cantadores de sirenas no abundan, pero a los asistentes siempre les agrada su verso, que por lo improvisado aporta espontaneidad y muchas veces jocosidad a la ejecución. Las sirenas son bastante libres en su interpretación, debido a que se cantan a capela y se entonan por un solista.

Las letras tienen forma de cuarteta, en la cual riman por lo menos dos versos, puede ser el primero con el cuarto (a-b-c-a) y eventualmente también el segundo con el tercero (a-b-b-a), conformando

así una redondilla. Sin embargo, más frecuente y más fácil es la rima entre el segundo y el cuarto verso (a-b-c-b). La métrica de los versos es octosílaba, lo que significa que un verso ideal termina en palabra grave y así se conforma en ocho sílabas. Si termina en palabra aguda, debe tener siete sílabas y una pequeña pausa. Esta forma se encuentra en el ejemplo del disco (CD2, N° 9):

Yo me/enamoré de noche	8	a
y la luna me/engañó.	7	b
La luna no/engaña/a nadie,	8	c
la engañada fui yo.	7	b

Otra libertad reside en la repetición de algún verso; casi siempre se repite el primero, y eso con una melodía igual o semejante a la primera vez. El segundo y tercer verso también se pueden repetir con melodías parecidas, pero el último es siempre único. Eso tiene que ver con un corito que surge al finalizar la cuarteta y que exclama, por ejemplo, “¡San Juan!”. Además se suelen anteponer a los versos sílabas redundantes como “ay”.

Libertad se percibe también a nivel musical, por ejemplo en cuanto a la velocidad, la altura, la afinación, las fórmulas melódicas y el ámbito tonal. El rango de voz suele ser muy amplio, en el ejemplo auditivo se registra un ámbito de décima tercera. Esto se debe a la estructura general del canto, que comienza siempre muy agudo y con cada verso va descendiendo hasta terminar en su registro más grave. Es apenas allí donde entran los presentes con su corito, las taboras y las maracas que se ejecutan con énfasis, pero libremente.

Las sirenas eran cantadas sobre todo por mujeres y aún hoy son sus principales intérpretes, aunque no es raro que participen hombres. No se sabe cómo llegó el término “sirena” a designar estos cantos, pero quizás sea por su evocadora expresividad. Según la mitología griega, las sirenas son criaturas marinas fabulosas con aspecto de mujer que tientan a los marineros con sus cantos. Justamente el canto libre a capela, así como su intensidad e insinuación en la interpretación –apoyados por los registros extremos de la voz– permiten cierta evocación de estos seres fantásticos.

La fulía. El género por excelencia de un velorio en la región central es

la fulía, la cual no tiene otro contexto sino ese. Es un canto responsorial entre solista y coro, que se realiza en tono mayor o menor, aunque el primero es más frecuente. Una misma fulía puede durar media hora y más. Al comenzar siempre debe darse el saludo al “madero” –o al santo– y a los presentes, para después desarrollar los más variados temas.

Las letras se desarrollan en cuartetas y tienen la misma construcción de las sirenas. Aquí un ejemplo del disco adjunto (CD2, N° 8):

1	Mi madre me dio/un consejo	8	a
2	y se lo voy a decir,	7	b
3	que no cante con novato,	8	c
4	tampoco con aprendiz.	7	b

Especialmente en la zona de Barlovento se aprecia el desarrollo de una redondilla (a-b-b-a) al que se le da el calificativo de “canto perfecto” (Jesús Rondón, director musical del grupo Vasallos del Sol en la Fundación Bigott, entrevista personal, 9 de junio de 2008), que no obstante está cayendo cada vez más en desuso, quizás por su mayor complejidad.

El coro suele cantar una secuencia onomatopéyica basada principalmente en las sílabas “o-lo-le-la-lai” (y) y retoma a veces una parte de la cuarteta u otro verso fijo, como en el ejemplo “adiós mujer” (x). Puede escucharse también un refrán completo. De todos modos, el coro siempre tiene la misma extensión musical que el solista.

La interpretación de las cuartetas en la fulía es mucho más estricta que en la sirena, debido a su medida temporal exacta y a la combinación con el coro y los instrumentos de acompañamiento. Hay varias fórmulas que se utilizan, pero una vuelta completa siempre consiste en doce frases musicales. La forma más difundida es quizás la que se encuentra también en el disco. Si la desciframos musicalmente, notaremos que hay un cambio permanente entre dos frases musicales hasta completar doce, que es cuando comienza un nuevo ciclo con un solista distinto.

1	1	2	y	y	x	3	3	4	y	y	x	Distribución de versos
solista		coro			solista		coro			Ejecución		

a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	Frase musical
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---------------

En algunas zonas de Barlovento (por ejemplo, Birongo) podemos encontrar también la siguiente estructura que no repite los versos de la cuarteta:

1	x	2	y	y	x	3	x	4	y	y	x	Distribución de versos
solista		coro			solista			coro			Ejecución	
a	b	a	b	c	b	a	b	a	b	c	b	Frase musical

Otro esquema posible de repartición de letra y participación se encuentra en la región occidental del estado Vargas, donde el refrán, constituido por un verso completo, se canta después de cada verso de la cuarteta; pero mientras la primera vez lo hace el mismo solista, las dos veces seguidas lo hace el coro. Además el solista repite siempre el segundo verso, por lo que surge la siguiente estructura de distribución de las doce frases musicales que componen la fulía:

1	x	2	x	2	x	3	x	4	x	4	x	Distribución de versos
solista		coro solista coro			solista			coro solista coro			Ejecución	
a	b	c	b	c	b	a	b	c	b	c	b	Frase musical

Un tipo de fulía que cumple una función especial se encuentra en la misma zona, especialmente entre Tarmas y Carayaca. Es el *Cumané* que cierra el velorio. El coro no es desarrollado sino ocupa sólo media frase musical con la palabra “cumané”, que es exclusiva del coro, el cual interviene constantemente después de cada verso.

1		2		1		2		3		4		3		4		solista
	x		x		x		x		x		x		x		x	coro

Contando ese estribillo como media frase musical, nuevamente se cumplen los doce períodos para cerrar un ciclo.

El solista de la fulía de Barlovento suele comenzar su canto con un agudo y largo grito, lo que no necesariamente sucede en otras regiones. Además, pueden usarse vocablos de relleno después del verso para darle más densidad a la expresión.

A pesar de haber diferencias regionales, el carácter de la fulía siempre es animado, en un metro de 6/8, donde la negra con puntillo corresponde a 150 MM. El carácter animado no es determinado solamente por la velocidad, sino también por la estructura polirrítmica que se genera entre los diferentes componentes. Así se forman polirritmias dentro de la batería de tamboras, entre ella y la charrasca que Brandt (1987, p. 183) transcribe como 8/8, ciertas paradas que introducen de repente y por un tiempo limitado el metro de 3/2. El canto sigue generalmente la acentuación del 6/8, pero a veces cae en 3/4, y por Ramón y Rivera (1969, pp. 46-47) es interpretado incluso como tresillo dentro de un compás de 2/4.

Para comenzar una fulía se suele entonar primero el canto y después entran los otros instrumentos. Si hay una batería de tamboritas de fulía, entra primero la más pequeña, después la mediana y seguidamente la mayor (véase foto N° 85, p. 245). La pequeña ejecuta siempre un patrón rítmico fijo sobre el parche. Las otras pueden salirse de sus patrones básicos, que se desenvuelven entre parche y madera para florear o repicar, estableciendo así una suerte de diálogo.

Los instrumentos. El conjunto de fulía es variable. Lo más fundamental es tener algún tipo de tambor y quizás un tipo de charrasca. Hoy día cualquier otro instrumento es prescindible, ¡pero no tambor y canto! Sin embargo, hay ciertos estándares que tratan de cumplirse

según la zona.

En la parte de Miranda se acostumbra utilizar varias tamboritas de fulía, cuatro, charrasca de metal y un par de maracas. Además se ha registrado la inclusión de un plato de peltre (en sustitución de la charrasca), un tobo-bajo (un tobo de agua al revés con un palo atravesado y una cuerda), un furruco y la marímbola; Ramón y Rivera (1969, p. 47) transcribe incluso una clave.

Las tamboritas de fulía, en un caso ideal, se componen de un trío de distinto tamaño y se ejecutan con una mano y un palo. Hoy en día suelen recibir la misma nomenclatura de los tambores redondos que se encuentran en la zona de Barlovento y que se tocan para honrar a San Juan (véase el apartado «Fiesta a San Juan», p. 263 de este volumen). Quizás debido a la gran influencia de la tradición del pueblo de Curiepe en la zona y a la visita de muchos músicos –que fueron a aprenderlos por allá–, se popularizaran los nombres específicos que allí siempre han tenido en esa población. Así la tamborita más pequeña se llama “prima”, la mediana “cruzao” y la mayor “pujao”. En otras poblaciones se conocen o conocían con los nombres de “corrío” –cruzao– “tambor macho” (Tacarigüita) o “quitimba” –cruzao– macho” (área de Caucagua) según Brandt (1987, p. 84). Y se ejecutan también igual que los redondos, es decir, con los dedos y la palma de una mano y con una baqueta en la otra (véase foto N° 86, p. 245).

Hasta el aspecto de las tamboritas recuerda los tambores

redondos, por ser elaboradas de la misma madera liviana del lano (*Ochroma pyramidale*) y por el amarre de los dos parches con cuerdas cruzadas en forma de “y”. Una de las diferencias significativas entre ellos es, sin embargo, su interior. Mientras la tamborita de fulía es cilíndrica por dentro, el redondo tiene forma de reloj de arena. Y en la tamborita la altura y el diámetro suelen asemejarse; las de Barlovento son de las más pequeñas, con una altura de aproximadamente 30 cm. y un diámetro un poco menor; en los Valles del Tuy acostumbran usar instrumentos más grandes. Sin embargo, si hubiese una sola, dos o incluso más de tres tamboritas, pueden igualmente acompañar el canto de fulía.

En los pueblos de los estados Vargas, Aragua y Carabobo suele usarse una tambora corta y típica de la zona, que no es comparable con la tamborita de fulía, por tener un solo parche, otro amarre, madera y forma. Además pueden acompañar el cuatro, las maracas y cualquier otro instrumento percusivo (véase foto N° 87, p. 245).

Vigencia. Los velorios a los santos en la zona central del país tienen plena vigencia. Una fiesta popular de santo no puede ir sin su correspondiente velorio en la víspera. En la región mirandina predominan el cuatro y las tamboritas en la fulía y la décima recitada, mientras que de Aragua a Yaracuy se encuentran ante todo cantos de sirenas sin acompañamiento instrumental, y sólo tambores y maracas en las cadencias.

Los velorios de cruz no se han mantenido con la misma fuerza ni con la misma forma. Actualmente hay pocos velorios que se hacen por promesa y a nivel familiar. Pero a la vez, ha crecido indudablemente la municipalización de este evento y en forma de actos culturales organizados por la alcaldía, la casa de cultura o algún grupo escolar. La diferencia con los tradicionales reside sobre todo en la dinámica menos espontánea, menos colectiva y además son de relativamente corta duración. También ha cambiado el carácter agrario y el significado de la celebración. Mientras que se veneraba la Cruz durante centenarios para pedir ante todo suficiente lluvia para los sembradíos, ahora pocas veces se convoca para pagar una promesa y si fuere el caso, ésta por lo general se vincula con otros

asuntos, especialmente con la salud.

En algunas zonas como en Carabobo, los velorios de cruz han mermado considerablemente; en algunos lugares a tal grado que, por ejemplo, para la ocasión de despedidas de cruz cada 31 de mayo que se vinculan con la aparición de San Juan, se invitan a cultores de otras regiones.

En las ciudades, específicamente en Caracas, la festividad de la Cruz de Mayo tiene una buena acogida. No solamente en las instituciones y lugares públicos, sino en los barrios populares, donde se ha desarrollado una fuerte tradición durante todo el mes y con mayor énfasis los días sábado de mayo, así como el 31. En Caracas se cultiva la manifestación generalmente al estilo mirandino, con rezos de rosario a la Cruz, cantos de salve y fulía y recitado de décimas, aunque inmigrantes de otras zonas puedan hacerlo a la usanza de su región de origen.

Comparación por regiones

Velorios por regiones

Región	Altar	Ritual	Vigencia
--------	-------	--------	----------

Occidente	<p>Mesa revestida de blanco, engalanada con flores, velas</p> <p>Cruz adornada o santo de la promesa en el centro, alrededor otros santos</p> <p>A veces resguardado en cobertizo rectangular o adornado con hojas de palma verde en arco</p> <p>Músicos y cantores en filas o semicírculo frente al altar</p> <p>Al comenzar baile o sección festiva del velorio el santo o cruz se cubren con manta o se voltean.</p>	<p>Comienza al atardecer y dura hasta el amanecer.</p> <p>Dos secciones: (1) devocional, (2) festiva (después de medianoche)</p> <p>(1) a) Inicio: canto de tono o salve a la Cruz o la Virgen, rezo de rosario, jaculatorias cantadas y versos o misterios</p> <p>b) Desarrollo: canto de tonos, romances, glosas, décimas entre otros</p> <p>c) Cierre: tonos y décimas de despedida, salves, versos a la Cruz, a la Virgen o al santo, y rezos</p> <p>(2) Baile, frecuentemente de joropo</p>	Decreciente
-----------	---	--	-------------

Oriente	<p>Mesa adornada con flores, manteles de colores y velas encendidas</p> <p>Siete escalones para la Cruz</p> <p>Paredes y techo de rancho hecho de palmas de coco</p> <p>Altars adornados con flores y manteles de colores para la Virgen; algunos con ruedas para la procesión y motores para iluminación eléctrica</p>	<p>Comienza al atardecer hasta el amanecer de varios días del mes.</p> <p>Alternancia constante de dos momentos característicos: uno más festivo que otro, sobre todo, después de la medianoche</p> <p>Baile de joropo oriental especialmente en Sucre</p>	Repunte en los últimos años
Centro	<p>Mesa revestida de blanco adornada con flores, velas encendidas y frutas, entre otros</p> <p>Generalmente tres cruces adornadas o santo en el centro. A veces imágenes o cuadros de otros santos</p> <p>Sábana blanca o azul sobre altar representa al cielo</p> <p>A la intemperie: cruces de madera decoradas con papeles y flores en el suelo o sobre una mesa y eventualmente dentro de una capilla de palmas</p> <p>Al comenzar el baile o sección festiva del velorio, la cruz o el santo se cubren o se voltean.</p>	<p>Comienza al atardecer hasta el amanecer.</p> <p>Dos secciones: (1) devocional, (2) festiva</p> <p>(1) a) Inicio: con rezo de oraciones o de un rosario b) Desarrollo en Miranda y Vargas: alternancia de recitado de décimas y canto de fulías centrales b) Desarrollo en Aragua y Carabobo: canto de fulías centrales, sirenas y parrandas</p> <p>(2) Baile de joropo o tambor</p>	Alta

Imágenes

1. La Reina con los tureros en Mapararí, El Tural, estado Falcón.

Foto: Nelson Garrido, cortesía de la Fundación Bigott.



2. El baile de las Turas.

Foto: Centro de la Diversidad Cultural, septiembre de 2009.



3. Instrumentos en las Turas.

Foto: Katrin Lengwinat, septiembre de 2009.



4. El Capataz seguido por los tureros de Los Cañitos. Foto: Centro de la Diversidad Cultural, septiembre de 2009.



5. Shabono en una comunidad yanomami.

Foto: Napoleon Chagnon. En Gasparini y Margolies 1986, p. 55.



6. Chamán.

Foto: Graziano Gasparini. En Gasparini y Margolies 1986, p. 61.



7. Entierro del Gallo en La Parroquia, estado Mérida.

Foto: H. Picón, febrero de 2006¹.

¹ En <http://www2.ula.ve/coppermine/cpg134/thumbnails.php?album=58&pos=4>



8. Bueyes adornados para la festividad de San Isidro en Mérida.

Foto: N. Garrido, en: Calendario 2008 Fundación Bigott.



9. Talla de San Isidro Labrador.

Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2008.



10. San Isidro en Lagunillas: procesión con violín y cuatro.
Foto: K. Lengwinat, mayo de 1998.



11. Loco de San Isidro. Foto: Video *Los Locos de San Isidro*, 2004.



12. Locainas de Horcaz en Pueblo Nuevo del Sur, estado Mérida. Foto: Video *Las Locainas de Santa Rita*, 2004.



13. Baile de las Cintas de las Locainas de Santa Rita. Foto: Video *Las Locainas de Santa Rita*, 2004.



14. La danza de los Negros de San Jerónimo, Santo Domingo, estado Mérida.
Foto: Video *Los Negros de San Jerónimo*, 2005.



15. Flauta de los Negros de San Jerónimo. Foto: Video *Los Negros de San Jerónimo*, 2005.



16. Flauta y caja. Foto: Video *Los Negros de San Jerónimo*, 2005.



17. Cornetín de los Negros de San Jerónimo.
Foto: Video *Los Negros de San Jerónimo*, 2005.

18. La danza de los Cospes de Mirabel, La Azulita, estado Mérida. Fotos: Video *Los Cospes de Mirabel*, 2005.



19. Los músicos de los Cospes. Foto: Video *Los Cospes de Mirabel*, 2005.



20. Baile de las cintas. Foto: Video *Los Cospes de Mirabel*, 2005.





21. Hábitat warao en el Delta del Orinoco.

Foto: http://www.dolsenmusic.net/advocacy/case_study_1.html



22. Maraca sagrada warao: hebu mataro.

Foto: http://www.dolsenmusic.com/advocacy/case_study_1.html



23. Rezandero en un velorio de ánimas en Yaracuy.

Foto: Andrés Fernando Rodríguez, julio de 2005.



24. Flauta *ayubu* del ritual mortuorio de los yukpa, Perijá, estado Zulia.
Foto: Laura Lozada, 2000.



25. *Tomaira* Jaime Rincón en Sirapta, estado Zulia. Foto: L. Lozada, 2000.



26. El hábitat de los jivi, Samariapo, estado Amazonas.
Fotos: Juan Pablo Torrealba, 2010.



27. *Ovevi mataeto*.
Foto: Archivo Fundef.



28. Danzando el ritual *kariña* del *Akaatempo* en Anzoátegui.
Foto: N. Garrido, en Fuentes y Hernández 2003, p. 40.



29. Maloca, típica vivienda comunitaria ancestral piaroa de Amazonas y Bolívar. Foto: <http://www.himnos.org/VE%20Churuata%20Piaroas.jpg>



30. Los warimetsa del ritual piaroa.
Foto: Terry Agerkop, Inidef, 1983.



31. Los warimetsa dentro de la maloca.
Foto: Terry Agerkop 1975 (en Aretz 1991).



32. Worá.
Foto: T. Agerkop, Inidef, 1983.



33. Conjunto instrumental piaroa.
Foto: T. Agerkop, Inidef, 1983.



34. Flauta piaroa ñamèiwè'ka.
Foto: Adriana Peña, agosto de 2012.



35. Maraca piaroa reddimu. Foto: A. Peña, agosto de 2012.



**36. Diablos de Corpus Christi
de distintos lugares.**

Foto: K. Lengwinat, Museo A. Otero,
Caracas, diciembre de 2006.



**37. Jerarquías en Yare,
representadas por
número de cuernos.**

Foto: Ortiz y Aliaga
2005a, p. 44.



38. Ante la iglesia en Yare, estado Miranda. Foto: Leopoldo Angulo, junio de 2006.



39. Diablos de Turiamo, estado Aragua, rindiendo ante el Santísimo Sacramento. Foto: K. Lengwinat, junio de 2007.



40. Altar en Patanemo, estado Carabobo. Foto: K. Lengwinat, junio de 2011



41. Máscara de Naiguatá, estado Vargas. Foto: K. Lengwinat, noviembre de 2007.



42. De izquierda a derecha, diablos de Chuao y Ocumare de la Costa, estado Aragua. Fotos: K. Lengwinat, Museo A. Otero, Caracas diciembre de 2006.



43. Diablito de Turiamo, estado Aragua.
Foto: K. Lengwinat, junio de 2007.



44. Campanas, Naiguatá, estado Vargas.
Foto: K. Lengwinat, junio de 2011.



45. Baile del vaso en Naiguatá.
Foto: Belén Ojeda, junio de 2011.



46. Diablo de Yare.

Foto: L. Angulo, junio de 2006.



47. Emblema de la iglesia pentecostal.

Foto: K. Lengwinat, junio de 2008



48. Niño Pascualito de Cagua, estado Anzoátegui.

Foto: Ruth Suniaga, diciembre de 2008.



**49. Niño Jesús
Patrono de
Caigua.**
Foto: R. Suniaga,
enero de 2009.



**50. Ana María Mayora dándole
posada al Niño de Tarmas en Oricao.**
Foto: B. Ojeda, octubre de 2011.



**51. Niño Jesús Parrandero
de San Joaquín, estado Carabobo.**
Foto: N. Garrido en Ortiz 2000, p. 57.



**52. Parranda
La Verde Clarita
en Carabobo.**
Foto: N. Garrido
en Ortiz 2000,
p. 22.



53. Parranda del Niño Jesús de Caigua.
Foto: R. Suniaga, enero de 2009.



54. Niño Jesús de Tarmas en Chichirivichi, estado Vargas, cargado por Daniel Benítez.
Foto: K. Lengwinat, octubre de 2011.



55. Botijuela de los Pastores de Aguas Calientes, estado Carabobo. Foto: R. Suniaga, diciembre de 2008.



57. Cachero de los Pastores de Aguas Calientes. Foto: N. Garrido, en Ortiz 2000, p. 24.



56. Pastor con gajillo de Los Teques, estado Miranda. Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2009.



58. Pastores de El Limón, estado Aragua. Foto: Francisco Contreras, diciembre de 2005.



59. El Titirijí y Pastor de San Joaquín, estado Carabobo. Foto: N. Garrido, en Ortiz 2000.



60. Cachero con pastorcillas de Los Teques. Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2009.



61. Pesebre navideño.

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2008.



**62. El paseo del Niño
en Niquitao,
estado Trujillo.**

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2008.



**63. Cantando el
rosario en Niquitao.**

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2008.

64. Altar de santería.

Foto: K. Lengwinat,
enero de 2009.



**65. Fiesta de batá
aberikolá
en Propatria,
Caracas.**

Foto: K. Lengwinat,
enero de 2009.



**66. Batá
reconstruidos
por Yonder
Rodríguez.**

Foto: K. Lengwinat,
agosto de 2008.





67. Güiros hechos por Yonder Rodríguez.

Foto: K. Lengwinat, agosto de 2008.



68. Bailando para el oricha.

Foto: <http://santeria-iyamioya.blogspot.com/2007/07/origen-historico-de-la-boveda.html>



69. Bajada de Santa Lucía, Maracaibo, estado Zulia.

Foto: www.lamaracucharadio.com/NOTICIAS/StaLuciaEmpedrao.htm

70. La Cruz de Mayo.

Foto: K. Lengwinat,
mayo de 2007.



71. Velorio de Occidente: una cantauría larense.

Foto: K. Lengwinat,
junio de 2004.



72. Cuatro y medio, cinco de Falcón.

Foto: K. Lengwinat,
mayo de 2006.





73. Cuatro y medio falconiano.

Foto: K. Lengwinat, mayo de 2006.



74. Furro de mano.

Foto: K. Lengwinat, mayo de 2006.



75. María Chirino de San Hilario de la Sierra de Falcón con la tambora.

Foto: K. Lengwinat, mayo de 2006.



76. Tiple en El Cobre, estado Táchira. Foto: de videograbación de Rafael Antonio Martínez, 2008.

**77. Velorio de Oriente:
Procesión de
la Virgen del Valle
en Nueva Esparta.**

Foto: R. Suniaga,
septiembre de 2011.



**78. Paseo de la
Virgen por el mar.**

Foto: K. Lengwinat,
septiembre de 2010.



**79. Celebraciones
en el Valle del
Espíritu Santo, estado
Nueva Esparta.**

Foto: R. Suniaga,
septiembre de 2011.





80. Música variada en un velorio neoespartano.

Foto: K. Lengwinat, septiembre de 2010.



81. Velorio en el Centro: cruces en Patanemo, estado Carabobo. Foto: K. Lengwinat, mayo de 2008.

**82. Altar a San Juan
en Chuao,
estado Aragua.**

Foto: Atilia Moreno,
junio de 2008.



**83. Velorio
mirandino
de cruz.**

Foto: Maroa
Tarazona,
mayo de 2012.



**84. Parada
en Tacarigua,
estado Miranda.**

Foto: K. Lengwinat,
mayo de 1993.





85. Tambores de fulía. Foto: K. Lengwinat, 2006.



86. Tamborita de fulía. Foto: Archivo Fundef.



87. Tambora de cumaco.
Foto: K. Lengwinat,
mayo de 2011.

**88. Fiesta de San Juan:
imágenes del santo
en Patanemo,
estado Carabobo.**

Foto: K. Lengwinat,
junio de 2007.



**89. Conjuntos de
percusión mirandina:
tambor redondo,
qutiplás, mina.**

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2006.



**90. Afinación de
pipas y cumacos.**

Foto: K. Lengwinat,
junio de 1994.





91. Quitiplás.

Foto: K. Lengwinat, junio de 1993.



92. Toque de tambor redondo.

Foto: K. Lengwinat, mayo de 2006.

93. Mina.

Foto: K. Lengwinat,
diciembre de 2006.



94. Guarura.

Foto: [http://
elsapilato.wordpress.
com/2008/06/](http://elsapilato.wordpress.com/2008/06/)



**95. Cumacos
de Tarmas, estado
Vargas.** Foto: K.
Lengwinat, junio
de 2010.





**96. Cumaco
y tambores
de Carabobo.**
Foto: K. Lengwinat,
junio de 2008.



97. Toque de cumaco.
Foto: K. Lengwinat,
junio de 1994.



98. Baile trancado a San Juan en Chuao, estado Aragua.

Foto: A. Moreno, junio de 2008.



99. Cumaco, tamboras y cantores en Patanemo, estado Carabobo.

Fotos: K. Lengwinat, junio de 2008.



100. Arriba e izquierda, Sangueo carabobeño.
Fotos: K. Lengwinat, junio de 1993.



101. Sangueo de los Negros kimbánganos en Lezama, estado Guárico.
Foto: K. Lengwinat, junio de 2008.

**102. Jinca
en Lezama.**
Foto: Ismael
Vitriago, junio
de 2008.



**103. Morisquetas
en festividad
sanjuanera.**
Foto: Juan de Dios
López, junio
de 2008.



104. Fiesta de San Benito: imágenes del santo.
Foto: K. Lengwinat, junio de 1993.



105. Los chimbángueles frente a la iglesia.
Foto: Carlos Suárez, en Suárez 2004a, p. 75.



106. Campanas en San José de Heras, estado Zulia. Foto: C. Suárez, en: Suárez 2004a, p.114.



107. Tambor macho de los chimbángueles: medio golpe.
Foto: C. Suárez, en: Suárez 2004b, p. 80.



108. Gaita de tambora en Bobures.
Estado Zulia (tambora: Juan de Dios
Martínez). Foto: Otilio Delgado, s. f.



109. Baile durante “revoleo” o “floreo” del clarinete
en Caja Seca, estado Zulia (clarinete: Rafael Chourio).
Foto: Rafael Alejandro Chourio Veitía, s. f.



110. Altar a San Benito en casa de Yoicy Morán, La Villa del Rosario, estado Zulia.
Foto: Cecilia Montero, enero de 2007.



111. Músicos de los Giros de San Benito.
Foto: K. Lengwinat, mayo de 2011.



112. Parranda de San Pedro: María Ignacia con su hija Rosa Ignacia.
Foto: K. Lengwinat, junio de 2010.



113. Los Tucusitos. Foto: K. Lengwinat, abril de 2011.



114. Sanpedreños de Guatire-Guarenas. Foto: K. Lengwinat, abril de 2011.



115. El cargador del santo. Foto: K. Lengwinat, junio de 2010.



116. Cotizas de la Parranda de San Pedro. Foto: K. Lengwinat, junio de 2010.



117. El banderúo. Foto: K. Lengwinat, abril de 2011.



118. Altar a San Antonio. Foto: K. Lengwinat, noviembre de 2010.



119. Tambor de negro del tamunangue.
Foto: K. Lengwinat, abril de 2006.



120. Sones de negros:
Yiyivamos.

Foto: K. Lengwinat,
junio de 2009.



121. *Seis figureao.*
Foto: K. Lengwinat,
junio de 2009.



122. Altar a los Santos Inocentes en Sanare, estado Lara.

Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2006.



123. Cuadro a los Santos Inocentes.

Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2006.



124. Los zaragozas por las calles de Sanare.

Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2006.



125. Dos zaragozas.
Foto: K.Lengwinat,
diciembre de 2006.



126. Zaragoza bailando a un niño.
Foto: K. Lengwinat, Sanare,
diciembre de 2006.



**127. Locainas
recorriendo las calles
de Agua Blanca,
estado Portuguesa.**
Foto: Janina Nowak,
diciembre de 2008.



128. Locainas de Agua Blanca: pago de promesa con baile de galerones.
Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2008.



129. Los muñecos bailadores de las Locainas.
Foto: K. Lengwinat, diciembre de 2008.



130. Búsqueda del Niño Perdido en San Rafael del Páramo de Mucuchíes. Foto: N. Garrido, en Dubuc de Isea y Salas 1998, p. 17.



131. Búsqueda del Niño Perdido. Foto: N. Garrido, en Dubuc de Isea y Salas (1998, p. 16).

Veneración a entidades divinas.
Manifestaciones
de menor recogimiento

Elementos musicales de los velorios

Región	Letra	Música	Instrumentos
--------	-------	--------	--------------

<p>Occidente</p> <p>Estados: Yaracuy, Lara, Falcón, sur de Carabobo, los Andes, Llanos centrales</p>	<p>Textos religiosos y profanos</p> <p>Formas: tonos o romances, décimas, salves, versos, misterios</p>	<p>Cantadurías: cantos masculinos y polifónicos (dos y tres voces) en terceras paralelas, cuartas y quintas justas</p> <p>Canto gutural y en falsete</p> <p>Llano: tonos comienza alante, complementan tenor y farsa con la misma letra o ayes, después interludio instrumental.</p> <p>Yaracuy: canto a capela de sirenas</p>	<p>Según regiones</p> <p>Yaracuy, Lara, Falcón: cuatro, y familia del cuatro: cuatro y medio, cinco, medio cinco, requinto, seis. Además percusión: maracas, tambora, campana, furro de mano</p> <p>Los Andes: cuatro, violín, tiple</p> <p>Llanos: cuatro, bandola y/o arpa, maracas</p> <p>Única cantaduría a tres voces conocida a capela es de Carabobo</p> <p>A San Antonio con cuatro</p>
--	---	--	---

<p>Oriente</p> <p>Estados: Nueva Esparta, Sucre y Anzoátegui</p>	<p>Textos religiosos y profanos</p> <p>Gran variedad de textos estudiados con anterioridad como preparación para la improvisación</p> <p>Décimas, generalmente espinelas (a-b-b-a-a-c-c-d-d-c) y cuartetos</p>	<p>Predominan géneros cantados.</p> <p>Galerones y fulías orientales, sobre todo para la Cruz. También malagueñas, puntos, polos, gaitas orientales y jotas</p> <p>Para la Virgen del Valle en Nueva Esparta, además, todo tipo de música tanto del país como de otros países vecinos (vallenatos, rancheras, merengues dominicanos)</p> <p>Joropo oriental, en especial en Sucre</p> <p>En algunos barrios se incorporan diversiones</p>	<p>Voz masculina y femenina</p> <p>Cuatro, bandolín, guitarra, bandola, cuereta, maracas, tambor cuadrado y marímbola</p>
Región	Letra	Música	Instrumentos

<p>Centro</p> <p>Estados: Miranda Vargas, Aragua y Carabobo</p>	<p>Textos religiosos y profanos</p> <p>Formas: coplas en los cantos generalmente octosílabas y recitado de décimas espinelas</p>	<p>Fulía central en Miranda y Vargas; fulía central, sirenas y parranda en Aragua y Carabobo</p> <p>Fulía central de seis frases musicales: tres para el solista y tres para el coro, el cual generalmente canta con vocablos; la estructura tiene algunas variantes; canto responsorial con acompañamiento instrumental; ritmo de acompañamiento en 6/8.</p> <p>Sirenas: canto solista a capela, a menudo de controversia</p>	<p>Miranda y Vargas: tamboritas de fulía (prima, cruzao, pujao), maracas, charrasca, cuatro, a veces marímbola y plato de peltre</p> <p>Aragua y Carabobo: cumaco^{xxx} y tamboras, cuatro y maracas</p>
---	--	--	--

Fiesta a San Juan

Katrin Lengwinat

Anunciado por el arcángel Gabriel y concebido prácticamente como un milagro¹⁶⁰, San Juan Bautista nace un 24 de junio, medio año antes de Jesucristo. Desde su juventud se entrega a la penitencia y a la oración. A los 30 años de edad, conducido por el Espíritu Santo, Juan se dirige hacia la ribera del Jordán para predicar el bautismo de penitencia y la solidaridad entre las personas que deben compartir sus pertenencias¹⁶¹. Fue allí donde, según la tradición cristiana, bautizó a Jesús.

San Juan es el único santo de quien se celebra el día de nacimiento. Después de María es la figura más importante en el catolicismo. A nivel litúrgico le corresponde la fiesta de mayor rango, con igual importancia que la Semana Santa. Los otros santos que comparten el mismo rango festivo son San José (19 de marzo), San Pedro y San Pablo (29 de junio) así como el día de Todos los Santos (1° de noviembre)¹⁶².

San Juan cuenta en el mundo cristiano como protector de muchos artesanos, de los pastores, los campesinos, los bailadores y los músicos, y se le adscriben mayores poderes contra el alcoholismo, dolor de cabeza, angustias y otros.

En los siglos XVI y XVII las fiestas de San Juan eran la celebración más popular de España, por lo cual fue transferida, por supuesto, al Nuevo Mundo. Esa transferencia del calendario festivo ayudaba además para mantener los españoles su identidad como grupo en un ambiente radicalmente extraño (véase Tovar Zambrano 2010, p. 105). Además tenía una función fundamental en la dominación de los indígenas y más tarde también de los esclavos negros.

En Venezuela es la figura católica más popular y más festejada aparte del Niño Jesús (véase foto N° 88, p. 246). No es una simple coincidencia que las celebraciones oficiales y populares de ambos se encuentren en los solsticios opuestos del calendario (junio-diciembre) que nos legaron desde Europa. Según Tovar Zambrano (ibíd., p. 69) los primeros cristianos celebraban su nacimiento como “navidad de verano”, coincidiendo con el cambio del solsticio para borrar las fiestas y prácticas paganas de esos períodos. Las fechas se dejaban adaptar con relativa facilidad en Venezuela, porque la de San Juan coincidía por ejemplo con una de las dos cosechas de cacao, actividad económica

———¹⁶⁰ Sus padres ya eran bastante mayores y no habían podido tener hijos.

———¹⁶¹ http://www.ewtn.com/spanish/Saints/Nacimiento_Juan_Bautista.htm

———¹⁶² <http://de.wikipedia.org/wiki/Hochfest>

principal de las haciendas esclavistas del norte, donde se desarrolló la fiesta con mayor fervor. La Iglesia católica, cuya tarea fue la catequización de la población, debe haber aportado bastante a su popularidad. Sin embargo recibió una profunda resignificación a nivel popular en los siglos XVII y XVIII, cuando se encubre en la celebración una devoción hacia deidades africanas (véase Liscano 1973, pp. 45-46). Muchos devotos creen aún hoy día que “el Supremo” le concedió el día más largo del año para poder tocarle bastante tambor (véase Ortiz 1998b, p. 52). Se le rinde homenaje para recibir protección, curar enfermedades, encontrar soluciones en asuntos de amor (véase Alemán 1997, p. 295), lluvia y sol, así como para tener ligereza para la huida y fortaleza para soportarlo todo (véase Crespo 2005, p. 24), entre otros.

Difusión y arraigo

A lo largo y ancho del país se celebra a San Juan. Según González Ordosgoitti (1995), es venerado en alrededor de 200 poblaciones. Llama la atención que en los lugares donde es el patrono no cuenta con una expresión musical propia, la cual se encuentra más bien en el 58% de las zonas donde es festejado sin ser el santo oficial (ibíd., pp. 37-38). En los asentamientos afrovenezolanos que tienen un pasado marcado por la esclavitud y la explotación, es agasajado con tambores y mucho fervor. En esas regiones, a las cuales pertenecen Yaracuy, las costas de Falcón, Carabobo, Aragua, Miranda, Vargas, el valle de Orituco en Guárico y Yaguaraparo en Sucre predominaban grandes haciendas que producían gracias a la mano de obra esclava.

Los esclavos africanos, al pisar tierra venezolana, fueron bautizados inmediatamente por ley. Los amos no tenían mayor interés en el alma de los siervos, pero el Código Negro de 1784 hacía énfasis en la responsabilidad de los amos por la cristianización de sus súbditos (véase Pollak-Eltz 2000b, p. 85), estando obligados a pagar el adoctrinamiento permanente. La educación del esclavo se dirigía a la formación del espíritu en la religión cristiana. El objetivo era “despersonalizar” al africano y a sus descendientes para que se adaptase más rápido a su condición de esclavo (véase García, J. 1989, pp. 40-50).

Quizás el duro destino de San Juan al ser traicionado, preso durante un largo tiempo y finalmente decapitado, pero también como “vocero permanente y denunciante de la injusticia” pudo haber origi-

nado una mayor identificación de los esclavos con este santo, debido a que estaban viviendo situaciones similares. Además pudo haber ayudado la alta jerarquía que tiene San Juan en la liturgia, lo que hizo más fácil adoptarlo en el proceso de búsqueda de un escape de la ardua realidad y de una nueva identidad que se expresa allí con extraordinaria fuerza. En el siglo XIX la fiesta de San Juan tuvo, tanto para el esclavo como para el campesino después de la abolición de la esclavitud, una función liberadora y catártica que contribuía a aliviar la tensión creada por un régimen social de explotación (véase Liscano 1995, p. 44). La negritud coincidía con la pobreza y la opresión, en fin, con la marginalización, por lo cual hasta el día de hoy la celebración del santo sigue representando una expresión de resistencia decidida y orgullosa (véase Guss 2005, pp. 62 y 70). En ese proceso el santo fue humanizado y asimilado por el pueblo como un integrante más, aunque con poderes milagrosos. San Juan es considerado un santo parrandero, «que toma aguardiente, canta, baila, cobra los milagros y participa de grandes comilonas» (Gedler 2006, p. 86).

La fiesta

A pesar de la amplia difusión del culto a San Juan en regiones con características culturales diversas, sus celebraciones tienen rasgos comunes que permiten clasificarlas en dos grandes grupos. Por un lado están los poblados afrovenezolanos que lo celebran con tambores y donde San Juan no es el patrono. Por el otro, tenemos lugares donde es venerado como el santo oficial, pero no se formaron expresiones musicales propias sino que se celebra con los recursos eclesiásticos y actividades profanas en fiestas patronales.

Aquí nos ocupamos de las manifestaciones afrovenezolanas, que a grandes rasgos presentan una estructura festiva parecida. La fiesta es preparada por la cofradía de San Juan y consiste siempre en dos momentos claves: la víspera y el día propio. A menudo se celebra también un evento final llamado “Encierro de San Juan”.

En la víspera, el 23 de junio, se prepara el altar y se viste la imagen festivamente¹⁶³, y por la noche se acostumbra un velorio de santo

¹⁶³ El 23 de junio se viste con la cabeza descubierta, el 24 suele ponerse un sombrero (véase Alemán 1997, p. 302).

con música y baile (véase la explicación sobre el altar en el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen). A medianoche o en la madrugada del 24 los devotos se trasladan generalmente al mar o al río para sumergir al santo y para bañarse en las aguas que “están benditas” ese día. En la mañana llevan la imagen en una procesión por el pueblo para luego asistir a misa. En el estado Yaracuy no se celebra con misa; allí es una fiesta que no involucra a la iglesia de ninguna manera.

Hasta más de la mitad del siglo XIX los negros no podían entrar en el templo y esperaban al santo frente al mismo con sus tambores. Hoy en día hay grandes diferencias locales en ese aspecto. Así por ejemplo en Patanemo (estado Carabobo) se celebran tres misas a San Juan: el 22, el 23 y el 24 de junio y los tambores resuenan también dentro del templo (Gaudys Rodríguez, cultor de Patanemo, entrevista personal, 30 de diciembre de 2007). Después de la misa se prende de nuevo la fiesta con mucha fuerza, se recorren las calles y se visitan las casas siguiendo un orden jerárquico de los promeseros. La festividad, acompañada de un segundo velorio, dura toda la noche hasta el 25 de junio, día en que se devuelve la imagen a la iglesia o a la casa donde está custodiada, y donde quedará encerrada. Este momento es llamado “encierro”.

En regiones como la costa carabobeña existe la costumbre de robar el santo por grupos que no tienen la imagen y que quieren rendirle su homenaje propio. Por eso se suele ver siempre a los dueños pegados a la mesa donde está su santo. Es más un préstamo que un robo, debido a que lo devuelven al ser solicitado (Nancy y Germán Villanueva, cultores de Puerto Cabello, entrevista personal, 26 de diciembre de 2007).

Por lo general existen en cada pueblo varias imágenes del santo con historias y seguidores distintos. Cada uno forma su parranda que recorre una zona específica. En ciertos momentos se cruzan por casualidad y se realiza un rito muy ceremonioso con bendiciones, saludos y banderas. Entre los dueños de santos se intercambian unas frases secretas que sólo saben las personas que habían sido instruidas por los dueños anteriores (Luis Guevara, investigador y cultor, correo electrónico, 13 de febrero de 2008). En algunos lugares, especialmente los costeros, San Juan sale a pasear en lancha o por la montaña, para celebrar un encuentro con las imágenes de distintos pueblos donde es recibido con cantos espe-

cíficos.

En diversas regiones San Juan es honrado nuevamente el 29 de junio, cuando se organiza su encuentro con San Pedro. En unos casos vuelve a sonar sólo su música, sin la presencia de la imagen¹⁶⁴, en otros el santo participa nuevamente¹⁶⁵.

Elementos comunes

En todas esas zonas las fiestas de San Juan son de carácter afrovenezolano y tienen varios aspectos en común:

- Reuniones previas de grupos, familiares y sociedades para planificar las responsabilidades en la festividad.
- El comienzo del ciclo sanjuanero el 1º de junio como “Aparición de San Juan”¹⁶⁶ o “Repique de San Juan” después de despedir la Cruz de Mayo.
- El desarrollo de la fiesta en víspera, día y encierro con los elementos descritos arriba.
- La amplia participación de banderas unicolores.
- El uso del canto homofónico y de instrumentos de percusión como agentes musicales principales; la percusión habitualmente agrupada en baterías con tesituras distintas.
- La amplia participación activa de mujeres, especialmente como cantoras.
- El uso de polirritmias en combinación con posibilidades tímbricas.
- El predominio de patrones rítmicos de pulsación ternaria que son típicos de la música de culto de origen africano.
- El uso de texturas rítmicas que combinan instrumentos con patrones fijos de sostenimiento y de escape y otro con función de improvisación o repique.
- El movimiento rítmico estable de la maraca de los (cantores) devotos.
- Formas musicales distintas para el traslado del santo

____ **164** Por ejemplo en Tarmas.

____ **165** Por ejemplo en Guatire.

____ **166** En los estados Aragua y Carabobo con el canto del *Ave María* y otros toques de tambor.

(“sanguero”¹⁶⁷ como término generalizado) y para el baile estacionario (“golpe”).

- El golpe con dos variantes, una más reposada (“golpeao”) y otra muy rápida (“corrío” o “tranco”), que cumplen funciones y momentos distintos. El corrío puede ser la parte desarrollada hacia el final del golpeao.
- En el baile del sanguero y los cantos de las sirenas¹⁶⁸, como expresiones devotas, la imagen está presente. Para el baile de los golpes, como expresión profana, se retira o aparta a San Juan del lugar.
- Cuatro tipos de baile: individual, de pareja dependiente, de pareja suelta y colectivo.
- Bailes individuales ocurren con las banderas, por los participantes del sanguero, por el cargador¹⁶⁹ del santo y frente a la imagen en forma de sanguero.
- Bailes de pareja dependiente se encuentran menos, por ejemplo en *El Pato* de Guatire, en el *Lejío* de Tarmas o en *La Guacamaya* y *Rajuñao* de Barlovento (Luis Guevara, correo electrónico, 15 de febrero de 2008).
- En pareja suelta se baila la mayoría de los golpes, pero con dos variantes. La primera imita las figuras y actividades que va nombrando la letra. La segunda es el movimiento libre y enérgico de cortejo por parejas cambiantes dentro de un círculo. Generalmente guía la mujer, quien provoca con picardía y evade a la vez al hombre, el cual trata de procurarla. En este juego pueden participar sucesivamente cuantas personas lo deseen.
- Las danzas colectivas suceden en forma de sanguero, tanto frente a la iglesia, como por las calles, dentro de las casas y entre San Juan y los devotos (Alemán 1997, pp. 307 y 340), generalmente con el golpe del tambor mina.
- El canto festivo responsorial en alternancia de solista o apuntador, y coro con letras generalmente improvisadas

____ 167 Según Fernando Ortiz (citado por Liscano 1995, p. 52), “sanguero” es un vocablo congo que significa “baile” y “saltar de alegría”.

____ 168 Cantos a capela en los velorios (véase el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen)

____ 169 O “burro” como se llama en Aragua. Baila al taburete con el santo con los brazos alzados o frente al propio cuerpo.

y coros fijos.

- Letras generalmente profanas, algunas a lo divino durante la parte ceremonial y en forma musical de sangreo (por ejemplo en algunas sirenas, al bautizar al santo en el río, al sacar al santo de la iglesia).
- Refranes a menudo no relacionados con versos del solista.
- Uso de sílabas “le-le-lé”, “le-lo-lé”, “le-lo-lá”, “lo-lo-é” como estribillo: provienen del ideófono kimbundu-bantú *le-le-le* usado para llamar la atención (Rolando Pérez, musicólogo cubano, correo electrónico, 11 de octubre de 2008).

Música, instrumentos y baile por regiones

En las fiestas particulares de veneración a San Juan se pueden distinguir cuatro regiones relativamente homogéneas:

- Región costera central: Vargas, Miranda (especialmente Barlovento y Valles del Tuy)
- Región centro occidental: Aragua, Carabobo, Yaracuy
- Región valle Guatire-Guarenas
- Región valle de Orituco

En cada región se constatan tanto tipos de percusión como conjuntos, ritmos musicales y figuras dancísticas propios. A continuación las zonas y subregiones serán presentadas a partir de un punto de vista organológico que divide cada zona según los diferentes conjuntos instrumentales. Este enfoque arroja un interesante resultado en cuanto al grado de africanía que se mantiene en los conjuntos de percusión. En las baterías de tambores de procedencia subsahariana predomina la combinación de tres tambores con registros distintos. En la música ritual afroide el de registro más grave asume la improvisación para invocar a la divinidad respectiva, mientras que los demás realizan patrones rítmicos reiterativos. Según León (1984, p. 155) los conjuntos de tambores presentan un patrón invertido cuando han sido influenciados por la música occidental, donde los planos agudos suelen ser más elaborados que los graves, y así el papel invocatorio de los tambores pasa a dialogar con el bailaror.

En la mayoría de los conjuntos mirandinos –y especialmente en los barloventeños– repica¹⁷⁰ el instrumento más grave. Eso indica que allí se sigue el patrón africano. En otras regiones los planos sonoros presentan no sólo conceptos invertidos, sino a veces también una instrumentación reducida. Por lo tanto, se puede concluir que los conjuntos barloventeños (quitiplás, tambor redondo, mina) muestran un mayor grado de africanía que otros conjuntos sanjuaneros, a pesar de que todos tengan una alta expresividad afrovenezolana.

Región costera central 🌀2/ pistas 10, 11, 12, 13, 14, 15

La zona costera central, que comprende tanto la costa del estado Vargas como la región barloventeña y algunos otros pueblos mirandinos, es considerada una zona relativamente homogénea en cuanto a sus expresiones musicales sanjuaneras. Sin embargo, los conjuntos instrumentales son distintos porque tienen características propias (véase foto N° 89, p. 246).

Pipas. El conjunto de pipas se toca especialmente en Naiguatá y Caraballeda en el estado Vargas. Son membranófonos de un solo parche clavado o prensado con un aro, que se elaboran con un barril de madera. Según Ortiz (1998c, p. 163) son una evolución reciente de antiguos tambores africanos subsaharianos, que fueron influenciados por la gran existencia de barriles de transportación en los puertos y zonas marítimas. Con una altura mayor a 80 cm. están de pie frente al tamborero, quien toca sobre el parche con dos baquetas.

La música en Naiguatá surge de tres líneas rítmicas. Por un lado hay tres o más pipas o “empujes” que suministran la base rítmica y la masa sonora. Otra línea rítmica la provee una pipa solista y única que es la del primer repique. La tercera línea se conforma por el toque de los laures o “palos” (véase Suárez 2004a) sobre el cuerpo de unos cumacos llamados “mina” que se ejecutan sobre una armazón en forma horizontal. Desde el año 2000 aproximadamente ese tambor se está fabricando de plástico, mientras anteriormente se elaboraba en madera de lano. La popularidad del toque de tambor a San Juan ha crecido

170 “Repicar” significa que no sólo ejecuta un patrón básico sino que improvisa.

mucho a finales del siglo xx, así que existe actualmente en Naiguatá un tambor sin nombre específico que es multiplicado casi por un centenar y repite los ritmos de las “pipas empujes” repartidos entre empuje y cruzao. Ese tambor se parece a la curbata, es recto y se coloca frente al ejecutante con sus dos baquetas. En Caraballeda la textura rítmica es aún más compleja y conformada por las seis líneas de: “pipa”, “burro negro”¹⁷¹ que repica, tres cumacos, pujo I, pujo II, campanas y palos, asemejándose ese conjunto al del cumaco que se aborda más adelante.

Quitiplás. Los quitiplás se tocan en la parte occidental de Barlovento, en pueblos como Tacarigua de Mamporal y Panaquire. Son idiófonos de golpe directo sobre la tierra o una piedra, así como de entrechoque. Están hechos de tubos de bambú cerrados por un nudo natural en el lado inferior. El conjunto se compone de cinco tubos de longitudes y diámetros distintos conocidos como “quitiplás”, “prima”, “cruzao” y “pujao”, de longitud ascendente. El quitiplás se compone de dos bambúes tocados por una persona, produciendo la base rítmica constituida por tres sonidos distintos que se traducen onomatopéyicamente como “qui-ti-plás”: primer quitiplás abierto contra el piso, segundo quitiplás abierto contra el piso, entrechoque. La prima, el cruzao y el pujao son tocados golpeando el tubo en el piso, alternando golpes abiertos y cerrados con la mano en la parte superior del tubo (véase foto N° 91, p. 247).

Mientras la prima y el cruzao dialogan con un esquema rítmico fijo, el pujao funge de solista y puede variar su toque desarrollando a veces los patrones de escape (véase Suárez 2004a). El golpe tapado suena bajo y el ‘golpe de boca’ con el tubo abierto sirve de repique.

También hay conjuntos que se componen de cuatro tubos, como sucede en el pueblo de Tapipa. Allí los nombres que se le asignan son distintos: “quitiplás”, “bocón” y “macho”, el cual, por supuesto, es el más grande (véase Belén María Palacios en el video *Fuente viva*, 2011).

El conjunto siempre es acompañado por una maraca, algunas veces también por un par de maracas que se agita con una sola mano. Además son componentes imprescindibles el canto y el baile. Los qui-

171 “Burro negro” es un cumaco del tronco de aguacate.

tiplás, ya por su manera de ejecución, no permiten la ejecución de sangüeos, sino exclusivamente de golpes corridos para el baile. Los ritmos de quitiplás son los mismos de los tambores redondos, por lo cual los niños aprenden a veces los patrones primero con los quitiplás.

Tambores redondos o culo 'e puya. Los tambores redondos reciben también el nombre de “culo 'e puya”. Están presentes en las fiestas mirandinas de San Juan, tanto en poblaciones de la zona occidental de Barlovento como Curiepe y Tacarigua, como en poblaciones de la zona de los Valles del Tuy como Santa Lucía.

Esa batería de tres membranófonos, hecha de la liviana madera de lano o balsa (*Ochroma pyramidale*), tiene una altura entre 60 y 75 cm. y parches de pequeño diámetro entre 18 y 24 cm., que son prensados uno con el otro a través de cuerdas cruzadas. Son los únicos tambores venezolanos con forma interior de reloj de arena.

Para lograr sonidos distintos, los tres tambores redondos se elaboran de longitud y diámetro levemente diferente. Reciben los nombres de “prima”, “cruzao” y “pujao”. El pujao suena más grave y es el que canta o repica. Los tamboreros están de pie –el pujao en el medio– y se colocan los instrumentos entre las piernas (véase foto N° 92, p. 247). Los tres se ejecutan con la mano y un palito delgado de 25 a 30 cm. de largo sobre un solo cuero. Pero mientras que en la prima la baqueta golpea solamente sobre el parche, en el pujao y el cruzao lo hace tanto sobre el parche como sobre la madera lateral, logrando así una gama tímbrica muy diversa. Además,

... se le dice pujao porque el tocador puede súbitamente dar un golpe con el talón de la mano para que el sonido del tambor se haga más grave, esto se logra con ese golpe que des-templa ligeramente el tambor. Luego puede reprensarlo mientras toca suministrando golpes en el borde del cuero, cerca del amarre y el sonido se hará más agudo. El ejecutante da tantos golpes para bajar el tono del cuero como guste (pujar) y así mismo para subirlo. Un tocador puede optar por no pujar el tambor y no se le criticará por eso (Jesús Rondón, correo electrónico, 9 de enero de 2008).

Los golpes de tambor redondo se acompañan con baile de

pareja sin contacto corporal. Ella se encuentra en un espacio circular formado por los espectadores; aquellos de sexo masculino pueden reemplazar al bailaror de turno si les provoca. La mujer trata de sacar al hombre haciéndole perder balance. El baile de tambor redondo es más sereno y de menor movimiento de caderas que el baile de otros golpes sanjuaneros en zonas como Carabobo.

En el pueblo de Santa Lucía los tambores redondos se usan también en el baile, pero son más grandes en su diámetro y de una madera más fuerte. Además tienen una ejecución distinta. Mientras que en los golpes dos de ellos se tocan con el palito y la mano sobre el parche, el tercero es golpeado con la baqueta sobre el cuerpo del instrumento. En el *sangueo*¹⁷² el mayor de ellos es tocado con las dos manos (véase video *Santa Lucía-La Sultana del Tuy*, 1990).

Mina. En la parte oriental del estado Miranda

... los bailes de tambor mina se realizan cuando se saca a San Juan el 24 de junio después de la misa de las 10 a.m. La gente baila al ritmo binario que se toca pasándose los brazos por la cintura en grupos que pueden llegar a ocho personas o más... en Barlovento y en el toque procesional (Jesús Rondón, correo electrónico, 8 de enero de 2008).

Eso indica que los bailes del mina son colectivos.

El conjunto mina, conformado por el mina y la curbata, se encuentra en toda el área barloventeña. Estos dos tambores se elaboran del tronco cilíndrico de una madera más pesada como el aguacate (*Persea americana*).

El mina mide en promedio 2 m. de largo y la curbata alrededor de 80 cm. Ambos están provistos de un solo parche, el cual se fija a través de cuerdas amarradas a cuatro cuñas insertadas en el cuerpo del tambor (véase foto N° 93, p. 248). Especialmente el uso de clavijas para tensar el parche, su construcción y el tipo de ejecución con dos palos, sugieren una procedencia dahomeyana (ewe) según Fernando

172 Toque de camino.

Ortiz (mencionado en Ortiz 1998c, p. 163). El mina¹⁷³ se eleva sobre dos palos cruzados que forman una horqueta a la altura del pecho del tamborero quien se coloca en frente. La curbata cuenta con tres patas recortadas en forma de “v” y se ejecuta en posición vertical.

Además entran en el conjunto sonoro dos o tres paliteros¹⁷⁴ que realizan una estructura rítmica fija y simultánea sobre el cuerpo de madera del mina. En la curbata se ejecuta con dos palos sobre el parche también un ritmo base o guía. El toque en la boca del mina, donde se produce el sonido más grave de todos los componentes sonoros, es el elemento más libre e improvisador dentro del conjunto instrumental.

En los lugares donde se tocan tanto el tambor redondo como el mina, estos no se mezclan. Los tambores redondos acostumbran resonar en las casas y en la procesión por las calles, mientras que el mina se toca en algún lugar estacionario de la calle o en un rincón de la plaza.

Cumaco. Los conjuntos instrumentales que incluyen el cumaco se encuentran sobre todo en la costa oriental del estado Vargas. El cumaco se parece en muchos aspectos al mina, ya que es también un tambor cilíndrico largo fabricado a partir de un tronco de aguacate. Pero una de las principales diferencias con el mina reside en la membrana del cumaco, que está clavada en el cuerpo del tambor. Además se diferencia por ser ejecutado en posición acostada, con el tamborero sentado encima del instrumento, percutiendo el cuero con las manos. Las músicas de ambos conjuntos (mina y cumaco) tienen diferencias significativas, aún en regiones limítrofes con Barlovento (véase Brandt 1987, p. 88).

El cumaco puede ser multiplicado, a veces se encuentran tres simultáneamente como en La Sabana. En la parte trasera de cada cumaco pueden ubicarse hasta cuatro paliteros percutiendo con sus lares sobre la madera. Éstos están acompañados por una curbata y varias guaruras (*Strombus gigas*) que son aerófonos naturales de caracol marino (véase foto N° 94, p. 248). La curbata y los lares interpretan una línea rítmica fija. Los cumacos siguen también un

— 173 “Mina” es también el nombre de una etnia en Togo, país vecino de Benín, que se llamaba antes Dahomey (véase <http://www.everyculture.com/Africa-Middle-East/Ewe-and-Fon-History-and-Cultural-Relations.html>).

— 174 Personas que tocan los lares, baquetas o palos.

patrón rítmico fijo. El más agudo de ellos repica y a veces floorean sucesivamente, y así varían el toque.

En Guayabal se acostumbra usar el tambor largo¹⁷⁵, algunas veces golpeado con las manos sobre el parche, y otras veces sólo por cuatro paliteros sobre la madera, dos curbatas que llaman “pipas” y se tocan con laures recubiertos, y guaruras. Allí es la curbata más aguda la que repica (José Liendo, cultor de Guayabal, entrevista personal, 14 de agosto de 2005). Y en Tarmas, que ya se encuentra en una zona limítrofe entre la costa central y centro-occidental, se cuenta con un amplio conjunto de cumacos de un diámetro mayor que cualquier otro del país, además de unas paredes gruesas y una longitud menor. Allí se distinguen el bajo, llamado “burro negro”, dos tenores y dos repiques que son los cumacos más agudos, así como los laures (véase foto N° 95, p. 248).

Región centro-occidental 🎧 2/ pistas 16, 17, 18, 19

La zona centro-occidental se caracteriza también por el uso del cumaco, pero formando otros ensambles y toques diferentes que en la región costera central. En la parte occidental del centro hay que diferenciar dos subregiones por el tipo de conjunto instrumental: por un lado la costa aragüeña donde se utilizan únicamente el cumaco o la caja en Chuao, y por el otro los estados Carabobo y Yaracuy, donde se tocan tamboras además del cumaco (véase foto N° 96, p. 249).

En Aragua¹⁷⁶ suelen tocarse dos cumacos. El cumaco aragüeño es bastante largo, generalmente alrededor de 2 m. y hecho de un tronco de aguacate. Su único parche está clavado en el cuerpo de resonancia. Para templarlo y llevarlo a la altura deseada es acercado al fuego (véase foto N° 90, p. 246). El tamborero suele sentarse encima de los dos cumacos acostados, tocando un parche con una sola mano y el otro con las dos, ayudándose también con el pie para variar el timbre (véase foto N° 97, p. 249). Dos paliteros se agachan y golpean con dos palos cada uno sobre el cuerpo de madera. Los palos se denominan en la costa aragüeña “macuayas” (véase Salazar 2003a, p. 75). Durante los sangreos y el desplazamiento el cumaco reposa sobre los hombros de

— 175 El cumaco se llama ahí “tambor largo”.

— 176 Y en el interior del estado Carabobo, específicamente en San Joaquín, adonde debe haber llegado por migrantes aragüeños.

una o varias personas —ya que es bastante pesado— y el que va adelante lo toca con una o ambas manos sobre el parche. Algunas veces, como en Cata, se observan dos paliteros y tres cumaqueros: uno ejecutando dos cumacos y otro el tercero.

En Chuao existe la particularidad de que los sanguíneos y los golpes antes de medianoche (23 de junio) se bailan con una caja¹⁷⁷, mientras que después de medianoche se baila con el cumaco (Aleman 1997, p. 309) (véase foto N° 98, p. 250). Debido al bajo volumen sonoro de los tambores en Aragua, donde no suelen sonar más de dos simultáneamente, el canto puede trascender más fácilmente y desarrollar así estructuras más melódicas que en otras regiones.

En la costa carabobeña y en Yaracuy se toca un solo cumaco, que se acompaña de un conjunto de tambores cortos, además de las maracas. El cumaco, también del tronco de aguacate, es más pequeño que el aragüeño, pero siempre pasa de 1,20 m. El parche, de cuero de chivo u ovejo, está prensado hoy día con un aro de bejuco clavado, pero hay testimonios que describen el cuero clavado como una vieja técnica de fabricación (véase Marín 2006, p. 45). El ejecutante se posiciona a horcajadas sobre el instrumento acostado y percute la membrana con las manos. El cumaquero ejecuta muchas veces también con una mano sobre el cumaco y con la otra sobre el parche de una tambora de ritmo estable llamada “primo”; en este caso presiona además con el talón del pie sobre el cuero para variar el timbre del cumaco; en la parte trasera tocan uno o dos paliteros con dos palos sobre la madera. Para los sanguíneos el cumaco se transporta en los hombros y algunas veces simplemente en carretilla sin ser tocado. Se conoce con distintos nombres regionales como “luango” en Yaracuy o “culo largo” en Carabobo. Los palos en Yaracuy se llaman “toricos”.

Aparte del cumaco, el conjunto lo integran tambores cortos de un tronco grueso y de forma cilíndrica en Yaracuy y en la costa carabobeña. Organológicamente no se distinguen en su clasificación de los cumacos. La diferencia reside en sus dimensiones: miden aproximadamente medio metro. El único parche prensado con un aro

177 Bimembranófono con aros prensados que se ejecuta colgado del hombro con una baqueta sobre un solo parche.

Manifestaciones sanjuaneras regionales

Región	Instrumento emblemático	Conjuntos percusivos (Re=repique, Br= base rítmica)	Ubicación	Toques específicos Sangueo (S); golpe: – golpeo (Gg) – corrido (Gc)
Costera central	Pipas	1 Pipa (Re) pipas o tambor “empujes” (Br) palos o mina (Br)	Costa central de Vargas (Naiguatá)	<i>Buen día Juan</i> (S) en Naiguatá; <i>Bimbé</i> (S) en Caraballeda
	Quitiplás	Pujao (Re), cruzao (Br), prima (Br), quitiplás (Br)	Barlovento occidental	
	Tambor redondo	Pujao (Re), cruzao (Br), prima (Br)	Barlovento occidental, valles del Tuy	<i>Malembe</i> (S) en Barlovento; <i>Caminero</i> (S) en el Tuy
	Mina	Mina (Re), curbata (Br), palos (Br)	Barlovento	Sólo golpes (Gg)
	Cumaco	Tres cumacos (agudo: Re), curbata (Br), palos (Br)	Costa oriental de Vargas	<i>Malembe</i> (S), despedida, <i>Macazón</i> (Gg), <i>Perra</i> (Gc)

Región	Instrumento emblemático	Conjuntos percusivos (Re=repique, Br= base rítmica)	Ubicación	Toques específicos Sangueo (S); golpe: – golpeo (Gg) – corrido (Gc)
Centro-occidental	Cumaco	Cumaco (Br), palos (Br), tambora 1 (Re), tambora 2 y 3 (Br)	Costa de Carabobo	Canto de sirenas ^{XXXI} , sangueo (S), golpe de tambor o de cumaco, o golpe trancao (G)
			Yaracuy	Canto de sirenas, sangueo (S), <i>golpiao</i> (Gg) <i>corrío</i> (Gc)
		Uno o dos cumacos, palos	Aragua, costa occidental de Vargas, interior de Carabobo	Canto de sirenas; <i>Llamada a San Juan</i> en Tarmas; <i>lejío</i> (Gg) en Tarmas; <i>jınca</i> (Gc) en Tarmas; <i>golpe de plaza</i> (Gg) en Cata
		Caja o cumaco	Chuao	Canto de sirenas; <i>golpe de caja o corridito</i> (Gg); <i>golpe de cumaco</i> (Gc)
Valle Guatire-Guarenas	Redoblante	Redoblante (Re), tambores redondos (Br): – curbata – cruzao		<i>Changulé</i> (S), despedida
Valle de Orituco	Cumaco	Uno o dos cumacos (Re), palos (Br)	Altagracia, San José, San Rafael y otros	Cumacos sanjuaneros: <i>ocumareño</i> , <i>medio lucero</i> (Gg), <i>lucero corrido</i> (Gc)
			Lezama, Fila Maestra	Negros kimbánganos: <i>oyoyó</i> (S), <i>lucero</i> (Gg), <i>jınca</i> (Gc)

—XXXI Canto en el velorio (ver el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen).

de bejuco y clavos se percute directamente con las manos. Suelen guindarse con una correa por el hombro para el sangreo y durante el golpe se mantienen entre las piernas del tamborero, quien está sentado. El parche se percute tanto en el medio como en la orilla con dedos, palma, puño, en forma abierta o cerrada (ibíd., pp. 71-72), lo que genera distintos timbres. Generalmente son tres tamboras de distinta tesitura, de las cuales la más aguda canta, improvisa y determina el desarrollo del golpe, mientras que las más graves, el cumaco y los palos ejecutan patrones rítmicos fijos. Finalmente participan en el conjunto sonoro algunas maracas que sacuden uniformemente los cantores solistas o apuntadores.

En la tradición cumaquera de la región centro-occidental se integra también la manifestación sanjuanera de San Millán. San Millán es un barrio afrocaribeño de Puerto Cabello en el estado Carabobo, donde se ha desarrollado un toque propio que destaca por su particular energía. En 1976 se reunieron varios jóvenes con la inquietud de rescatar las viejas tradiciones del barrio para enfrentar así los vicios de la modernidad (Núñez Lira 2007, p. 36). Recuperando la información de la memoria de los viejos miembros de la comunidad sobre ritos, danzas, cantos y toques, y agregándole también un aporte propio, hoy reconstruyen artísticamente sus tradiciones (ibíd, p. 30) con un estilo muy intenso. Con el cumaco o “culo largo”, el tambor pequeño o “primo” –que son tocados por una sola persona con dos palitos– y los tres tambores cortos –redondo, clarín y campana–, con la maraca del apuntador, la charrasca metálica, además de los cantos responsoriales entre solista y coro, los ejecutantes construyen un tejido rítmico complejo, en el cual todos los tambores pueden repicar, aunque lo hacen con mayor frecuencia los más agudos (Nancy y Germán Villanueva, entrevista citada). La proyección discográfica de los Tambores de San Millán ha repercutido en muchos lugares venezolanos e incluso a nivel internacional, a tal punto que en varias comunidades se han ido sustituyendo los toques originales o se han mezclado con giros rítmicos sanmillaneros.

Región valle Guatire-Guarenas 🎧 2/ pista 20

En el valle entre Guatire y Guarenas se ha desarrollado una expresión musical sanjuanera específica, en la que destaca un conjunto instrumental que se compone de tres tambores y charrasca, sin maracas.

De los tres tambores, uno es grande y se llama “redoblante”.

Además hay dos pequeños, llamados “cruzao” y “curvata”, que pertenecen a los tambores redondos (ver arriba). El redoblante, un membranófono de dos parches, pero tocado en un solo cuero, está sujeto al hombro del ejecutante y percutido con dos palos. El cruzao y la curvata se tocan sobre uno de los dos parches con una baqueta y la mano. La curvata, en otras regiones conocida como “prima”, aquí se denomina también “llamador” debido a que da los primeros sonidos, sobre los cuales se integran a continuación los otros instrumentos. Mientras que el cruzao y la curvata suministran ritmos fijos como en los tambores redondos, el redoblante asume la función del “pujao” y se maneja con mayor libertad, determinando el desarrollo estructural y emocional con sus repiques acelerados (véase Suárez 2004a). Dentro de la casa del promesero generalmente no participa el redoblante, sino tres tambores redondos: dos tocados con la baqueta en la madera y con la mano sobre el parche, y el tercero tocado tanto con la baqueta como con la mano sobre la membrana (véase video *La Parranda de San Juan en Guatire*, 1989).

En la región del valle de Guatire y Guarenas hay cantos específicos para recibir a San Juan frente la iglesia, para entrar y salir de las casas, para el recorrido del altar, para el velorio y otras funciones (íd.).

Región valle de Orituco 🎧 2/ pista 21

Los sanjuaneros del valle de Orituco, al norte del estado Guárico, celebran a su santo con toques de cumaco, bailes y cantos especiales. Se distinguen por un lado la manifestación de los cumacos sanjuaneros y por el otro la de los negros kimbánganos (véase foto N° 101, p. 251).

Los cumacos sanjuaneros se encuentran en todo el valle de Orituco. Consisten en uno o dos cumacos que se tocan acostados y con las dos manos sobre el parche, mientras que el palitero lo percute con dos palos en la parte trasera sobre la madera. El palitero suministra un ritmo básico que varía poco. El cumaquero determina el desarrollo de la pieza con una ejecución muy variada en cuanto a los esquemas rítmicos y además tímbricos, ya que utiliza también el talón del pie para ese fin. Al conjunto se integran igualmente las maracas. Las tonadas se componen de coplas solistas y estribillos corales.

Los negros kimbánganos¹⁷⁸ son una cofradía bien organizada con capitanes, vocales y tesorero, quienes se ponen de acuerdo en cuanto a su vestimenta, que consta de una franela roja, un sombrero del mismo color adornado con cintas multicolores, machetes de madera tallada y la cara pintada de negro (véase foto N° 102, p. 252). Las cofradías de los negros kimbánganos se ubican en la población guariqueña de Lezama y en los pueblos de la Fila Maestra. Su tradición sanjuanera se remonta al siglo xvii, cuando un grupo de esclavos llegó a la hacienda Tocoragua procedente de la lejana Angola¹⁷⁹.

El cumaco se llama acá “quimbángo” y es tocado solo o en pares en posición acostada. El ejecutante se sienta encima y percute el parche clavado con ambas manos. En la parte trasera de cada cumaco se ubican uno o dos “paleros”¹⁸⁰ que realizan el patrón rítmico básico. El conjunto es completado por un par de maracas.

Los negros hacen un recorrido por las calles al son del *oyoyó*, e incluso visitan a los capitanes muertos en el cementerio, al ritmo de los tres golpes, donde el coro dice solamente “ió-íó-íó” y la percusión lo acompaña con el mismo ritmo. Durante ese sangreo el tamborero lleva el cumaco a cuestas y lo toca con una sola mano sobre el parche, mientras el palero sincroniza su toque con un solo palo sobre la madera. En el golpe lento llamado “lucero”, un solista entona dos versos para alternar con otro solista que también canta dos versos. Después de cada verso hay un estribillo corto y fijo. En el golpe trancado de la *jınca* el solista entona una frase melódica onomatopéyica, a la cual agrega dos versos. El estribillo que le sigue es polifónico y con giros melódicos muy parecidos a los cantos en la Parranda de Negros (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito) que se ejecutan en la misma región.

Hay distintos bailes que acompañan la celebración. En el baile llamado “tambor redondo”, un golpe que cambia de velocidades y

—178 Hay distintas formas de escritura. Elegimos la preferida y estampada en sus franclas para indicar la tradición como tal, mientras que para los cumacos designamos la escritura con “q”. *Quimbo* es un término que viene de Angola y del Congo y significa, según Fernando Ortiz, “hacha de monte” en bantú (citado por Escala Muñoz y Fernández Villegas 2005, p. 57).

—179 <http://gracitano-orituco.blogspot.com/search?q=kimbango>

—180 Persona que toca los palos o baquetas.

que en el baile del golpe trancado es llamado *jinca*, los hombres en parejas escenifican peleas con los machetes y figuras que representan calambres en todo el cuerpo y matanzas. Son bailes de mucha fuerza y agilidad entre ataque y defensa. En esas escenas son importantes también las morisquetas que caracterizan la batalla (véase foto N° 103, p. 252), ya que le gustan tanto al santo como al público (véase Escala Muñoz y Fernández Villegas 2005, p. 116). En la *jinca* –que no se toca frente al santo– participa la mujer, quien debe bailar suave y sereno (ibíd., p. 124) con su falda ancha, hasta tumbar a su parejo.

Los paralelos entre las divinidades del África subsahariana y los santos católicos pueden explicar en parte la aceptación del cristianismo popular por los esclavos negros. En África Occidental la entidad suprema está encima de un panteón de divinidades, las cuales sirven como intermediarios a los seres humanos. Son también seres sobrenaturales que se invocan para ayudar a los hombres a solucionar sus problemas. Igual a los santos, no son ni buenos ni malos, pero tienen sus debilidades y vicios (véase Pollak-Eltz 1989, p. 16). De ahí pudieron sobrevivir no solamente algunos conceptos africanos, sino también elementos estructurales, musicales y organizativos en los cultos católicos en Venezuela, como es el caso de la fiesta de San Juan. Y a pesar de la gran diversidad en las manifestaciones afrovenezolanas, se explica a partir de ahí la gran cantidad de aspectos que tienen en común.

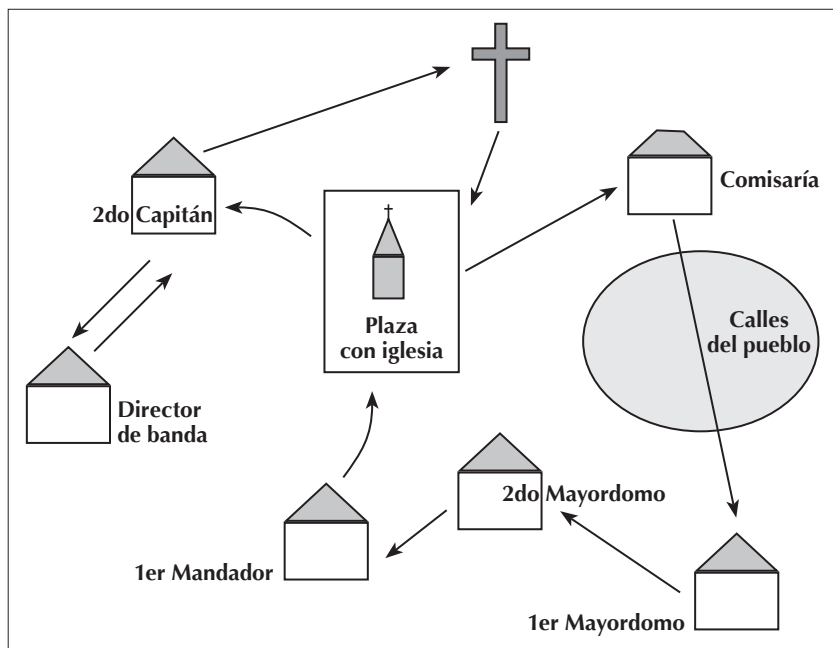
Fiesta a San Benito

Katrin Lengwinat

San Benito de Palermo era un franciscano del siglo XVI que murió en la ciudad de Palermo, Sicilia, y fue canonizado en 1807. San Benito se caracteriza por descender de padres esclavos negros y por su humildad, extremada caridad y prudencia. Aunque nunca aprendió a leer y a escribir fue un gran sabio, a quien consultaban otros sacerdotes y teólogos. Su día de celebración es el 4 de abril, según el calendario

católico. San Benito es venerado en muchas partes del mundo y se convirtió especialmente en protector de los pueblos negros (véase Ferrini y Ramírez 2000, pp. 104-105).

En territorio venezolano su culto arraigó sobre todo en la zona occidental del país, entre los estados Zulia, Trujillo y Mérida (véase foto N° 104, p. 252). Las fiestas se extienden desde el último trimestre del año hasta enero, acostumbrado en el Zulia el 27 de diciembre y en los Andes el 29 de diciembre como el día de celebración central de San Benito. El santo se caracteriza en Venezuela por su bondad, pero también a causa de su gusto por las parrandas y la bebida, por lo cual los devotos suelen derramar sobre él cantidades inmensas de ron, especialmente de la marca *Cacique*, con lo cual simbolizan que lo reconocen como su líder.



Recorrido obligatorio durante el ensayo de obligación en San José de Heras (según Video: *San Benito y sus vasallos*, s. f.).

El culto a San Benito tiene características muy disímiles en cada región, que son determinadas por elementos históricos, étnicos y culturales específicos. Se pueden distinguir claramente cuatro manifestaciones musicales: los *chimbángueles*, la gaita de tambora,

la gaita perijanera y los giros de San Benito.

Chimbángueles 🎧 3/ pista 1

Arraigo. El culto a San Benito con chimbángueles (una batería de membranófonos), se estableció principalmente al sur del lago de Maracaibo en el estado Zulia, adonde fueron llevados alrededor del año 1600 esclavos negros en gran número para trabajar en las plantaciones de cacao y tabaco. Según varios investigadores (Suárez 2004b; Martínez 1990) procedían de los grupos Ewe Fon en la antigua Dahomey (Togo y Benín), de los Efik y EfoK en Nigeria y de los Ibangala de Angola. De estas culturas han sobrevivido muchos elementos en el culto. San Benito no es necesariamente el patrono de los pueblos donde lo veneran. Es más, a sus patronos no los celebran con chimbángueles.

De los chimbángueles zulianos se derivó una variante de ese culto en el estado Trujillo donde lleva características propias en cuanto a la estructura organizacional, la música, el canto y la danza.

Organización. La organización religiosa de los chimbángueles está a cargo de una cofradía con estructuras estrictamente jerárquicas y con atribuciones y requisitos específicos para desempeñar los cargos.

Jerarquías y cargos de la cofradía de San Benito

Cargo	Función	Requisitos
Mayordomo	Enlace principal entre los devotos y la iglesia, da permisos para sacar la imagen del templo, organiza la fiesta, consigue dinero para ron, comida y flores de adorno en la imagen.	Buen conocimiento en la ejecución de los tambores
Primer Capitán de plaza	Máxima autoridad en el chimbánguele, responsable del santo fuera de la iglesia, dirige el culto y vela por el cumplimiento de los compromisos de los otros capitanes, lleva el bastón de mando.	
Segundo Capitán de plaza	Acompaña, apoya o reemplaza al primero.	

Primer Capitán de lengua	Canta o recita la letanía, oración o gozo correspondiente al lugar y momento, permite la comunicación entre Dios y los vasallos.	Dominio de todas las oraciones y cantos del santo, incluyendo las voces de procedencia africana
Segundo Capitán de lengua	Acompaña, apoya o reemplaza al primero.	
Capitán o Director de brigada	Vigila el correcto desarrollo y el orden de la ceremonia junto con su grupo de "mandadoreros", sustituye a la autoridad civil del pueblo.	
Director de banda o Mayor	Dirige el conjunto de los chimbángueles, debe fijar el golpe a ejecutar según el momento y sitio; toca el tambor mayor.	Conocimiento del toque de cada uno de los tambores en los seis golpes diferentes
Seis tamboreros	Ordenados según la jerarquía y función de los instrumentos	
Primer maraquero	Va marcando el compás durante todo el recorrido.	
Primer flautero	Encabeza los toques de flauta.	Buen conocimiento de las melodías a ejecutar en los distintos golpes
Abanderado	Va delante del grupo con una bandera purificando el camino a recorrer o limpiando el toque del chimbánguele atravesado	
Cargadores del santo	Llevar y custodiar el santo en el camino.	Ser promesero

En el estado Trujillo el santo tiene también a sus esclavos, que son los que lo cuidan.

Desarrollo de la fiesta. Los chimbángueles, cuya ejecución está vinculada exclusivamente con el culto a San Benito, se pueden tocar

durante todo el año, debido a que las promesas se deben pagar y el momento propicio depende en gran medida de la situación económica del promesero, quien tiene que ofrecer comidas y bebidas a los presentes.

El ciclo de San Benito se extiende desde el primer sábado de octubre hasta el 1º de enero. El día central de las festividades es en la mayoría de los pueblos¹⁸¹ el 27 de diciembre. En otros casos es el 25 de diciembre o el 1º de enero¹⁸². En el sur del lago de Maracaibo el santo suele ser representado ese día en tamaño humano, así que mide alrededor de 1,70 m. La imagen se lleva en una parihuela adornada con muchas flores. En algunos rituales antes del 27 de diciembre la figura del santo es más pequeña y no pertenece a la iglesia, sino a los devotos.

La fiesta principal en tierras zulianas suele ser anticipada por tres ensayos de obligación. El primer ensayo se efectúa el primer sábado de octubre por la noche, el segundo ensayo el 31 de octubre y el tercero el 7 de diciembre. Son realizados por los “tocadores obligados” que cumplen una promesa de por vida. Es el momento de ensayar para la fiesta principal, pero también tiene el objetivo de hacerle escuchar a San Benito los tambores, debido a que anda por el mundo y debe ser avisado de que se acerca su fiesta y tiene que regresar al sur del lago. Cuando finalmente San Benito sale el 27 de diciembre de la iglesia (véase foto N° 105, p. 253), sus vasallos han hecho todo para que esté presente el propio San Benito, así que no le rinden homenaje a la imagen sino al propio santo (Betty Mendoza, conferencia en Unearte, 27 de mayo de 2009).

Los ensayos de obligación tienen un recorrido preestablecido que se extiende aproximadamente entre las 8 y las 12 de la noche. En el caso del pueblo de San José de Heras, el grupo ensaya en la casa del director de banda y después se dirige a la casa del Segundo Capitán, pasando por la iglesia y por la casa del Primer Capitán hacia la cruz mayor. De ahí vuelven a la iglesia, donde los tres capitanes de plaza cantan las novenas del santo y se toca el “golpe de plaza”. Seguidamente se trasladan a la comisaría para un brindis, después

———¹⁸¹ San José, Gibraltar, Palmarito, San Miguel, San Antonio, Santa María.

———¹⁸² El Batey y Bobures, respectivamente.

———^{XXXIII} Suárez 2004b, p. 13.

del cual cantan, tocan y bailan por las distintas calles del pueblo hasta llegar a la casa del Mayordomo y continuar hacia la residencia del Primer Mandador. En esas dos estaciones los devotos son agasajados. De ahí su camino sigue por las calles cantando un *Avemaría* y tocando un golpe de plaza, para llegar al domicilio del Segundo Capitán, donde nuevamente son agasajados. El ensayo termina en el hogar del director de banda (véase video *San Benito y sus vasallos*, s. f.), donde se cierra el círculo.

El Día de Todos los Santos, el 1° de noviembre de cada año, se festeja “San Benito Multiplicado”. Es la fecha en que se reúnen los devotos de varios pueblos con sus santos en un mismo lugar (íd.). Después de una misa y una procesión en las cercanías de la iglesia, sigue la fiesta del santo “multiplicado” con bailes libres y colectivos. Durante todo el mes de diciembre se realizan visitas con el santo a otros pueblos.

En Bobures la fiesta principal se hace el 1° de enero y tiene también su horario y recorrido fijo. Comienza a las 11 a.m. con una misa en la iglesia, lugar en el cual terminará hacia las 10 p.m. Las campanas llaman a los devotos (véase foto N° 106, p. 253) y ellos se sitúan ante las puertas del templo para recibir al santo, al cual llevan después por todo el pueblo al son de diferentes golpes. En la tarde se acercan al cementerio para rendir tributo a los difuntos y después continúan por las calles del pueblo hasta regresar a la iglesia en la noche.

En el estado Trujillo, después de una procesión, comienza el recorrido por las calles para trasladarse a los hogares donde hay un santo y una promesa. Allí realizan velorios cantados seguidos por los bailes de ofrenda, en ceremonias que duran varias horas. La fiesta termina al devolver la imagen a su lugar de origen.

Algunos devotos, tanto en la región zuliana como en la trujillana, visten encima de un pantalón caqui una saya o falda de hojas de palma, que es un típico atuendo afrodescendiente. En el estado Trujillo incluyen también un aporte propio, que es un tocado llamado “coroza”, del cual penden cintas de varios colores.

Los instrumentos. La festividad del santo negro está acompañada por el conjunto de los chimbángueles, flautas, maracas, voces solistas y corales.

Los chimbángueles son una batería de siete unimembranófonos

cónicos, distintos en tamaño, sonido, función y nombre. Son hechos de una madera liviana como el lano o balso (*Ochroma pyramidale*). Se ejecutan con una baqueta, la cual percute el cuero y una mano que varía el timbre. Los tambores miden entre 84 y 92 cm., de altura y su diámetro de parche varía entre 22 y 40 cm. (Suárez 2004b, p. 29). El cuero está enrollado alrededor de un aro y el aro está amarrado con mecates que descienden casi hasta el fondo del tambor, lugar donde son prensados con cuñas de madera.

En el conjunto de los chimbángueles se diferencian tambores machos y hembras, los cuales van intercalados alrededor del tambor mayor y avanzando de manera circular (véase foto N° 107, p. 253).

El conjunto de chimbángueles

Tambores machos (cuatro)	Tambores hembras (tres)
Mayor tamaño con registro grave	Menor tamaño con registro más agudo
Ejecución con una baqueta de madera dura y rígida sobre el parche y la mano que cambia el timbre del sonido en el cuero.	Ejecución con una baqueta de madera delgada y flexible sobre el parche y la mano que cambia el timbre del sonido en el cuero de becerrito.
Ritmos más espaciados debido a la mayor duración del sonido en una caja de resonancia grande	Ritmos más densos, especialmente en el más pequeño que repica sobre todos los otros.
Paráfraseo del canto ^{xxxii} , por lo cual se denominan también tambores hablantes, especialmente en el caso del tambor mayor o arriero.	
Nombres de mayor a menor: mayor o arriero, respondón, cantante, medio golpe o tamborito	Nombres de mayor a menor: primera requinta, segunda requinta, requinta media

La batería de chimbángueles está acompañada por unas flautas en cantidad libre. Miden entre 50 y 80 cm. y no tienen aperturas de digitación (ibíd, p. 65). Los distintos sonidos se logran variando la intensidad de soplo, que anteriormente se realizaba con la nariz, cuando el tubo (que hoy en día es de plástico) era de madera.

En el paisaje sonoro se integra además la maraca, la cual es bas-

tante grande y puede alcanzar 30 cm. de diámetro (ibíd, p. 66). Suele marcar una fórmula rítmica básica a través de movimientos circulares.

Con la fuerza sonora de los instrumentos, especialmente de los siete tambores, no puede desarrollarse un canto solista persistente. Sin embargo, no puede faltar tampoco. Los cantos solistas son ejecutados por los capitanes de lengua y tienen un rol específico al comienzo del golpe y antes de entrar los chimbángueles. Inician el golpe con un tipo de recitativo y se callan luego. Cuando ya suena el golpe en los tambores, el pueblo o coro puede cantar, con una entonación regional propia y no temperada los “ritmos hablados” por los tambores (ibíd, p. 132).

La tradición musical trujillana se asemeja mucho a los chimbángueles del sur del lago de Maracaibo. Sin embargo incluye también características propias de la zona andina. De la batería de los siete chimbángueles zulianos quedan en Trujillo cuatro¹⁸³, tres machos: el “arriero”, el “mediogolpe”, el “respondón”, y una hembra: la “requintilla”. Además se han incorporado una campanita, la maraca y muchas veces el cuatro. En Pueblo Nuevo (estado Mérida), a donde ha llegado esa tradición directamente desde Trujillo, se tocan dos cuatros y además un cacho¹⁸⁴. En las tradiciones trujillanas se canta tanto en coro como algunas veces de manera solista, pero no en forma responsorial.

La música. Actualmente se ejecutan seis golpes en el contexto chimbanguelero. Martínez (1993) menciona tres golpes más (*Guaro cómo estáis...*, *El Chipolo*, *La Candela*) que se han ido perdiendo (elepé *Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia*, 1993). Los seis golpes obligatorios son: *Cántica*, *Chochó*, *Ajé*, *Chimbangalero vaya*, *Misericordia* y *San Gorongome vaya*.

Golpes de chimbángueles

Golpe	Función
-------	---------

183 En el pueblo de Chejendé hoy son cinco tambores y anteriormente eran seis según Ortiz y Aliaga (2005b, p. 14).

184 <http://www.pueblollano.com.ve/sanbenito.htm>

<i>Cántica</i>	Para llamar a congregarse y en el camino hacia el templo, donde está esperando el santo
<i>Chocho</i>	Frente a la iglesia. Expresa el llamado al santo. Es percibido como muy sacro ^{xxxiii} . Además suena en la visita al cementerio y al entregar al santo de nuevo a la iglesia y a veces en la procesión del santo recorriendo las calles del pueblo.
Golpe	Función
<i>Ajé</i>	Recibe al santo, tanto cuando sale del templo como cuando regresa allí, por lo que asume una posición especial. Agwe (<i>ajé</i>) es el dios del mar de la etnia Ewe Fon en Dahomey y fue reinterpretado en el santo católico, por lo cual obtiene una significación distinta a la Iglesia.
<i>Chimbalero vaya</i>	En la procesión del santo recorriendo las calles del pueblo
<i>Misericordia</i>	En la procesión del santo recorriendo las calles del pueblo y en el cementerio al visitar a los devotos difuntos
<i>San Gorongome vaya</i>	En la procesión del santo recorriendo las calles del pueblo

Para conformar cada uno de los golpes, los distintos timbres de los tambores juegan un papel destacado. Además, cada tambor tiene una fórmula rítmica específica: al unirse los siete, generan una polirritmia muy compleja. «Algunos ritmos conforman melodías de timbres que al combinarse, producen una intensa red de diálogos» (Suárez 2004a, p. 28). Para poder apreciar ese diálogo, un tambor debe bajar la fuerza de sonido para que se escuche como el otro “habla”. Suárez (ibíd., p. 13) muestra cinco golpes en metros ternarios (12/8: *Cántica*, *Chimbalero vaya*; 6/8: *Chocho*, *Misericordia*, *San Gorongome vaya*) y el ritmo *Ajé* como binario (4/4), lo que destaca una vez más su rol especial.

El plano rítmico-tímbrico es además ampliado por la integración precisa de los toques de flauta y de maraca, y por supuesto por las partes cantadas en grupo.

En la música de procedencia trujillana hay ciertas características propias que no se vinculan con la tradición chimbangalera zuliana. La reducción de la cantidad de tambores genera un cuadro tímbrico más homogéneo y menos polirrítmico. Los cantos, principalmente corales, son a dos voces, típicos en la región andina y practicados también en los velorios de cruz y del Niño Jesús (ver el apartado «Velorios en Occidente», p. 180). Los textos corales son fijos y conocidos. Hay algunos versos cantados por los capitanes que son solistas y por lo general improvisados, especialmente en algunas gaitas. Con *La Gaita* se suele solicitar o agradecerle un favor al santo. *El Juego de la Botella* rinde honores al santo con destrezas dancísticas, bañándolo y brindando con la bebida espirituosa. *La Ofrenda* se canta al final y es el canto de despedida. Además hay otros toques que acompañan danzas específicas (Ortiz y Aliaga 2005b, pp. 11-12).

La danza. Los diferentes golpes tienen no solamente una función y un mensaje específicos, sino también pasos de baile correspondientes. Varias de las figuras se encuentran en diversos golpes, sin embargo cada uno tiene su propia identidad. Todas las coreografías son de pareja, solamente el golpe *Ajé* es colectivo y los participantes actúan en dos filas colocadas de frente. A las figuras que se repiten en los distintos golpes y que son ampliamente descritas por Martínez (1994), pertenecen los movimientos de mariposa, los movimientos circulares sobre el eje del cuerpo, movimientos de cadera que se realzan con el uso de la saya (una falda de enea) y durante los cuales se dibujan arcos de 90° con las piernas. Si alguien es “bailador de saya” o no, es por decisión propia.

Así como se destaca el golpe *Ajé* con su danza colectiva, en la cual cada participante hace una ofrenda personal dentro del círculo colectivo de energía (ibíd., p. 18), los otros golpes también tienen su característica. *Chimbangalero vaya* tiene por ejemplo la particularidad de que «la mujer, bailando, se lleva al hombre empujándolo con el pecho» (ibíd., p. 16). Y en *San Gorongome vaya* el hombre baila alrededor de la mujer, la cual realiza constantes movimientos pélvicos, rindiendo honores a su capacidad de dar a luz (ibíd., p. 17).

En la tradición trujillana destacan en la ceremonia los bailes el

Juego de la Botella, La Gaita y La Ofrenda. El *Juego de la Botella* consiste en el baile de un danzante sobre y alrededor de una botella que se encuentra en el piso, la cual no se debe tumbar. *La Gaita* se hace en una rueda y tomados de las manos, avanzando hacia adentro, retrocediendo y moviéndose a los lados. Esta manera de bailar sugiere algún vínculo con la gaita de tambora. Otra danza vinculada con las fiestas de San Benito con tambores¹⁸⁵ es el *Chumangue* (¿de *chimbangle*?) que bailan sólo los de mayor jerarquía frente a la imagen girando en pequeños círculos con los faldones en mano. *La Redoblada* se baila al llegar a la iglesia, tomándose de las manos y en semicírculo. Cada extremo avanza pasando por debajo de los brazos de los demás participantes. En la *Conradanza* dos filas encabezadas por capitanes doblan hacia afuera y después de conformarse de nuevo, hacia adentro. Es una danza de procesión y aflora en momentos cumbre de algunas comparsas de negros o de blancos (véase el video *San Benito en Timotes*, 2005).

Gaita de tambora 🎧 3/ pistas 2, 3

Arraigo. La gaita de tambora se practica en la misma región y en los mismos pueblos que los chimbángueles, es decir en las tierras habitadas por afrodescendientes al sur del lago de Maracaibo. Con las migraciones hacia las zonas petroleras y hacia las ciudades mayores como Cabimas o Maracaibo, la gaita de tambora se extiende experimentando varios cambios. En su vínculo con la veneración de San Benito es una expresión musical y devocional paralela a los chimbángueles, aunque celebrada siempre en fechas fuera de las efemérides del santo. Sirve para pagar promesas en cualquier momento del año a distintas divinidades y también conlleva variadas expresiones profanas. Es un típico medio para denuncias sociales, protestas encubiertas o comentarios sobre sucesos en la comunidad. Debe tomarse en cuenta que durante el siglo XIX hubo una apropiación y redefinición de San Benito como un negro más (véase Mora Queipo y Chourio 2007).

185 <http://www.pueblollano.com.ve/sanbenito.htm>

La fiesta. La gaita de tambora en el pago de promesas a San Benito de Palermo es el medio apropiado para honrarlo fuera de sus fiestas oficiales. Las celebraciones organizadas en su honor tienen una duración de doce horas o más, e incluyen el ofrecimiento de bebidas y comida a los presentes. Por lo tanto, el promesero debe disponer de recursos suficientes en el momento de retribuir el favor concedido. La gaita de tambora se toca también el día 26 de diciembre, que es la víspera de la fiesta central del santo, y es llamada “gaita de obligación” (Martínez 1992, p. 28). El ritual se lleva a cabo sin la presencia de la imagen del santo, debido a la salida reglamentada de éste de la iglesia.

Gran parte de la celebración se desenvuelve en la calle, acción que según Mora Queipo y Chourio (2007), simboliza de manera consciente la diferencia entre los antiguos esclavos y el amo, quien honraba al santo dentro de la iglesia. Es una festividad en la que las mujeres tienen mayor protagonismo al contrario de los chimbángueles, donde hay absoluta predominancia masculina (véase foto N° 108, p. 254). La música es acompañada por danzas que se realizan en espacios amplios y abiertos, como la playa. El tipo de gaita cambia según el momento del día, por lo cual se diferencian gaitas de tambora “de temprana”, “de medianoche” y “de amanecer” (Martínez 1992, pp. 62-65), aunque hoy día se va perdiendo esa distinción.

Los instrumentos. El conjunto básico lo conforman tres músicos que tocan la tambora, el tamborito y el clarinete, varios cantores solistas con una maraca en mano y la comunidad como coro. El grupo de los cantores solistas está compuesto mayoritariamente por mujeres. Sin embargo es cada vez mayor la participación masculina (ibíd., p. 20). Ese grupo de solistas es reemplazado después de un tiempo por otro grupo. Los cantores tocan una pequeña maraca, la cual suelen elaborar ellos mismos.

La tambora que le da el nombre a ese género es un membranófono de dos parches, de aproximadamente 70 cm. de altura y un diámetro de 40 a 50 cm. (véase Mora Queipo y Chourio 2007). Se ejecuta con dos baquetas de diferente grosor y flexibilidad sobre un solo parche. La tambora suena con un tono bajo.

El tamborito es el “medio golpe” de los chimbángueles, es decir el menor de los chimbángueles machos. Tiene una sola membrana y

su cuerpo de madera es cónico. Mide 63 cm. de altura y el diámetro del parche es de 25 (Suárez 2004b, p. 29). Se ejecuta con una baqueta gruesa sobre el parche y sobre la madera. La mano libre manipula el cuero para variar el timbre. El tamborito suena más agudo que la tambora debido a su menor volumen de aire y el fondo abierto.

En la gaita de tambora se acostumbra además el uso del clarinete, que se registra desde finales de la década de 1960 (Mora Queipo y Chourio 2007). Martínez (1992, p. 27) indica que anteriormente usaban una flauta africana de madera denominada *buto* que desapareció, pero que podría explicar por qué un instrumento tan complejo como el clarinete hoy produzca solamente la melodía cantada del estribillo. Sin embargo hay que destacar que el clarinete tiene partes solistas más libres con las largas improvisaciones que se llaman *floreo*. Suceden cada tres a cuatro minutos y despiertan la alegría de los presentes y de los bailadores (véase foto N° 109, p. 254).

La música y letra. La gaita de tambora tiene sus raíces en los cantos de trabajo de las mujeres afrodescendientes de la zona (véanse Martínez 1992, Mora Queipo y Chourio 2007), específicamente en los cantos de lavanderas y de pilón entonados durante la época de la Colonia. De ahí se explican tanto su carácter dialógico como el protagonismo femenino. Es uno de los pocos casos encontrados y documentados que representan una evolución funcional de profano a devocional.

Las evidencias más remotas de gaitas de tambora datan de comienzos del siglo XVII¹⁸⁶, momento desde el cual va a ir desarrollando su forma actual, que se caracteriza por un canto responsorial con un sinfín de estribillos tradicionales y también nuevos. Se insertan en un ritual colectivo, donde los músicos se encuentran rodeados de los devotos. Los solistas se escuchan claramente debido a que son acompañados sólo por dos tambores; cantan versos aprendidos y también improvisados; después de cada par de versos el coro suele entonar el estribillo con seis o más sílabas por línea; el estribillo, desenvolviéndose dentro de un ámbito de quinta y ejecutado por el coro de los devotos es doblado por el clarinete. Los coros tienen ritmos complejos.

Los tambores ejecutan un patrón rítmico básico y a veces hay

¹⁸⁶ Martínez (1992, p. 20) menciona gaitas como *Ampoa* y *La Mona*.

Los sones de la gaita perijanera

Son	Ritmo	Estructura	Baile	Otros
<i>Gaita o Gaita enrollada</i>	Binario	Estrofas sucesivas Solista canta los versos octosílabos de una cuarteta de dos en dos y el coro repite el último verso.	Invitados se toman de las manos, bailan en círculo, hacen espirales como una culebra (¡gaita enrollada!) o figuras caprichosas ^{xxxiv} .	
<i>Sambe</i>	Amerengado con tendencia a 6/8	Solista: cuarteta a-b-a-b-c-d Coro: c-d Estribillo dos veces (“Bailando el sambe se me perdió pañuelito blanco, quién lo encontró”)	Se baila en parejas pero sin tocarse ^{xxxv}	Era principalmente instrumental y el estribillo aquí citado se cantaba a veces ^{xxxvi} .
<i>Chimbangle</i>	Binario	Parte solista: dos versos (a-a-b) o estrofa completa Parte coral: repite el último verso del solista y agrega un tipo de estribillo onomatopéyico corto.	Bailar al y con el santo	Texto hace constante alusión al santo. Musicalmente no tiene que ver con los chimbángueles del sur del lago de Maracaibo.

— ^{xxxiv} Ortiz 1998d, p. 136.

— ^{xxxv} Íd.

— ^{xxxvi} Íd. y http://www.saborgaitero.com/2_Enciclopedia/Tipo%20perijanera.htm

Son	Ritmo	Estructura	Baile	Otros
<i>Guacharaca</i> (cantada)	Amerengado	<p>Coro canta dos veces estribillo fijo (“Dale a la guacharaca”, “Oíla como resuena”, “Dale duro morena”, “Que se azote la maraca”).</p> <p>Solista: quarteta corrida dos veces. La parte solista se distingue de la coral también a través de progresiones armónicas distintas.</p>	En parejas, con una entusiasta participación colectiva ^{xxxvii}	Considerada canción alegre

____ xxxvii íd.

repiques del tamborito que son contestados por la tambora (véase Suárez 2004b, p. 22). La tambora, por su sonido más grave y duradero, tiene menos densidad musical que el tamborito, que gracias a su sonido más agudo y corto, es más ágil. La maraca, ejecutada por el mismo cantor(a) presenta una pulsación poco variada.

Se distinguen tres momentos en la gaita de tambora (Martínez 1992, pp. 62-70). La gaita de tambora de temprana se canta en la primera parte de la celebración. En ella se expresan ante todo contenidos de control social. Puede ser humorística o anecdótica, tratar una denuncia o aspectos de la historia. Destaca su forma singular de canto que alarga usualmente la última letra¹⁸⁷ del verso para imprimirle mayor énfasis. Otra gaita de tambora es la de medianoche. Es la más antigua y se canta en lenguas africanas, hoy incomprendidas. En la última parte, entre las 5 y 6 a.m. y frente a la iglesia o frente a una cruz se entona la gaita de tambora de amanecer. Esta gaita es de naturaleza netamente divina y además cantada en décimas, señal de clara influencia española. Se llama también *Pío, pío*, haciendo referencia al estribillo del coro que entra después de cada verso solista y que dice:

Pío, pío, pío,
 llorá gavilán...
 Se comen los pollos
 y a mí no me dan.

La primera parte de ese estribillo suele cantarse después de cada verso, y tanto después de la mitad como al concluir la décima se canta la cuarteta completa. Su contenido expresa resistencia y lucha de clase de los esclavos negros (Martínez 1992, p. 68). Las décimas que cantan los solistas suelen ser conocidas y no improvisadas.

La danza. En el pago de promesa a San Benito celebrado con la gaita de tambora, se unen música, rito, formas de organización, comidas y por supuesto danzas de carácter colectivo. La devoción es en un primer momento personal por parte del promesero, pero en la realización se vuelve grupal. Los músicos se encuentran den-

187 Tanto si es una consonante como cuando es una vocal.

tro de una rueda de hombres y mujeres intercalados y en muchos momentos agarrados de las manos. Ellos giran sus cuerpos, danzan rondando en círculo, levantan los brazos sincronizadamente (ibíd., p. 20). A veces se desprende una o varias parejas para entrar al centro de la rueda o a reemplazar a alguien que se encuentra bailando allí. Como pareja individual cada uno puede expresar en mayor medida sus habilidades, alegría y devoción, para después formar parte de nuevo del colectivo.

Gaita perijanera 🎵 3/ pista 4

Arraigo. La gaita perijanera está enraizada en la población criolla que radica al pie de la montaña de la Sierra de Perijá, al oeste del estado Zulia, primordialmente en la región de La Villa del Rosario. Se celebra en honor a San Benito de Palermo entre diciembre y enero y con mayor fervor el día 27 de diciembre. Esta manifestación sirve también para celebrar el onomástico de Santa Lucía el 13 de diciembre (ver el apartado «Fiesta a Santa Lucía», p. 170). En la mayoría de los pueblos se ejecuta una serie de cuatro sones, excepto en el pueblo de San Ignacio, donde consta de un ciclo de diez golpes (Ortiz 1998d, p. 136).

Organización. La iglesia no interviene ni en la celebración ni en la custodia del santo. La fiesta la organiza el devoto como pago de promesa. Durante un tiempo antes de la fecha, el promesero junto a los músicos y acompañado por el santo recorren el pueblo pidiendo colaboración y ejecutando el primer son del día de la celebración, que es la *Gaita enrollada*. Esta vez no la bailan, sólo se desplazan al ritmo de la música. Cada colaborador aporta con lo que pueda de acuerdo a su grado de devoción. Además es el momento para la invitación a la fiesta propagando su lugar y fecha (véase Montero y Quintero 2007).

La fiesta. La fiesta tradicional, como pago de promesa y en compañía de familiares y vecinos, tiene varios componentes que le dan significación y sentido al ritual: los devotos, los músicos, las bebidas y la comida, y especialmente la presencia del santo en un altar. El altar doméstico está erguido sobre una mesa cubierta de un mantel. El centro está ocupado por la imagen de San Benito que se encuentra dentro de un nicho adornado con flores (véase foto N° 110, p. 255). El santo mide

entre 20 y 30 cm. de altura. El fondo del altar está recubierto de largas hojas de palma de coco en variados diseños. Se acostumbra insertar flores en las palmeras (íd.). Al lado del santo se encuentran velas y muchas veces una botella de ron para alegrarlo y para brindar con él.

Al comienzo los músicos y los presentes se colocan frente al altar y al santo. Siempre en presencia de San Benito, la fiesta se desenvuelve tocando, cantando y bailando el ciclo correspondiente de sones.

Desde los años 1990 se realizan a menudo fiestas comerciales¹⁸⁸, donde se mezcla la gaita perijanera con otros tipos de música. Ahora los grupos son “profesionales”, interpretan también nuevos sones y se contratan por servicio. En ese contexto ya no es menester la devoción ni el pago de promesa (íd.).

Los instrumentos. Los instrumentos fundamentales para ejecutar la gaita son el cuatro, la tambora (un membranófono tocado con dos baquetas sobre el parche y la madera) y las maracas. Además hay cantores solistas y el coro que conforman los asistentes y especialmente los bailadores. De reciente data son las inclusiones del furruco, un membranófono sobre el cual se apoya un palo de madera que se va frotando, y de la charrasca, un idiófono de frotación.

La música, letra y danza. En muchas partes la gaita perijanera se compone de cuatro sones que conforman un ciclo. En algunos lugares como San Ignacio se encuentran hasta diez sones distintos, incluyendo los cuatro más difundidos. Los cuatro sones, o “golpes” como los llaman a veces¹⁸⁹, son los siguientes: *Gaita* o *Gaita enrollada*, *Sambe*, *Chimbangle* y *Guacharaca* (cantada).

Giros de San Benito pista 5

— 188 A partir del éxito de un Encuentro de Cultura Popular en el marco del aniversario de la empresa cervecera Polar.

— 189 Por ejemplo, en la página de <http://zulianidades.bitacorras.com>

Arraigo. El culto a San Benito se encuentra en distintos pueblos andinos desde los estados Trujillo, Mérida y hasta algunos lugares del norte del Táchira. En estas zonas es reverenciado en los sectores populares hispanovenezolanos. La fe en el santo negro y su veneración se desarrollan en esta región apenas desde comienzos del siglo xx como una manifestación ampliamente difundida. Sin embargo se conocen algunos antecedentes durante las luchas independentistas en Niquitao (estado Trujillo), donde en 1813 un soldado campesino hizo una promesa a San Benito de celebrarlo “con misa, música y alegre procesión” (véase video *Los Negros de San Benito*, 2005). Todos los pueblos andinos, donde se observa el culto a San Benito, tienen un punto de partida fijo, que es la casa de los descendientes de quienes habían traído esa fe. Quizás por comenzar como una promesa individual que se va extendiendo poco a poco al colectivo, las fechas de celebración son distintas y se extienden de octubre a enero. Sin embargo, el santo es festejado el 29 de diciembre en la mayoría de los pueblos andinos.

En los Andes venezolanos se distinguen dos tipos de celebraciones a San Benito. Por un lado son las danzas de los Giros de San Benito en el estado Mérida, que se acompañan con los instrumentos típicos de la región como violín, cuatro y tambora, y por el otro son los tambores chimbángueles con cantos y danzas en el estado Trujillo, considerados en el apartado anterior.

Organización. Los devotos se organizan en cofradías, donde se inscriben como vasallos. Algunos se han registrado como sociedades, agrupando a varios sectores. En caso de una sociedad, la máxima autoridad es el Presidente. En otros casos son el Primer Capitán o Capitán Mayor que se destaca por llevar un bastón o mandador. Además hay otros capitanes, un Mayordomo, el director de los músicos, un Abanderado y los cargadores del santo. En el estado Mérida hay también una Reina que acompaña al santo todo el día.

Desde principios de octubre los vasallos comienzan la colecta de aportes financieros para la fiesta bailando junto al santo por las calles del pueblo. Además se inician desde esa fecha otros preparativos como los detalles de las coreografías, los ensayos y otros asuntos.

Vestimenta y desarrollo de la fiesta. La imagen del santo negro con una estatura de hasta medio metro es cuidadosamente vestida de

Cuadro comparativo de veneraciones a San Benito

	Chimbángueles	Gaita de tambora	Gaita perijanera	Giros
Dispersión	Zulia: sur del lago de Maracaibo; Mérida: Palmarito, Pueblo Nuevo; Trujillo	Zulia: sur del lago de Maracaibo; Mérida: Palmarito	Zulia: oeste, Sierra de Perijá	Los Andes: Mérida
Fecha	31 de octubre, 7 de diciembre, 27 de diciembre, 1° de enero	26 de diciembre	27 de diciembre	29 de diciembre
Instrumentos	Cuatro a siete tambores chimbángueles, flauta, maraca de devotos Cantos solistas y corales	Tambora, tamborito (chimbánguele), clarinete, maraca Cantos solistas y corales	Cuatro, tambora, maracas, furruco, charrasca Cantos solistas y corales	Violín, cuatro, tambora, maraca de devotos
Música	Seis golpes con distintas funciones	Cantos solistas (preferiblemente mujeres) y estribillos corales	Cuatro sonos o golpes	Danzas colectivas de pulso ternario con ritmo amerengado
Ritual	Ensayo de obligación, encuentros de cofradías de San Benito; misa, procesión, recorrido del pueblo por puntos fijos	Actuación en la calle, en espacios amplios y abiertos	Celebración casera alrededor de altar	Comparsas de giros con turbantes, traje dominguero y cintas coloridas; misa, procesión, danzas de ofrenda

fiesta con una capa y otras prendas. El ícono se coloca sobre un altar portátil adornado con mantel y una profusión de flores.

Los Giros se destacan por su vestimenta colorida, que depende del concepto y del gusto de cada comparsa. La más difundida son los Giros Blancos. Cargan un turbante o corona de cartón adornada con papelillos de colores, la cual se sujeta de la cabeza con un cordón. Visten el “traje dominguero”, que consta de pantalón y casaca blancos. En el pecho y la espalda se ajustan largas cintas multicolores que están ceñidas en la cintura con una cinta tricolor (véase foto N° 111, p. 255). Además sostienen una maraca en la mano.

También hay Giros Negros, que llevan su nombre por embetunarse la cara y así asemejarse a los antiguos esclavos negros. Además se visten con atuendos más oscuros.

Desde 1980 son admitidas también las “Giras”, que es un grupo de mujeres con falda larga unicolor, blusa blanca y pañuelitos en el cuello y la cabeza. Generalmente no llevan maraca. Las Giras Negras también se pintan la cara de negro (véanse videos *Los Negros de San Benito*, 2005, y *San Benito en Timotes*, 2005). Igualmente se encuentran grupos homogéneos vestidos de artilleros, “apaches cimarrones”, indios cospes y de varias otras representaciones (véase el video *San Benito en Timotes*, 2005).

El 29 de diciembre, temprano en la mañana, los vasallos se reúnen en la capilla o en la casa de los descendientes devotos que introdujeron al santo en la región. Después de algunas danzas en honor a San Benito, los distintos grupos pertenecientes a la sociedad o cofradía se dirigen ordenadamente bailando hacia la plaza mayor del pueblo, donde se efectúa la fiesta central. Muchas veces acuden desde distintos caseríos a ese lugar común. Por lo tanto se realizan ceremonias de encuentro y reencuentro bailando al son de la música de cada uno. Sigue una misa con muchos devotos enfrente de la iglesia por no poder albergar el templo a la multitud asistente. Después se realiza una procesión alrededor de la plaza, en la cual los clérigos forman parte del cortejo.

Terminada la procesión comienza el recorrido por las calles del pueblo, en el que cada comparsa ofrece sus danzas al santo.

Los instrumentos y la música. Los instrumentos usados por los Giros de San Benito son el violín para entonar las melodías, el cuatro –cuya

función predominante es la armónica— y la tambora, que aporta una sonoridad y timbre característicos al conjunto musical. La tambora es un bimumbranófono colgado del cuello del músico, quien la ejecuta con dos baquetas gruesas de madera sobre los parches. No se debe tocar la madera. A ese grupo de instrumentos se une el sonido de la maraca que carga cada uno de los danzantes.

La música de los Giros es instrumental y protagonizada por el violín. Se conocen varias melodías adscritas a diferentes momentos de las danzas de la ceremonia. La mayoría suena en un ritmo amengado con tendencia a ser de pulso ternario, así el *Baile de la Reina* o el *Baile del Caracol*. Una excepción en ese sentido la constituye *La Marcha*, que es de compás binario. Esta última conforma la música para la procesión del santo y se parece a una marcha militar. Además existe el *Baile de Pares*, que tiene un ritmo de merengue inconfundible. La estructura musical formal que siempre se construye sobre frases de cuatro compases es básicamente la siguiente: II:aabb:II:ccdd:II. La tonalidad de las piezas es mayor y las armonías se quedan en el ámbito de T-S-D, cambiando cada cuatro compases.

Las danzas. En los Giros de San Benito destaca una danza que le da su nombre (de girar) y la cual ejecutan todas las comparsas. Se llama también el *Baile de las Cintas* o el *Baile de la Reina*. Los andinos no lo llaman *sebucán*, aunque se parece mucho a su desarrollo. Se trata de un grupo de danzantes que tejen y destejen cintas coloridas alrededor de un poste, bailando y haciendo sonar la maraca. Esta coreografía ha generado una increíble inspiración y creatividad, y actualmente presenta muchas variantes cada vez más complejas (véase el video *San Benito en Timotes*, 2005).

Una ceremonia de saludo al santo ejecutan los Giros en la *Danza de Frente*, en la cual los danzantes de Mucuchíes (estado Mérida) entrechocan sus bastones y los golpean contra el suelo (Ortiz 1998b, p. 56). Para *La Marcha* como danza de procesión en Mucuchíes, los Giros se organizan en dos filas doblando las rodillas exageradamente, lo cual se asemeja a una marcha militar. En el *Baile del Caracol* también se parte de dos filas, las cuales el Capitán va dirigiendo para realizar varias figuras de bamboleo o zigzag; después se organiza una sola fila que evoca la forma circular de un caracol.

Además se han registrado otros bailes como la *Danza del Pañuelo* o la *Danza del Sombrero*¹⁹⁰.

Parranda de San Pedro 🎵 3/ pistas 6, 7

Ruth Suniaga

Según las fuentes bíblicas el nombre original de San Pedro era Simón. Era galileo, casado y pescador cuando conoció a Jesucristo y comenzó a seguirlo. Fue el primero en ver en Jesús al hijo de Dios (Mateo 16:13), por lo que éste destacó su autoridad llamándolo *Cefas*, equivalente de “piedra” en griego, que en español derivó hasta el apelativo “Pedro”. Por esta razón es conocido como el “príncipe de los apóstoles” (véase Dalmau i Jover 1953, p. 1.400). Posteriormente a la resurrección de Jesús se encargó de dirigir la comunidad cristiana de Jerusalén, pero todos los apóstoles eran perseguidos, por lo que tuvieron que dispersarse por Palestina. Pedro fue hostigado y arrestado varias veces. Es posible que haya sido obispo en Antioquía e incluso que hubiese estado en Roma, donde muriera martirizado entre los años 64 y 67 de la era cristiana, para convertirse en el primero de la sucesión ininterrumpida de papas (véase *Encyclopædia Británica* 1995, p. 275). De acuerdo con una antigua tradición se afirma que el sepulcro de San Pedro se halla bajo la basílica que lleva su nombre.

Justicia y libertad, las dos gracias divinas anunciadas en las cartas atribuidas a San Pedro, son razones suficientes que pueden tener los seres humanos de cualquier parte del mundo para profesar la fe cristiana por medio de la devoción al apóstol Pedro; y especialmente, para aquellos a quienes se les ha violado su integridad tanto física como moral.

En Venezuela, como en otros países latinoamericanos, San Pedro Apóstol es muy popular: muchas ciudades y pueblos venezolanos llevan el nombre del santo. Hacia la costa central de Venezuela (estados Vargas, Miranda, Aragua y Carabobo) se encuentran varios ejemplos de fiestas de San Pedro, donde resulta interesante la comparación entre

¹⁹⁰ <http://www.venezueladigital.net/merida/folklore.htm>

los cantos dedicados a este santo y los de San Juan, ya que se encuentra gran similitud entre los versos de las coplas, como es el caso de las entonaciones de los llamados “cantos de sirena” (véanse Ramón y Rivera 1990, p. 55, y el apartado «Velorios en el Centro», p. 200 de este volumen). Otro ejemplo lo constituyen las procesiones llevadas a cabo en San Pedro de Coche, capital de la isla de Coche (estado Nueva Esparta). Aquí, el santo Pedro es un pescador que usa tiara (mitra de tres coronas, insignia de la autoridad suprema del Papa) y en la procesión «reparte sus bendiciones por todo el pueblo haciendo siete paradas obligadas [una por cada sector de la isla], remembranza de las repetidas veces que cayó Cristo en su camino al calvario» (González Ordosgoitti 1993, p. 20).

De todas las celebraciones a San Pedro en Venezuela es necesario hacer mención especial de la Parranda de San Pedro de Guatire y Guarenas, dos ciudades del estado Miranda culturalmente unidas, en parte por su geografía. Por extensión, también se da en otras ciudades del país y algunos barrios de Caracas, trasladada por personas que se han mudado, tales son los casos de la Parranda de San José de Guaribe (estado Guárico) y la del barrio Sarría (Distrito Capital, Caracas).

La celebración en Guatire y Guarenas

La forma de hacer honor a este santo en Guatire y Guarenas tiene características muy particulares. Sus orígenes radican en una historia cuyos personajes, de los años de esclavitud de la Colonia, aún no tienen probada realidad histórica. Mientras autoridades municipales, antropólogos, historiadores y cronistas continúan haciendo el trabajo de investigación al respecto, los habitantes oriundos de la región mantienen su creencia en la leyenda de la esclava María Ignacia, quien perteneciera al dueño de una hacienda llamada San Pedro, cuya existencia y localidad sí puede verificarse a partir de registros municipales (véase Caballero 1991, pp. 35-38).

Según la anécdota, María Ignacia le ofreció a San Pedro Apóstol una celebración anual si salvaba a su niña Rosa Ignacia, quien había enfermado de gravedad. La niña fue salvada por el santo y María Ignacia quedó comprometida a bailarle a San Pedro cada 29 de junio. El ritual fue desarrollado, según la leyenda, por el marido de María Ignacia, en quien recayó el compromiso de la promesa a petición de la negra esclava en su lecho de muerte, razón por la cual aquél debe

vestirse de mujer. No obstante, ocasionalmente se han visto en la parranda personajes de esclavas interpretadas por mujeres.

Puede decirse que la celebración a San Pedro en Guatire y Guarenas consta de dos partes: el velorio y la parranda propiamente dicha.

El día 28 de junio en la tarde se reúnen los devotos en sus respectivas sedes, en compañía de los habitantes de los barrios vecinos y demás asistentes, para llevar a cabo el velorio del santo, el cual consiste en rezos, cantos y bailes, animados por bebidas y comidas preparadas especialmente para la ocasión por los miembros de las distintas cofradías de ambas ciudades; sólo que esta vez los sanpedreños no llevan su indumentaria tradicional, ya que ésta está reservada para la parranda del día siguiente. La comida consiste en un plato típico llamado “tere-tere”: un guiso de riñones y demás vísceras que acompañan con cazabe. Alrededor de las 5 de la tarde, algunos encargados de cada cofradía trasladan su santo hasta la iglesia donde pasará la noche, regresan a la sede de la cofradía y la reunión continúa hasta la media noche. Este velorio, que muchos coinciden en llamar más bien “bailorio” –puesto que es una celebración con música y baile–, no se queda sin San Pedro, ya que la imagen que es trasladada a la iglesia no es la única con que cuentan las parrandas. Para el velorio o “bailorio” adornan otra en un altar.

El día siguiente se inicia con una misa en la iglesia donde se encuentran los santos llevados la noche anterior. Además de los feligreses habitantes del pueblo, asisten visitantes, invitados, turistas y observadores. Al finalizar la liturgia las cofradías retiran los santos. El orden en que salen de la iglesia no siempre es el mismo; hay un acuerdo previo entre los organizadores de cada una, tanto en ese asunto como en lo relacionado con la ambientación de la iglesia y la logística general del evento. Una vez que el cura bendice la imagen del santo y a los integrantes de las parrandas, cada cargador de santo lo toma alzándolo en brazos como en gesto de ofrecimiento y como parte del pago de su promesa; comienza a desplazarse por el pasillo de la nave central de la iglesia hacia la salida bailando, detrás de él viene el personaje de María Ignacia con otros personajes de la parranda, los “tucusitos”. Los músicos tocan sus instrumentos y cantan. Los feligreses se agolpan en las bocas de las filas de asientos para ver pasar a los sanpedreños y a María Ignacia, a quien las madres asistentes le dan sus bebés

“para que los bailen”. Así, salen poco a poco hacia la plaza frente a la iglesia, donde se encuentra una aglomeración de personas que no pudieron entrar a la misa.

Cada cofradía tiene su propio recorrido por las calles y barrios del pueblo, antes del cual bailan unos breves minutos en la plaza. Cada una es seguida por un grupo considerable de personas que cantan, bailan o simplemente caminan tras ellos durante el resto de la tarde. El recorrido se establece con anterioridad en las reuniones entre los miembros para definir los preparativos, en las cuales se recogen todas las peticiones de familias, negocios y demás entidades que han solicitado durante el año la visita de la parranda el día de San Pedro, con la finalidad de cumplir sus promesas. Además de estas visitas, durante las cuales los parranderos son agasajados con bebidas y comidas, para los miembros de las cofradías hay paradas obligadas, como por ejemplo la Policía, la Alcaldía, la Casa de la Cultura, la Capilla del Nazareno y las casas de sanpedreños mayores muy ancianos o ya fallecidos, que son o han sido colaboradores importantes de la celebración.

Al final de la tarde todos coinciden en un punto del pueblo, donde tradicionalmente se encontrarán San Pedro y San Juan; este punto varía cada año. Así como existe más de una Parranda de San Pedro, en Guatire y en Guarenas existen también varias cofradías de San Juan.

Las músicas para estos santos son muy diferentes; sin embargo, para el momento del encuentro se hacen sonar las dos simultáneamente en una total confusión hasta que los realizadores de cada fiesta, los sanpedreños calle abajo y los sanjuaneros calle arriba con sus respectivos adeptos, coinciden. La música de San Juan, ejecutada con tambores, absorbe la de la Parranda acompañada por cuatros; los sanpedreños terminan bailando tambores de San Juan, el cargador de San Pedro también y los cargadores de los santos se los intercambian. Se alternan las músicas, un rato bailan Parranda de San Pedro y otro, tambores de San Juan. Esta fiesta termina en una gran algarabía. Ya de noche, los integrantes de las cofradías se retiran a sus sedes donde continuarán bailando.

Al día siguiente (30 de junio) se reúnen en alguno de los ríos de la localidad para compartir lo vivido el día anterior, en medio de bebidas y comidas, lo cual sirve de descanso e intercambios personales de ideas y afectos. Es allí donde evalúan lo que realmente significa la Parranda para ellos (Francisco Requena, cantante de la Parranda del Centro de Educación Artística Andrés Eloy Blanco de Guatire, entre-

vista personal, 30 de junio de 2001).

Música, instrumentos y letras

Durante toda la festividad suena una sola tonada cantada de estructura corta y repetitiva en 3/4 y 6/8, acompañada por cuatros y maracas. Por su construcción melódica y armónica, se puede dividir en dos partes: exposición y cierre. La primera parte cuenta con un ciclo armónico de dos compases y la segunda de cuatro, con distintas resoluciones.

Los versos de la Parranda de San Pedro son fluctuantes octosílabos, es decir, su métrica silábica fluctúa entre los versos de siete, ocho y hasta nueve sílabas, siendo el octosílabo el predominante. Los de la primera parte o exposición aparecen estructurados en cuartetos de pares rimados e impares sueltos (a-b-c-b). La forma como se cantan es responsorial, es decir, un solista entona dos versos y un coro los repite. De esta manera, el solista va construyendo cuartetos, de dos en dos versos que son repetidos por el coro:

Solista

Si San Pedro se muriera	8	a
todo el mundo lo llorara.	8	b

Coro

Si San Pedro se muriera
todo el mundo lo llorara

Solista

Por lo menos María Ignacia	8	c
los cabellos se arrancara	8	b

Coro

Por lo menos María Ignacia
los cabellos se arrancara...

La mayoría de los versos, como se observa en el ejemplo registrado durante una celebración, son improvisados de acuerdo a lo que acontece en el momento, pero también existe un repertorio de cuartetos de las cuales el solista hace uso a su gusto y necesidad. Esta

parte puede durar varios minutos, dependiendo del recorrido por las calles y de las paradas que hagan los parranderos, y extenderse a varias cuartetos (en algunas grabaciones hasta 20, alcanzando unos 300 compases aproximadamente). Si el solista se cansa le pasa el turno a otro sin parar la música, hasta llegar al cierre.

El cierre es anunciado por el solista en el mismo canto para preparar tanto a los cuatristas como a los bailadores; esta advertencia del cantante es identificada por los sanpedreños como “la llamada” o “la vuelta”, la cual anuncia no sólo un cambio en el tipo de estrofa, sino en la armonía y en el carácter del ritmo, ya que todos deben dejar de caminar y darle espacio al baile con zapateo:

“Llamada” del solista

Y se me ponen de frente,	8	a
que ya los voy a llamar.	7	b

Coro

Y se me ponen de frente,
que ya los voy a llamar.

Solista

En esta vuelta y la otra	8	c
voy a cambiar la toná.	7	b

Coro

En esta vuelta y la otra
voy a cambiar la toná...

Formalmente el cierre consiste en un estribillo de diez compases de 6/8 cantado al unísono por todos los presentes, a veces con letra y otras tarareado, que se repite para concluir en el grito “¡Bueno!”, el cual da pie a una pequeña pausa de descanso de breves minutos, para comenzar nuevamente con otra exposición y reinicio del recorrido. Cuando ocasionalmente usan letra en esta parte, sólo consta de un dístico o pareado¹⁹¹, cuyos versos pueden ser compuestos:

191 Dos versos compuestos por cualquier número de sílabas que riman entre sí.

Guaití, guaití pasó por aquí (eneasílabo)
 con su botellita llenita de aní... (endecasílabo)
 (y luego completan la frase con el tarareo)

Todos los motivos melódicos son anacrúsicos, tanto los de principios de frases largas como los internos de cada período y subperíodo. La melodía de la Parranda de San Pedro se puede transcribir en compases 6/8 y 3/4, de manera alternativa, dependiendo de los acentos presentes en la improvisación. Desde el punto de vista melódico, en la Parranda de San Pedro hay un sincretismo de modalidades: mixolidio con jónico. El uso de una u otra modalidad depende principalmente de las cualidades y preferencias del cantante solista.

En cuanto a la armonía, todas las cadencias son conclusivas, tanto en los períodos internos como en los finales de frases:

Exposición: 3/4 T D7 | T T D7 | T :||

En el cierre se presenta el ciclo básico armónico completo en la siguiente sucesión:

1, 2, 3, 4 5

6/8 T D7 | T S | T D7 | T ||

Los metros de 6/8 y 3/4 se presentan tanto de manera alterna (horizontalmente en una misma línea instrumental, como en la voz), como simultánea (verticalmente entre diferentes líneas, como en la voz y el cuatro), produciéndose en este último caso una relación de 3/2 conocida como hemiola.

El acompañamiento del cuatro marca fundamentalmente un compás de 3/4 en la exposición, mientras que en el cierre lo hace a 6/8. La técnica interpretativa en el rasgueo del cuatro varía de un ejecutante a otro; sin embargo, se hacen notorias las habilidades virtuosísticas en la mano derecha de algunos cuatristas en ciertos momentos, como por ejemplo en la parte del cierre en la que bailan los coticeros¹⁹², y en otros momentos de la exposición en los que cantante y cuatristas

¹⁹² Bailadores con cotizas o alpargatas especiales que realzan el ritmo.

buscan una comunicación musical: el cuatrista estimula con “repiques”, que le dan más dinamismo al baile (Francisco Aponte, cuatrista de la Parranda del Centro de Educación Artística de Guatire, entrevista personal, mayo 2002), y el cantante responde dándole más intensidad a la melodía. Las maracas siempre marcan un movimiento de 6/8 y en las cotizas se producen hemioas (entre 6/8 y 3/4), al igual que en la melodía, dependiendo de las cualidades del bailarín.

La constante alternancia de metros también contribuye con su dinámica rítmica al carácter festivo y bailable. Sin embargo, pueden destacarse dos momentos diferentes en cuanto a la dinámica. La parte expositiva y más larga se caracteriza por ser más melódica, y su tempo se relaciona con un *andante*, ya que se ejecuta para desplazarse por las calles del pueblo. Pero al detenerse en las paradas previstas comienza el baile, alrededor del cual el público hace círculos. En éstos puede notarse una aceleración del tempo, así como un incremento de intensidad, cuyo clímax lo constituyen los últimos 20 compases.

Este momento de clímax –cuyo protagonismo está reservado a las cotizas– encierra un importante significado social entre los guatireños y guareneros quienes, como afrodescendientes, reviven la fuerza con que manifiestan su rechazo hacia cualquier forma de opresión. El carácter que la percusión de las cotizas contra el piso le da a la música de la Parranda las eleva a la categoría de instrumento musical idiófono. Para los sanpedreños las cotizas representan los tambores de la Parranda.

La variedad y textura tímbrica presentes en la Parranda de San Pedro consiste en el uso de cuatro instrumentos, cuya clasificación, participación y funciones musicales se detallan en el siguiente cuadro:

Elementos musicales en la Parranda de San Pedro

Instrumentos		Cantidad	Función musical
Voces	Solista	Uno (a la vez)	Lírica y melódica
	Coro	Los parranderos y el público; más de 80 personas	
Instrumentos		Cantidad	Función musical
Cuatros		Entre diez y quince. Están afinados de grave a agudo A-d-f#-B.	Acompañamiento rítmico armónico, marcando de forma alternada compases de pulso binario y ternario
Cotizas		Dos pares	Expresividad y carácter de rebelión y protesta, marcando de forma alternativa compases de pulsos binario y ternario
Maracas		Entre diez y veinte, de uso individual	Acompañamiento rítmico, marcando un compás de pulso binario

En cuanto a su carácter musical, la Parranda de San Pedro es una celebración eminentemente festiva y alegre. Aun cuando es la ocasión para que los devotos de San Pedro paguen sus promesas, muchas de las cuales hacen recordar tiempos difíciles o situaciones penosas, es motivo para celebrar el favor concedido por el santo, y al mismo tiempo, también es el momento de hacer peticiones. De modo que tanto en las letras como en la música y el baile se pueden percibir la alegría y el sentimiento de gratitud de los promeseros por una parte, y por la otra, la esperanza en las nuevas peticiones.

Danza y personajes

En la Parranda de San Pedro no hay una representación dramática como tal. Sin embargo, existen personajes, cada uno cumpliendo una función, no sólo en el baile, sino también en toda la fiesta, teniendo las calles del pueblo como escenario. La trama es muy clara y sirve de inspiración a todas las acciones y reacciones: la

leyenda del milagro concedido por San Pedro Apóstol a la negra esclava María Ignacia.

María Ignacia. O más bien, el marido de María Ignacia, quien la representa ya que ella murió. El marido de María Ignacia no tiene nombre, es llamado “María Ignacia”, a pesar de que no oculta su identidad masculina. Algunas “María Ignacia” ni siquiera se afeitan el bigote para ese día. Siempre van vestidas de forma muy alegre, de colores variados, maquilladas y adornadas. Puede estar embarazada y lleva cargada a su hija Rosa Ignacia (véase foto N° 112, p. 255). Ocupa siempre el centro de la escena, aunque no canta ni toca instrumentos musicales. Su manera de bailar es muy suave y “valseada”. María Ignacia, por ser madre y beneficiaria de los milagros de San Pedro, es escogida con preferencia entre todos los parranderos por otras madres del público para que baile a sus bebés.

Rosa Ignacia. Representada por una muñeca de trapo que siempre lleva cargada María Ignacia. Este personaje no puede faltar, ya que es en ella en quien se cumple el milagro de salvación que pide María Ignacia.

Los tucusitos¹⁹³. En el significado de los tucusitos no hay acuerdo. Algunos sanpedreños afirman que son otros hijos de María Ignacia. Otros opinan que representan la razón del milagro concedido por San Pedro: la niñez y la inocencia. Pero no hay titubeo al explicar la razón de los colores de sus trajes: el amarillo y el rojo representan los colores de las dos posturas políticas enfrentadas durante la época de la Guerra Federal: los liberales y los conservadores, respectivamente (véase foto N° 113, p. 256). Por tal razón, algunos investigadores han afirmado que la presencia de los dos tucusitos como figuras no data del mismo origen que el resto de los personajes, sino que fueron incorporados más tarde por los sanpedreños para simbolizar la imparcialidad política de la parranda (véase Domínguez 1990, p. 143).

Los parranderos o sanpedreños. Representan a los esclavos de las ha-

193 “Tucuso” se le llama en Venezuela al colibrí, pájaro pequeño chupaflor.

ciendas de caña de azúcar del Valle de Pacairigua que acompañaron al marido de María Ignacia en el pago de su promesa a San Pedro. Son los encargados de tocar los cuatros, las maracas y bailar. Su vestimenta consiste en atuendos viejos que representan la dádiva otorgada por los amos ese día para que tuvieran cómo homenajear al santo. Contrasta el traje de levita y pumpá con el uso de las alpargatas para ridiculizar a los dueños de esclavos. Los parranderos se untan el rostro de betún negro, una mezcla de hollín en polvo con vaselina (véase foto N° 114, p. 256). Esto le hace parecerse más a sus antepasados esclavos, ya que, a pesar de que la población de Guatire y Guarenas es predominantemente de color oscuro, ellos no se consideran negros sino mestizos. Entre los parranderos resaltan el encargado de llevar y bailar al santo y los coticeros.

El cargador del santo. Este papel es considerado un altísimo honor. Siempre va al frente y manteniendo cierta distancia de todos. Alrededor de él, el público hace espacio para que se luzca con sus pasos, los cuales son muy amplios y en todas las direcciones. A pesar de que todos caminan hacia delante, el cargador tiene la oportunidad de retroceder y dar vueltas, además de elevar el santo, mientras lo balancea (véase foto N° 115, p. 256).

San Pedro Apóstol. Es una imagen pequeña, de unos 30 cm., hecha de yeso por artesanos de la región, la cual está muy bien pegada a un cajoncito de madera adornado con flores.

Los coticeros. Son parranderos cuya función se destaca en el baile, específicamente una pareja de bailadores que se coloca las cotizas para el zapateo durante la parte final de la pieza, llamada “cierre”. Por lo general, poseen habilidades especiales para la danza, debido a que zapatean con fuerza, haciendo gran variedad de ritmos al golpear las cotizas contra el piso.

Todos los personajes de la parranda calzan alpargatas, pero para el cierre la pareja de coticeros ata a las suyas las cotizas, las cuales consisten en unas láminas duras o placas de cuero de vaca de aproximadamente 35 x 25 cm (véase foto N° 116, p. 256). El baile del cierre debe hacerse sobre una superficie dura, usualmente el piso de cemento o cerámica de una casa o acera, contra la cual se

golpean las cotizas. Esto es lo que algunos informantes denominan el “zapateo”.

El abanderado. Llamado “banderúo”, cumple la importante función de guiar no sólo a sus compañeros de parranda, sino al público que los sigue. Debe ondear la bandera en alto con el fin de ser visto a distancia, entre la multitud. El banderúo es el parrandero que maneja con absoluta precisión el itinerario del recorrido y las paradas que se harán, por lo tanto es él quien inicia o interrumpe la procesión (véase foto N° 117, p. 257).

En la bandera, así como en los pañuelos que llevan los parranderos atados al cuello, están representes también los colores de los bandos políticos mencionados.

Fiesta a San Antonio: sones de negros 🎧 3/ pista 8

Katrin Lengwinat

Con los sones de negros o tamunangue es venerado en el occidente de Venezuela San Antonio de Padua, quien nació en 1195 en Lisboa, Portugal, y se llamó Fernando de Bulloes y Taveira de Azevedo¹⁹⁴. Desde adolescente sintió una gran devoción a la Virgen María y al Niño Jesús. Ya a los 17 años comenzó una vida en un monasterio. Primero fue adscrito a los agustinos, y luego, a los 27 años, cambió a la orden de los Frailes Menores de San Francisco de Asís. Al ingresar allí cambió su nombre por el de Antonio. Fue un gran predicador a quien seguían multitudes.

San Antonio es uno de los santos más populares y venerados en el mundo. Según el santoral católico es el protector de los albañiles y vendedores, ayuda a conseguir buenos matrimonios, conmueve a los ricos para ayudar a los pobres y se le adscribe la facultad especial para encontrar objetos perdidos¹⁹⁵.

La imagen de San Antonio siempre es representada joven, ya

¹⁹⁴ http://www.corazon.org/santos/antonio_padua.htm

¹⁹⁵ <http://www.churchforum.org.mx/santoral/Junio/1306.htm>

que no alcanzó mucha edad. Junto a un lirio que representa su alma pura, lo acompaña también la Biblia que tanto había estudiado y predicado, y además el Niño Jesús que representa su íntima familiaridad hacia Jesucristo¹⁹⁶. Muchas veces aparece con un pan en la mano –el llamado “pan de los pobres”–, porque compartía sus alimentos con los más necesitados¹⁹⁷.

En Venezuela San Antonio tiene mayor popularidad en la zona noroccidental, específicamente en los estados Lara, Falcón, Yaracuy y Portuguesa. Aparte de eso es patrono de muchos lugares en todo el país, mas no siempre esto implica una celebración específica. El día de San Antonio es el 13 de junio. Aquí se hace referencia únicamente a manifestaciones de promesa, las cuales se cumplen generalmente durante todo el mes de junio y a veces también en otros momentos del año. La devoción a San Antonio en Venezuela se debe sobre todo a su don de protector de los animales y de las cosechas, vinculándolo así especialmente con el campo. Se le pide propiciar las lluvias para que el trabajo agrícola dé fruto, un buen matrimonio o la curación de una enfermedad, entre otros (véase Hernández 2000, p. 46).

Manifestaciones específicas y relacionadas con la devoción a ese santo son la *cantauría* (véase el apartado «Velorios en Occidente», p. 180 en este volumen) y el *tamunague*. Ambas suelen darse juntas. El término “tamunague” fue introducido por algunos estudiosos (Aretz, Liscano) en los años cuarenta y difundido en los años sesenta en vez de su nombre original: “sones de negros”. En aquel tiempo se quería transformar la danza en un espectáculo nacional sin connotaciones raciales –lo que no permitía ese nombre–, mientras que “tamunague” era supuestamente más neutro y podía transmitir nociones de un mestizaje idealizado (véase Guss 2005, p. 197).

Organización y desarrollo de la fiesta

El jefe de familia, que generalmente es el promesero, organiza la fiesta y prepara el altar, el cual lleva un arco de flores y en el centro la imagen de San Antonio. Alrededor de él hay otros santos que se veneran en la casa de la familia, además de velas. Debido a que en

—196 <http://www.rafaes.com/advocacion-antonio-padua.htm>

—197 En Lara, al final de la celebración se reparte aún el pan de San Antonio entre los presentes como gesto de solidaridad.

las celebraciones participan familiares, vecinos y amigos se arregla comida generosa en forma de sancocho y también bebida como el tradicional cocuy de penca¹⁹⁸, el cual se tiene madurando durante todo el año especialmente para esa ocasión.

En la noche de la víspera del pago de la promesa se lleva a cabo tradicionalmente un velorio (cantauría) con rezos y cantos de salves, tonos y décimas en frente del altar adornado (véase foto N° 118, p. 257). Los cantos son de mucha espiritualidad, el velorio dura hasta el amanecer. Al día siguiente, después de la misa, se saca la imagen de la iglesia para ofrendarle ahora los sones de negros (tamunangue). Esto ocurre sólo del día 12 para el 13 de junio. El resto de las celebraciones es diferente: no hay misa y se saca el santo del salón donde está el altar para algún lugar de la casa que sea cómodo para bailar (María Teresa Hernández, etnomusicóloga, correo electrónico, 1° de octubre de 2007).

El ciclo de danzas que se realiza en la casa del promesero consta de siete sones con una amplia coreografía. Se baila delante del altar, pues se trata de ofrendas a San Antonio. El ciclo se puede repetir cuantas veces se quiera, hasta que hayan bailado todos los que sientan un vínculo devocional con el santo. El contenido es más bien profano y varios sones hacen referencia a la faena agrícola y la vida campesina.

Antes y después de bailar el tamunangue se acostumbra entonar salves religiosas. Esa cantauría requiere de mucho conocimiento y experiencia, así que actualmente se encuentran numerosas promesas que se pagan únicamente con un tamunangue. Sin embargo, el tamunangue es medio de veneración sólo en Lara. En Falcón y Yaracuy se pagan las promesas a San Antonio con un velorio cantado de línea o escala¹⁹⁹ específica.

No hay un vestuario específico, pero siempre es festivo. Los hombres usan un sombrero de cogollo y las mujeres prefieren faldas largas²⁰⁰. Las adaptaciones de ese baile a un espectáculo público disminuyeron considerablemente el aspecto devocional, y además

— **198** Aguardiente de agave.

— **199** Temario.

— **200** Según la tradición, sería una falta de respeto que una mujer bailase en pantalones.

Los sones de negros

Son	Tonalidad, armonías y metro	Estructura	Baile
<p><i>Yiyivamos</i> o <i>Chichivamos</i> o <i>Yeyevamos</i></p>	<p>Tono mayor, T-D7 Metro ternario</p>	<p>Solista: un verso penta y otro hexasílabo alternados (un compás) indica a los bailarores qué deben hacer. Coro: contesta (compás siguiente) con estribillo fijo: "¡Oevangüé!".</p>	<p>Pareja con varas coqueteando. El cantor da instrucciones para la salutación, el galanteo y una especie de enamoramiento.</p>
<p><i>La Bella</i></p>	<p>Tono mayor, T-T7-S-D7-T-T7-S-D7-T Metro ternario</p>	<p>Dúos polifónicos cantan cuartetos octosílabos, el primer dúo canta la mitad de la cuarteta cayendo al estribillo que dice "A la bella bella, a la bella va" y otro dúo le responde con el resto de la cuarteta.</p>	<p>Pareja suelta, de galanteo y coqueteo, con la vara en mano; pueden entrar distintas parejas sucesivamente.</p>
<p><i>La Juruminga</i></p>	<p>Tono mayor, T-D7 Metro ternario</p>	<p>Solista: un verso hexasílabo (un compás) Coro: dice "¡Dubirá!" o "¡Túmira!" o "¡Túmbira!" (un compás).</p>	<p>Pareja suelta obedece a las figuras exigidas por el cantor, quien en esta parte suele referirse al trabajo de campo y de casa.</p>
<p><i>La Perrendenga</i></p>	<p>Tono mayor, T-S-D7-T Metro ternario</p>	<p>Canto responsorial Solista: cuarteta octosílabo (dos compases) Coro: contesta (dos compases) "Tomé ay tó".</p>	<p>Pareja suelta y de galanteo, donde se usan más que en otros sones los garrotes.</p>

<p><i>Poco a Poco</i></p> <p>1. Los calambres</p> <p>2. El caballito</p> <p>3. El guabinero</p>	<p>Tono mayor</p> <p>Primera parte: T-S, metro binario</p> <p>Segunda parte: T-S-D, metro ternario</p>	<p>1^{ra} parte: solista canta un verso pentasílabo y el coro responde "Así".</p> <p>2^{da} parte: de repente entra la <i>guabina</i> cantada por el coro a dos voces con coplas octosílabas y cuartetas tarareadas tipo estribillo.</p> <p>La misma música</p> <p>La misma música</p>	<p>Carácter jocoso, que representa calambres que le dan al hombre y la mujer que lo auxilia, se expresa la reanimación del hombre (1^{ra} parte) y el baile alegre entre ambos (2^{da} parte).</p> <p>Hombre agachado imita caballo salvaje, mujer con pañuelo como lazo debe domarlo según órdenes del cantor.</p> <p>Hombre debe tratar de agarrarle la pantorrilla y el tobillo a la mujer, la cual se defiende con el garrote.</p>
<p><i>Galerón</i></p>	<p>Tono mayor, T-D7 y T-S-D7 y variaciones</p> <p>Metro ternario</p>	<p>Cantado por dúo a dos voces. Comienzan con una serie indeterminada de versos pentasílabos y octosílabos para continuar con una especie de estribillo fijo.</p>	<p>Pareja se toma de las manos y ejecuta un sinfín de figuras generalmente vinculadas con cambios en el agarre de manos, brazos cruzados y otros.</p>
<p><i>Seis figuriao</i> o <i>Seis figureao</i></p>	<p>Tono menor, t-s-D7-D7</p> <p>Metro ternario</p>	<p>Dúo: después de un canto onomatopéyico (lalaleo) a dos voces se divide en dos solistas, donde uno repite el verso octosílabo del otro hasta completar la cuarteta, para añadirle otra cuarteta a dos voces y terminar con otro lalaleo. Después entra el siguiente dúo con la misma estructura.</p>	<p>Grupos de tres parejas que bajo la guía de uno de los hombres realizan distintas figuras encadenadas y simultáneas; se conocen 32 y más figuras.</p>

los bailaradores suelen vestirse ahora de una manera uniforme.

Los instrumentos

Los instrumentos que se usan en el tamunangue son una amplia gama de cordófonos rasgueados, que abarcan el cinco, el medio cinco, el requinto y el cuatro, así como el cumaco, la tambora y un par de maracas. Puede haber tantos cordófonos como se quiera, únicamente existe una restricción en cuanto al cinco, que sólo puede ser ejecutado por el maestro, y por lo tanto es único. Todos tocan los mismos patrones rítmicos y armónicos; no obstante, el requinto “floreá”²⁰¹ muchas veces en forma más libre que los otros. El sentido de esa batería de cordófonos, en la cual todos sus integrantes hacen lo mismo, es de carácter tímbrico, ya que los instrumentos se diferencian por el tamaño, la cantidad de cuerdas y la afinación. Todos se afinan por el concepto antiguo que no es sucesivo en cuanto a las alturas.

El cinco cumple la función de guía; tiene cuatro órdenes de cuerdas, pero el cuarto orden es doble y afinado en octava; su cuerpo se asemeja a una guitarra pequeña tipo vihuela. El medio cinco tiene una caja de resonancia más pequeña que la del cinco; las cuerdas tienen la misma conformación, pero se afinan una cuarta más aguda que en el cinco. El cuatro es el típico cuatro larense con su caja menos profunda que la oriental y con una afinación común. El requinto dispone de cuerdas en cuatro órdenes con el cuarto orden doble en octava. Su caja es más pequeña, el diapasón más largo y el sonido más agudo que todos los otros («Joropo centro-occidental», volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

Entre los instrumentos de percusión en la música de veneración a San Antonio se encuentra un par de maracas relativamente grandes, que muchas veces tienen la particularidad de que se las hace sonar con una sola mano. Además se toca una tambora de doble parche con dos baquetas sobre uno de los cueros, y a veces también sobre el borde de madera. En El Tocuyo se agrega un furro de mano que es una pandereta redonda y plana de un solo parche que se frota con los dedos.

Además entra un tambor largo hecho de un tronco ahuecado

201 Ejecuta adornos y varía el patrón rítmico.

de árbol y con un solo parche clavado tipo cumaco. Según Ramón y Rivera (1969, p. 97) se le daba el nombre de “tamunango”, desde donde se derivaba la designación de toda esa manifestación tradicional. Sin embargo, en la práctica actualmente denominan a ese instrumento “tambor de negro” en el momento de su ejecución y “cumaco” en momentos de inactividad²⁰². Un músico se sienta sobre el tambor y golpea el cuero con las manos y otro músico percute con dos baquetas sobre el cuerpo de madera (véase foto N° 119, p. 257).

La música y el baile

El tamunague en honor a San Antonio es precedido por una breve cantauría. Después se ejecuta el golpe de *La Batalla*, que también acompaña la procesión por la calle hacia y desde la iglesia. Es un juego inicial en el cual dos hombres simulan una lucha de garrotes. Musicalmente de metro binario y en tono menor –que pasa posteriormente a mayor para volver en otro momento a menor– es interpretado por dúos sucesivos a dos voces que cantan una estrofa de dos versos octosílabos y un estribillo que reza “adorar a San Antonio”. Antes de cantar el siguiente dúo se suele incluir una vuelta instrumental. Después de *La Batalla* vienen siete sones.

Los siete “sones de negros” que constituyen el tamunague en sí son los siguientes: el *Yiyivamos*, *La Bella*, *La Juruminga*, *La Perrendenga*, el *Poco a Poco*, el *Galerón* y el *Seis figureao* (véase foto N° 120, p. 258). Musical y coreográficamente se distinguen en ellos dos grupos. Uno es cantado por dúos consecutivos a dos voces (*La Bella*, *Galerón*, *Seis figureao*) y en el baile participa una pareja tras otra con una coreografía libre (véase foto N° 121, p. 258). Sólo en el último, la danza es de tres parejas simultáneas y con figuras coordinadas²⁰³. El otro grupo es cantado por un solista que improvisa algunas partes y contestado por un coro con un estribillo fijo (*Yiyivamos*, *La Juruminga*, *La Perrendenga*, *Poco a Poco*). Lo bailan parejas independientes ejecutando contenidos y figuras que se describen y exigen a través de los textos cantados. A pesar de ser bailes de expresión profana, son

— 202 Cuando está colocado en algún lugar sin ser tocado (María Teresa Hernández, etnomusicóloga, correo electrónico, 21 de octubre de 2007).

— 203 En Sanare, dicen, hay 32 figuras, en otros lugares aún más.

dedicados a San Antonio, por lo cual las parejas comienzan su baile siempre con un saludo al santo en el altar.

Interpretaciones y cambios históricos

El baile de los negros se originó entre esclavos de las plantaciones de azúcar en los alrededores de El Tocuyo (Guss 2005, p. 198, analizando a Linares). En las letras de cada uno de los sones se llama a los participantes “negros”, por ejemplo “viene otra negra” o “sale otro negro”. Guss (ibíd., p. 202) argumenta la derivación de esa danza de la *Danza de los Moros y Cristianos* que se incluía a menudo en las fiestas patronales y representaba la victoria del bien sobre las hordas paganas. Muchas veces incluía luchas de espadas. A través del cambio de actores, que ahora son los latinoamericanos, se dieron varias resemantizaciones, especialmente como conflictos étnicos entre blancos y otros.

Los cuentos populares sobre los orígenes del tamunangue relatan que San Antonio confronta sin ayuda de nadie a los moros en África «con el solo poder de una canción y un baile» (ibíd, p. 204). Allí el término “negros” no se refiere al esclavo sino a los moros, y la devoción a San Antonio contribuye a la fusión de las razas y pueblos.

El tamunangue trae permanentemente un mensaje moralizante, «un teatro de dominación, donde todo lo que es salvaje e indómito puede ser civilizado y domesticado» (ibíd., p. 209). Así por ejemplo en la doma del caballito, en los calambres que debe atender la mujer con cariño, en la tierra que se debe mimar para tener buen fruto, en las tareas domésticas que debe cumplir la mujer para mantener al hombre contento y en la sumisión de la mujer al hombre, teniendo que bailar cabizbaja y con movimientos medidos sin manifestar sus emociones.

Con la “nacionalización” del tamunangue a partir de los años cuarenta en los escenarios públicos y profanizados, el rol de la mujer va cambiando hacia una mujer venezolana segura de sí, la cual baila ahora con la frente en alto y una sonrisa permanente. También las letras son percibidas más de manera burlesca que como un mensaje

intrínseco.

Celebraciones de los Santos Inocentes

Katrin Lengwinat

Cada 28 de diciembre se conmemora la matanza de todos los niños menores de dos años en Belén, ordenada por Herodes, quien quería eliminar a Jesús, el Mesías.

En la Edad Media la Iglesia mezcló esta celebración con otra pagana conocida como la “Fiesta de los Locos”, debido a que los orígenes de la celebración de los Inocentes no fueron de grato recuerdo (véase Encinoza 2006). La fiesta que se teje alrededor de “los locos” y/o “las locainas” tiene orígenes en las saturnalias de la antigüedad romana, en las cuales se alteraban las normas que regían la sociedad en forma de burlas. Otra referencia más inmediata de la España medieval (véase Melfi 1998, p. 137), indica que se realizaba la Fiesta de los Locos entre Navidad y Año Nuevo como una sátira de los subdiáconos con disfraces y bromas.

En muchos poblados venezolanos se encuentran mamarrachos²⁰⁴ el Día de los Santos Inocentes, disfrazados, locos y locainas, como por ejemplo en la Zaragoza en Lara, el Gobierno de las Mujeres en Naiguatá, el Mono de Caicara (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito), las Locainas de Agua Blanca en Portuguesa o los Locos de la Vela de Coro (íd.). Sin embargo, hay que destacar que la celebración con la figura de “locos” no se limita exclusivamente al 28 de diciembre, sino también a otras fechas como la del Espuntón o Locainas del Niño Jesús en Pueblo Llano en Mérida (1° de enero), los Locos y Locainas de la Candelaria en los estados Mérida, Trujillo, Táchira y Portuguesa (2 de febrero) o las Locainas de Santa Rita en Pueblo Nuevo del Sur en Mérida (21 de mayo).

En estas celebraciones de los Santos Inocentes se destaca el uso frecuente de comparsas con máscaras afeminadas y disfraces. Pero además se encuentra a menudo la pública inversión de roles y valores, actos bufonescos de calle, bromas y juegos para la diversión colectiva, hombres vestidos de mujer y otros personajes grotescos como los mama-

²⁰⁴ Persona mal vestida y cómica.

rrachos o la “mojiganga”²⁰⁵. Esta última figura representa a un esclavo liberado y vestido como los señores de la época, pero ridiculizándolos, ya que a pesar de llevar un traje de levita y un sombrero de copa, usa como medio de transporte un burro. Además se acostumbra en distintas regiones el simbólico despojo de su investidura a las autoridades.

Muchas manifestaciones se han desarrollado hacia una fiesta netamente profana, como es el caso del Mono de Caicara, los Locos de la Vela o los Locos de Moruy en Falcón. Otras siguen realizándose por promesa, y por lo tanto son tratadas en este tomo. Fueron seleccionadas dos celebraciones distintas: la Zaragoza de Sanare y las Locainas de Agua Blanca.

Zaragoza 🌀3/ pistas 9, 10

En la población montañosa de Sanare, estado Lara, cada 28 de diciembre se inundan las calles con los zaragozas que rinden culto a los Santos Inocentes, representados en un cuadro pintado que conservan desde hace mucho tiempo. Con trajes coloridos y máscaras bailan y cantan al son de una canción llamada *Ay Zaragoza*, descrita más adelante, y se dirigen con alegres bromas a los asistentes.

Los Zaragozas o Locos de Sanare, cuyo origen aún se desconoce, se organizan en una cofradía con cargos vitalicios. La máxima jerarquía la tiene el Capitán Mayor. Ese grupo prepara la fiesta de los promeseros. Debido a la gran cantidad de visitantes que recibe Sanare ese día²⁰⁶, se establecen responsabilidades compartidas con la alcaldía y con las autoridades eclesiásticas. La alcaldía desde hace mucho tiempo asume, entre otras cosas, el registro de los zaragozas. Unos días antes de la festividad, los hombres que desean disfrazarse, deben registrarse en la jefatura civil del pueblo con la entrega de una carta de buena conducta. Allí se les asigna un número que deben cargar visiblemente para el control del comportamiento cívico de los disfrazados. Con esto se quiere garantizar que no haya infiltrados ni abusos, ya que las máscaras permiten el anonimato. Cada año se anotan cientos de personas; ejemplo de ello son los 700 participantes registrados en 2004 (Molina Morales 2005), unas lo hacen por promesa y otras por diversión.

— 205 Por ejemplo, entre los Locos de La Vela.

— 206 Para el año 2004 20.000, mientras que la población sanareña cuenta con 17.000 habitantes (véase Molina Morales 2005).

Parte de la diversión comienza con la elaboración de su vestimenta y máscara, que los zaragozas deben hacer a escondidas para no ser reconocidos el día de su salida; incluso, usan guantes para que no se les reconozca por las manos. Ese anonimato les permite divertir a los presentes con sus actitudes cómicas. Solamente se quitan la máscara delante del cuadro sagrado.

La fiesta comienza a las 5 de la mañana, cuando los devotos se concentran en la casa de la Capitana Mayor (una mujer que no va disfrazada). Allí, frente a un amplio altar vistosamente adornado con flores y velas, se reza y se cantan algunas salves polifónicas (véase foto N° 122, p. 259). Después de encomendarse cada uno de los promeseros ante el cuadro, los músicos tocan golpes larenses y los zaragozas bailan solos, entre ellos o con cualquiera de los asistentes. Más tarde y al son de *La Zaragoza* (con el estribillo “Ay Zaragoza”) se trasladan bailando por las calles hasta llegar en cierto momento a una iglesia, donde asisten a una primera misa. Desde los años ochenta se admiten a los zaragozas enmascarados dentro del templo, donde también bailan. Posteriormente bailan un buen rato en la plaza del frente para acercarse a las 10 de la mañana a la misa principal en la iglesia de la plaza Bolívar. A mediodía se celebra un acto público con la música y el baile del día en la tarima de la concha acústica. Luego, ya prácticamente entre ellos, los zaragozas se dirigen a las distintas casas a pagar promesas. Al frente del grupo van los cargadores con la bandera amarilla y el cuadro. Los promeseros le hacen ofrendas al cuadro en forma de pequeños niños de bronce, los cuales se cuelgan en el marco (véase foto N° 123, p. 259).

Dentro o frente a los numerosos hogares que visitan son recibidos con una mesa para colocar el cuadro, donde hay también un refrigerio consistente en chicha, pastelitos y otros comestibles. Se entona un canto a la imagen, en unos casos con golpes, en otros con salves si fuera solicitado. Ese es el momento de bailar a los niños, especialmente a los menores de dos años, porque así lo indica la tradición. Después se bailan y cantan golpes con la intervención de quienes lo deseen, lo que es el lado profano de la festividad. Finalmente se retiran de las casas al son de *Ay Zaragoza*. La conmemoración culmina después de las 6 de la tarde al reunirse de nuevo en la casa de la Capitana para el “encierro”, en el cual se entona de nuevo una salve frente al cuadro sagrado.

Los grupos de participantes se visten con un estilo homogéneo entre ellos y con trajes completos llenos de originalidad y colorido, a los cuales muchas veces se le agregan cintas de tela y cascabeles metálicos que se integran alegremente en el cuadro sonoro. Las máscaras con diseño humano son elaboradas con papel maché (véase foto N° 125, p. 260). Actualmente se observan distintos estilos, pero la originaria que se encuentra aún con bastante frecuencia es rosada con rasgos afeminados. Todos los promeseros son hombres; sin embargo un gran número de ellos se viste de mujer y aprovecha su rol para bromear con los asistentes.

En Sanare hay un solo grupo de músicos que acompaña a los zaragozas. Ellos no se disfrazan pero se visten uniformemente. Tocan el instrumental larense típico: cinco, requinto, cuatro, medicinco, maracas y tambora (véanse el apartado «Fiesta a San Antonio: sones de negros», p. 317 de este volumen y «Joropo centro-occidental», *Manifestaciones profanas*, inédito). La tambora es ejecutada con una baqueta acolchada dando un golpe sobre el parche en el primer tiempo del compás ternario y otro en el tercero. El sonido del golpe del primer tiempo es además manipulado por la otra mano que presiona el parche, para obtener un sonido más agudo y lograr así un determinado acento musical. A veces se incluye en la interpretación de los golpes el pandero o “furro de mano”²⁰⁷. Durante la entonación de salves se tocan únicamente cordófonos. En el cuadro sonoro general tienen mucha presencia el tintineo de los cascabeles, así como los sonidos parecidos a gritos agudos y alegres en forma de “brrr...” que emiten constantemente los zaragozas. Por cierto, como estrategia para no ser reconocido por los demás, ellos hablan de manera exclusiva en falsete.

En los momentos en que hay un sentimiento profundamente religioso ante el cuadro sagrado –lo que sucede al comenzar y al concluir la festividad, así como frente a los altares de algunas casas–, se entonan salves divinas a dos voces entre coros sucesivos, iguales a las de las cantaurías de velorios (véase el apartado «Velorios en Occidente», p. 180). Seguidamente se cantan golpes larenses de cualquier tema, a cuyo ritmo los zaragozas bailan con pasos suaves de joropo.

²⁰⁷ Membranófono de frotación («Joropo centro-occidental», volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

Cada uno lleva una vara delgada y flexible que muchas veces se mantiene doblada con ambas manos entre la pareja. Pueden bailar solos, con otro zaragoza o con una persona del público. Cuando se encuentran frente a símbolos religiosos como la iglesia o ante un altar casero, los zaragozas frecuentemente bailan a los niños a solicitud de los padres (véase foto N° 126, p. 260), en búsqueda de sanación para sus males o protección ante estos (véase Molina Morales 2005). En los golpes larenses (una variante regional de joropo) pueden intervenir otros cantores que no pertenecen al conjunto musical. Todas las letras son profanas (volumen *Manifestaciones profanas*, inédito).

La festividad de los Locos de Sanare tiene una canción específica para la ocasión, que se puede entonar como canto de camino o para entrar y salir de las respectivas casas. También es cantada y bailada en la iglesia y enfrente del cuadro sagrado cuando no se entonan salves. Se llama *La Zaragoza* por el estribillo que dice “Ay Zaragoza”. Los músicos de hoy día afirman que se trata de un golpe larense lento, mientras los mayores insisten que lleva el ritmo de merengue larense (María Teresa Hernández, etnomusicóloga, entrevista personal, 28 de diciembre de 2006). Ambos géneros se tocan en 6/8 y pueden llevar la misma secuencia armónica. Se distinguen por ciertos acentos musicales que al interpretarlos de una u otra manera hacen la diferencia, manteniendo siempre mucha cercanía. *La Zaragoza* es compuesta por un ciclo armónico en cuatro compases: T-S-D-D. Después de una copla solista con rima a-b-c-b, en la cual el coro contesta cada verso de la estrofa con la frase “ay Zaragoza”, entra el estribillo a dos voces, recurso típico larense.

Solista

Que vivan los capitanes
de esta fiesta tan hermosa.
Calle arriba, calle abajo
alzamos la Zaragoza.

Coro

Ay Zaragoza
Ay Zaragoza
Ay Zaragoza
Ay Zaragoza

Estribillo a dos voces

Ayayayai Zaragoza,
ayayayai Zaragoza.

Los zaragozas salen cada 28 de diciembre, no sólo en Sanare,

sino también en otros pueblos larenses como Guarico.

Locainas de Agua Blanca 🎧 3/ pista 11

En la pequeña población de Agua Blanca, al igual que en el cercano municipio San Rafael de Onoto, al norte del estado llanero de Portuguesa, existe una tradición centenaria de locainas, en la cual cada 28 de diciembre los habitantes de la zona se congregan para pagar sus promesas. Ese momento es antecedido por actividades durante varios días, cuando un grupo se traslada por las calles en procura de limosnas, y por el baile de joropos durante la noche de la víspera en ausencia de las imágenes religiosas.

Las locainas se organizan en diferentes grupos de aproximadamente 50 personas. Cada uno debe tener su santo de veneración, generalmente protegido en un nicho detrás de un vidrio. Además poseen un estandarte, banderas de diversos colores, “el burriquito” –que cumple la función de un cepo para retener a las personas que hayan cometido una falta– y por supuesto instrumentos musicales.

Las locainas se destacan por el uso de sombreros adornados con cintas de colores y otros ornamentos con cierto brillo. La organización de los grupos es estricta y asigna responsables, que deben ser siempre hombres (véase Moya 2007), para las distintas tareas: oficiales y capitanes de tropa, de la banda de músicos, de los muñecos, de los cacheros, de los abanderados...

El 28 de diciembre por la mañana se congregan los diferentes grupos en la plaza Bolívar y se mueven en desfile varias veces alrededor de la estatua del Libertador, acompañados de cantos y toques de música (véase Noguera de Stergios 2001, p. 60). Seguidamente asisten a la misa para trasladarse después al *macote*, la sede principal, y realizar el pago de promesa.

El conjunto musical que acompaña cada grupo se compone de cuatros, maracas, ocasionalmente guitarra y cachos vacunos, los cuales son soplados especialmente por los jóvenes. El cacho o cuerno es un elemento muy común entre los músicos de locainas en el centro y el occidente del país (Hernández y Fuentes, s. f., p. 96). Además hay tambores de un parche prensado con un arco metálico y una altura de aproximadamente 70 cm.; se tocan colgadas del hombro con dos baquetas gruesas sobre la membrana y algunas veces sobre la madera.

En el traslado por varias cuadras del pueblo desde la iglesia

hasta la sede, cada grupo va tocando joropos, algunos también van cantando en forma de contrapunteo (véase foto N° 127, p. 260). La dominante presencia sonora de los cachos y las tamboras, generalmente con un constante repique en el primer y el tercer tiempo del compás, hace difícil que se perciban las letras y melodías del canto. Llegados a la sede, los distintos grupos participantes entran en fila y forman ruedas en el patio, donde dan varias vueltas al son de su música. Este elemento, pero también la presencia de los cachos, son netamente indígenas.

El pago de promesa consiste en bailar galerón. Generalmente se piden siete galerones a personas conocedoras de ese género, los cuales se cancelan con dinero (Noguera de Stergios 2001, p. 60). De vez en cuando se bailan también joropos.

El galerón, igual que en el tamunangue de la zona cercana de Lara, mucho tiene que ver con un joropo, siendo el galerón más lento en un metro de 3/4, modo mayor y con una secuencia armónica fija de los acordes básicos. La danza comienza en pareja para luego seguir como baile individual, generalmente con niños de los promeseros en los brazos (véase foto N° 128, p. 261). Ocasionalmente se juntan parejas sueltas que bailan de manera independiente y con movimientos suaves. Una característica del galerón es su brevedad. Algunas veces se para después de ocho compases, otras veces, dependiendo del grupo de músicos, es significativamente más largo. Después de cada parada vuelve la melodía, hasta completar los siete bailes.

La tradición de Agua Blanca cuenta con un elemento muy particular: muñecos articulados con brazos y piernas móviles, atados a un palo largo, que se mueven bailando encima de la multitud y al son de la música durante los joropos de camino. Sus creadores invierten mucha creatividad en ellos en cuanto a materiales, colores, expresiones, e incluso en el manejo de sus movimientos (véase foto N° 129, p. 261).

Robo y Búsqueda del Niño 3/ pistas 12, 13

Ruth Suniaga

Al igual que la Paradura (véase el apartado «Paradura del Niño», p. 160 de este volumen), el Robo y la Búsqueda del Niño es una fiesta de carácter religioso cuya temática gira en torno a acontecimientos

acaecidos después del nacimiento de Jesucristo y sus primeros meses de vida. Se llevan a cabo entre el 25 de diciembre y el 2 de febrero del año siguiente, día de Nuestra Señora de La Candelaria, en distintas zonas de Venezuela.

Las referencias más frecuentes que se tienen de estas fiestas provienen de los estados andinos del país; sin embargo, se han registrado en otros estados como Carabobo, Sucre²⁰⁸, e incluso en algunos barrios de Caracas, bajo la hipótesis de que fueron llevadas allí por familias andinas (véase Ortiz 2000, pp. 9 y 27).

El Robo y Búsqueda del Niño son juegos y dramatizaciones que se llevan a cabo cuando algún vecino ha retrasado por alguna razón el festejo de la Paradura en su casa. Esto motiva que alguien conocido robe la imagen del Niño Jesús del pesebre propiedad del que debe la Paradura, sin que éste lo note, para colocarla en el pesebre de otro amigo. Es una manera de comprometerlo para que realice la Paradura; sin embargo, antes debe recuperar la imagen, para lo cual se lleva a cabo la Búsqueda. Por lo tanto, en este caso se invierte el ciclo, quedando Robo, Búsqueda y Paradura del Niño.

La celebración

Algunas comunidades acostumbran celebrar el Robo de manera más formal y ritual, anunciándolo por medio de un disparo de cohete y el envío de una carta algunas veces anónima, dirigida a los dueños de la imagen después de haber sucedido el robo, la cual deben responder también por escrito para concretar la fecha y los detalles de la búsqueda.

El moroso al que le han robado el Niño elige una noche e invita a sus amigos para que le ayuden a buscarlo. Para el acto escoge a los padrinos del Niño y contrata a los músicos. La Búsqueda es un simulacro, puesto que por vía secreta ya se ha averiguado en cuál casa reposa la imagen.

La procesión parte desde la casa de donde fue hurtada la imagen, haciendo un recorrido de casa en casa preguntando, de manera cantada y/o hablada, si se encuentra allí el Niño extraviado. Los parti-

208 Bárbula, Tarapío y la entrada del municipio Naguanagua, y los municipios Bejuma y Miranda del estado Carabobo; Güiría del estado Sucre.

Lista de referencias

Fuentes bibliográficas

ACACIO, José (1998). «La danza de los locos de San Isidro, expresión de una festividad religiosa». Ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Universidades sobre Tradición y Cultura Popular, Mérida.

ACOSTA SAIGNES, Miguel (1985). «Las Turas». En *La cerámica de la luna y otros estudios folklóricos*, pp. 75-94. (1ª ed., 1962). Caracas: Monte Ávila.

AFRICAMÉRICA (1996, julio-diciembre). «Añá en Venezuela: Ilu okan irawo». *Afroexpress Especial*, III (6), pp.4-5.

AGERKOP, Terry (1983). *Piaroa, Venezuela*. Caracas: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (Inidef) (con diapositivas y casete).

ALEMÁN, Carmen Elena (1997). *Corpus Christi y San Juan Bautista*. Caracas: Fundación Bigott.

ALLAIS, María Luisa (2004). «La población indígena de Venezuela según los censos nacionales». *Universidad Católica Andrés Bello* [página en línea], p. 11. Consultado en septiembre de 2007 en <http://www.ucab.edu.ve/eventos/llencuentropoblacion/ponencias/Allais.pdf>

ALZUALDE, Marlella (1996, 26 de enero). «La Paradura del Niño: una tradición que no se debe perder». *Notitarde*, Valencia, estado Carabobo, p. 7.

ARETZ, Isabel (1982). «Indigenous Music of Venezuela». *The World of Music*, Berlín (2), pp. 22-37.

____ (1984). *Manual de folklore*. Caracas: Monte Ávila.

____ (1991). *Música de los aborígenes de Venezuela*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore (Fundef)-Conac.

____ (2009). *La etnomúsica venezolana del siglo xx*. Caracas: OPSU-CNU.

ÁVILA, Francisco (1940, 20 de diciembre). «La fiesta de las Turas». *El Herald*, Caracas, p. 7.

AYALA LAFÉE, Cecilia y Werner Wilbert (2001). *Hijas de la luna*. Caracas: Fundación La Salle.

BENÍTEZ, Daniel (1993). *Tarmas, historia y tradición*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura.

BRANDT, Max Hans (1987). *Estudio etnomusicológico de tres conjuntos de tambores afro-venezolanos de Barlovento*. Caracas: Centro para las Culturas Populares y Tradicionales (CCPYT)-Centro Interamericano de Etnomusicología y Folklore (CIDEF).

BROUWER, Desclée de (1998). *Biblia de Jerusalén*. España: Autor.

BUTLER, Alban (1964). *Vidas de los santos* (Vol. II). Ciudad de México: Clute.

CABALLERO, Hortensia (1991). *Parranda de San Pedro*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.

Calendario (2008). Caracas: Fundación Bigott.

CAMACHO, Adrián (1998). «Los kariñas y su autonomía cultural». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, p. 59. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

CANELÓN MELÉNDEZ, Leonel (2005). *La Danza de las Turas en el Municipio Turén* [documento en línea]. Consultado en mayo de 2012 en <http://geocities.ws/oficinadelcronista/TURAS.doc>

CÁRDENAS, Carla Silvana (2005, 24 de julio). «Reporte dominical». *Diario Frontera*, Mérida, Venezuela. Reproducido en *Orfeón de la Universidad de Los Andes* [página en línea]. Consultado en enero de 2008 en <http://www.orfeon.ula.ve/infor/noticia.htm>

CASTILLO, Alecia (1996). «Los diablos de Canoabo». *Revista Bigott*, Caracas (38), pp. 38-45.

Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano (2004-2006). Región occidental, estado Falcón, municipios Unión y Sucre. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural.

CLARAC, Jacqueline (2003). *Dioses en exilio* (2ª ed.). Mérida: Universidad de Los Andes.

COLINA, Belkys (1992). «A los dictadores venezolanos les salió el diablo». *Revista Bigott*, Caracas (23), pp. 17-27.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA y Centro para las Culturas Populares y Tradicionales (s. f.). *Instrumentos Musicales de América Latina y el Caribe*. Caracas: Autor.

CONTRERAS, Francisco (2004). *Pastores del Niño Jesús de El Limón-Historia local*. Grabación personal de textos y audio en CD.

CORREA, Roberto (1992). «Diablos danzantes: persistencia chamánica en el catolicismo popular». *Anuario Fundef*, Caracas, III, pp. 46-52.

CRESPO, Marta (2005). *Y San Pedro hizo el milagro. Folklore y tradiciones guareneras*. Guarenas: Asociación Civil Cultural "Curupao".

DALMAU I JOVER (1953). *Enciclopedia de la religión católica* (Tomo V). Barcelona: Autor.

DOMÍNGUEZ, Luis Arturo (1990). *Fiestas tradicionales en el estado Miranda*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.

____ (1998) «Baile de las turas». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*

(Tomo I), pp. 128-130. Caracas: Fundación Bigott-Editorial Arte.

DOMÍNGUEZ, Luis Arturo y Adolfo Salazar Quijada (1969). *Fiestas y danzas folklóricas de Venezuela*. Caracas: Monteávila.

____ (2004). *Fiestas y danzas folklóricas en Venezuela* (3ª ed.). Caracas: Monte Ávila.

DUBUC DE ISEA, Lourdes y Yolanda Salas (1998). «Paradura del Niño». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, pp. 16-17. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

EDITORIAL SANTILLANA (2009a). «Añú/Yukpa». En *Pueblos indígenas de Venezuela* (tomo 3). Caracas: Autor.

____ (2009b). «Warao». En *Pueblos indígenas de Venezuela* (tomo 16). Caracas: Autor.

____ (2009c). «Wótjüja (Piaroa)». En *Pueblos indígenas de Venezuela* (tomo 13). Caracas: Autor.

ENCINOZA, Eric (2006, 28 de diciembre). «Hoy es la fiesta de la Zaragoza». *El Informador*, Barquisimeto.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, INC. (1995). «San Pedro». En *Enciclopedia Hispánica: Macropedia* (vol. 11). Estados Unidos: Encyclopædia Britannica Publishers.

ESCALA MUÑOZ, Zouleyma y Rafael Fernández Villegas (2005). *Los negros kimbánganos*. Caracas: Ypergas.

FARIAS, Florángel (2007, 11 de enero). «En Caigua se festeja con devoción el nacimiento del Niño Dios». *El Tiempo*, Puerto La Cruz. Consultado en noviembre de 2008 en http://www.danzadata.com.ve/ddata/index.php?option=com_content&task=view&id=107&Itemid=2

FERRINI, Giuliano y José Guillermo Ramírez (2000). *Santos franciscanos para cada día*. Asís: Porziuncola.

FLEN-BERS, Melba (2008). «El culto a Santa Lucía. Parroquia Santa Lucía». *El sitio educativo de Melba Flen-Bers* [página en línea]. Consultado en noviembre de 2008 en <http://www.elsitioeducativodemelbaflen-bers>

FUENTES, Cecilia y Daría Hernández (2003). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Caracas: Fundación Bigott.

GARCÍA, Jesús “Chucho” (1989). *Contra el cepo: Barlovento tiempo de cimarrones*. Caracas: Editorial Lucas y Trina.

____ (2006). *Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología*. Caracas: El Perro y la Rana.

GARCÍA, Jesús (s. f./a). «Barlovento nuestro patrimonio cultural». *ENcontrARTE* [revista en línea], (10). Consultado en noviembre de 2008 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/afro/10/a8361.html>

____ (s. f./b). «La Navidad afrovenezolana». *Barlovento ardiente* [página en línea]. Consultado en noviembre de 2008 en <http://www.barloventoardiente.com/efemerides.htm>

GARCÍA, Miguel A. (2005). *Paisajes sonoros de un mundo coherente*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

GARCÍA, Thaís (2008, 16 de noviembre). «Entre valencianos parrandea el Niño Jesús». *El Periódico*, Valencia, estado Carabobo [edición en línea]. Consultado en noviembre en 2008 en http://www.elperiodico.web.ve/contenido/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1734

GARCÍA CARBÓ, Carlos y Daría Hernández (2000). Notas explicativas para el CD *Cruces, diablos y santos: música y cantos del solsticio de verano*. Serie discográfica 3. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore (Fundef).

GASPARINI, Graziano y Luise Margolies (1986). *Arquitectura popular de Venezuela*. Caracas: Armitano.

GEDLER, César (2006). *Rito de palabras*. Caracas: Fondo Editorial IPASME.

GÓMEZ ZÁRRAGA, Miosoty Janette (1999). *Ritual del Akaatampo. Etnia kariña, comunidad de Tascabaña I, Edo. Anzoátegui*. Tesis de pregrado no publicada. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

GONZÁLEZ ORDOSGOITTI, Enrique Alí (1993). «A quien Dios se la dio San Pedro se la bendiga: la apretada agenda de los patronos». *Revista Bigott*, Caracas (12), pp. 20-29.

____ (1995, julio-septiembre). «Con tambores y sin ellos, el país entero baila el San Juan». *Revista Bigott*, Caracas (35), pp. 32-43.

GONZÁLEZ, María y otros (s. f.). «Diablos Danzantes de Corpus Christi». *Monografías.com* [página en línea]. Consultado en noviembre de 2006 en www.monografias.com/trabajos15/diablos-danzantes-venezuela/diablos-danzantes-venezuela.shtml

GOTERA, Jineska (2008). «Gloria demos a Santa Lucía». *La maracucha radio* [página en línea]. Consultado en noviembre de 2008 en <http://www.lamaracucharadio.com/NOTICIAS/StaLuciaEmpedrao.htm>

GURJEVITSCH, Aaron (1986). *Mittelalterliche Volkskultur*. Dresde: Verlag der Kunst.

GUSS, David M. (2005). *El estado festivo: raza, etnicidad y nacionalismo como representación cultural*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundación de Etnomusicología y Folklore (Fundef).

HEINEN, Dieter (1988). «Los Warao». En *Los aborígenes de Venezuela* (Tomo III), pp. 587-689. Caracas: Fundación La Salle.

HERNÁNDEZ, María Teresa (2000). *Canto y doctrina*. Tesis de pregrado no publicada. Caracas: Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM).

HERNÁNDEZ, Daría y Cecilia Fuentes (s. f.). *Fiestas tradicionales de Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

HIGUERA, Dora (1987). *Los guajibo de Coromoto*. Monografía N° 3. Caracas:

Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho.

HURTADO, Nina (2006). *Instrumentos musicales de los pueblos indígenas del Amazonas venezolano*. Tesis de maestría (formato multimedia). Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consultado en octubre de 2009 en <http://www.acnilo.org/Demo/sito/home.htm>

LEÓN, Argeliers (1984). *Del canto y el tiempo* (1ª ed., 1974). La Habana: Letras Cubanas.

LISCANO, Juan (1973). *La fiesta de San Juan el Bautista*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (1995). *La fiesta de San Juan Bautista*. Caracas: Alfadil.

LIZARRALDE, Roberto (s. f.). «Los Pumé». *Gobierno en línea* [página en línea]. Consultado en mayo de 2007 en http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_historia6_g.html

LIZOT, Jacques (1988). «Los Yanomami». En *Los aborígenes de Venezuela* (Tomo III), pp. 479-584. Caracas: Fundación La Salle.

_____ (2004). *El círculo de los fuegos*. (3ª ed.). Caracas: Monte Ávila.

LOZADA, Laura (2007). *Melodías mortuorias de la flauta ayubu entre los yukpa*. Material inédito suministrado por correo electrónico, 8 de junio de 2007.

MADRID, Alejandro (2009). «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier». En *TRANS-Revista Transcultural de Música* [revista en línea] (13). Consultado en junio de 2012 en <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier#top>

MANSUTTI-RODRÍGUEZ, Alexander (2006). *Warime, la fiesta: flautas, trompas y poder en el noroeste amazónico*. Ciudad Guayana: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Experimental de Guayana.

MARÍN, Juan Carlos (2006). *El ritmo afrodescendiente en Yaracuy*. Barquisimeto: Asociación Civil Cátedra para la Investigación y Enseñanza de la Percusión Afroamericana.

MARTÍNEZ, Juan de Dios (1990). *El Gobierno del Chimbánqueles*. Colección Afrovenezolana N° 4. Maracaibo: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundaje.

____ (1992). *Gaita de tambora*. Colección Danzas Étnicas y Tradicionales N° 2. Maracaibo: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundaje.

____ (1994). *Como bailar Chimbánqueles*. Colección Danzas Étnicas y Tradicionales, N° 1. Maracaibo: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundaje.

MATTEI-MÜLLER, Marie-Claude (2007). *Lengua y cultura Yanomami*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-UNESCO.

MELFI, María Teresa (1998). «Locos y Locainas». En *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Tomo II), p. 137. Caracas: Fundación Bigott.

MENDÍVIL, Julio (2009). *Del Juju al uauco*. Quito: Abya-Yala.

MEYER, Andreas (1997). *Afrikanische Trommeln*. Berlín: Museum für Völkerkunde.

MITRANI, Philippe (1988). «Los Pumé (Yaruro)». En *Los aborígenes de Venezuela* (Tomo III), pp. 147-213. Caracas: Fundación La Salle.

MOLINA MORALES, Juan Alonso (2005). *Carne y espíritu de los Zaragoza de Sanare* (extracto multigrafiado). Sanare: s. e.

MONTERO, Cecilia y Ramiro Quintero (2007). «Gaita perijanera: del pago de promesa a pago por función». Ponencia presentada en el Congreso Venezolano de Musicología, Caracas: Universidad Central de Venezuela.

MORA QUEIPO, Ernesto y Rafael Chourio (2007). «La gaita de tambora en el pago de promesas a San Benito de Palermo». Ponencia presentada en el Congreso Venezolano de Musicología. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

MOREIRA, Sergio (Rec.) (1972). *Cuaderno de cantos populares infantiles, folklóricos infantiles y de Navidad*. Caracas: Cultural Venezolana.

MOYA, Manuel A. (2007). «Las locainas: 106 años de baile y tradición en Agua Blanca». *El Informador*, Barquisimeto [edición en línea]. Consultado en enero de 2008 en <http://elinformador.com.ve/nueva/xxview.php?ArtID=49334>

NAVARRO, Tomás (1972). *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.

NOGUERA DE STERGIOS, Dorothy (2001). *El folklore de Portuguesa en la Educación Básica* (3ª ed.). Caracas: Fondo Editorial Tropykos.

NOVO, María Teresa (Coord.) (1999). *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas.

NÚÑEZ LIRA, Eric (2007). «Discurso de orden». En *Grupo San Millán. 30 años de tambor*, pp. 29-49. Valencia, estado Carabobo: Concejo Municipal de Puerto Cabello.

OCANDO, Gustavo (2008). *Historia del Zulia* [blog]. Consultado en mayo de 2008 en <http://el-cuatro.blogspot.com/2007/12/acordes-gaita-santa-lucia.html>

OLIVERO, Omar (2005). «Santería: huellas de una teogonía africana en nuestras costas». *Anuario Fundef*, Caracas, Fundación de Etnomusicología y Folklore, pp. 53-59.

OLSEN, Dale (1996). *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*. Gainesville: University Press of Florida (con CD).

____ (s. f.). «An Introduction to the Music and Culture of the Warao Indians of Venezuela». *Ethnomusicology as Advocacy. Case Study # 1* [página en línea]. Consultado en junio de 2012 en http://www.dolsenmusic.net/advocacy/case_study_1.html

OROBITG, Gemma (1999). «Por qué soñar, por qué cantar... Memoria, olvido y experiencias de la historia entre los indígenas pumé (Venezuela)». *Scripta Nova-Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, Universidad de Barcelona [revista en línea], 45 (50). Consultado el 1º de febrero de 2013 en <http://www.ub.edu/geocrit/sn-45-50.htm>

ORTIZ, Manuel Antonio (1998a). «Cruz de Mayo y Corpus Christi». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, fascículo 4. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

_____ (1998b). «Santos patronos». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, fascículo 5. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

_____ (1998c). «Instrumentos venezolanos». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, fascículo 14. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

_____ (1998d). «Música de Navidad». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, fascículo 12. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

_____ (1998e). «Cruz de Mayo». En *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Tomo I), p. 455. Caracas: Fundación Bigott-Editorial Arte.

_____ (2000). *Calendario de fiestas tradicionales del estado Carabobo*. Caracas: Fundación Bigott-Gobernación del Estado Carabobo.

ORTIZ, Manuel Antonio y Alejandra Aliaga (2005a). *Diablos danzantes de Corpus Christi*. Caracas: Fundación Bigott.

_____ (2005b). *Danzas trujillanas*. Caracas: Fundación Bigott.

ORTIZ, Manuel Antonio y otros (1982). *Diablos Danzantes de Venezuela*. Caracas: Instituto Nacional de Folklore (Inaf).

OSORIO, Betty (2006, enero-abril). «El mito de Yurupary: memoria ancestral como resistencia histórica». *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, Universidad de los Andes [revista en línea] (23), pp. 105-111. Consultado el 11 de

agosto de 2012 en <http://res.uniandes.edu.co/view.php/518/view.php>

OVERING, Joanna y M. R. Kaplan (1988). «Los Wothuha (Piaroa)». En *Los aborígenes de Venezuela* (Tomo III), pp. 307-411. Caracas: Fundación La Salle.

PALACIOS, Mariantonia (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

PEÑÍN, José y Walter Guido (Eds.). (1998). *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott-Editorial Arte.

PÉREZ, Mariano (1985a). «Passacaglia». En *Diccionario de la música y los músicos* (tomo 3), p. 22. Madrid: Istmo.

____ (1985b). «Romance y tono». En *Diccionario de la música y los músicos* (tomo 3), pp. 120 y 274. Madrid: Istmo.

POLLAK-ELTZ, Angelina (1968). «Die Kirche in Venezuela». *Aconcagua*, Vaduz, Liechtenstein, 4 (1).

____ (1989). *Las ánimas milagrosas en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

____ (1991, enero-junio). «La religiosidad popular en Venezuela». *Anthropos*, Los Teques, Instituto Superior Salesiano de Filosofía y Educación, Año XII, 1 (22), pp. 75-118.

____ (2000a). *Estudio antropológico del Pentecostalismo en Venezuela*. Colección Santa Rosa, N° 7. Caracas: Universidad Santa Rosa-Rectorado de la Universidad Central de Venezuela.

____ (2000b). *La esclavitud en Venezuela: un estudio histórico-cultural*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

RAMÍREZ CALZADILLA, Jorge (2004). «La religiosidad popular en la identidad cultural latinoamericana y caribeña». *Biblioteca Virtual Clacso* [página en línea]. Consultado en mayo en 2008 en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/>

ArticulosPDF/0915R070.pdf

____ (2008). «El campo religioso latinoamericano y caribeño». En *América Latina y el Caribe. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo*. Aurelio Alonso (Comp.). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe (1963). *Música folklórica y popular de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación.

____ (1969). *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

____ (1980a). *Música folklórica de Venezuela* (notas para una selección musical elaborada por el Inaf). Caracas: Instituto Nacional de Folklore.

____ (1980b). *Danzas tradicionales de Venezuela*. Caracas: Edumuvén.

____ (1990). «Elementos melódicos africanos en el cancionero criollo de Venezuela». *Anuario Fundef 1*, Caracas, pp. 51-62.

____ (1992a). *La música de la décima*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore-Conac.

____ (1992b). «Del villancico al aguinaldo». *Anuario Fundef 3*, Caracas, pp. 23-33.

RINCÓN, Yesibeth (2008). «Canten muchachos, con alegría, hoy baja Santa Lucía». *La maracucha radio* [página en línea]. Consultado en octubre de 2008 en <http://www.lamaracucharadio.com/NOTICIAS/StaLuciaEmpedrao.htm>

RIVAS, Pedro (2009a, junio-diciembre). «El Warime. Mundo simbólico. Entre la sociedad religiosa y la sociedad secular». *Así somos*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2 (3), pp. 41-45.

____ (2009b, junio-diciembre). «La agricultura en los piaroa». *Así somos*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2 (3), pp. 37-40.

RODRÍGUEZ MESA, María del Pilar (1999). «El folklore musical canario en el sur

y este de España y América. El folklore venezolano y el proceso independentista». *Revista Musical de Venezuela*, Caracas (40), pp. 199-223.

SALAZAR, Rafael (2003a). *Venezuela, Caribe y música*. Caracas: Fundalares (con 2 CD).

____ (2003b). *Antología musical venezolana*. Caracas: PDVSA (con 2 CD).

SAN DIEGO, Carlos (2005, 15 de febrero). «Akaatempo: el reencuentro con los difuntos». *ENcontrARTE* [revista en línea], fascículo # 13. Consultado en febrero de 2008 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/13/a8547.html>

SANDOVAL, Alfonso (1998). «Akaatempo, ceremonia de muertos de la comunidad kariña en Cashama». En *Atlas de tradiciones venezolanas*, p. 59. Caracas: El Nacional- Fundación Bigott.

SANTOS, Isabel (1989). *Los guajiros*. Monografía N° 5. Caracas: Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho.

SUÁREZ, Carlos (2004a). «Análisis fenomenológico de cinco manifestaciones musicales afrovenezolanas». *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología* [revista en línea] (7). Consultado en octubre de 2006 en <http://www.musicologiavenezolana.org/Revista07.htm>

____ (2004b). *Los Chimbángueles de San Benito*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore (con CD).

TALAVERA, María Eugenia (2000, julio-diciembre). «¿Dónde está la religión del pueblo?». *Mundo Nuevo*. Revista de Estudios Latinoamericanos. Caracas, Universidad Simón Bolívar, Instituto de Altos Estudios de América Latina, XXIV (3/4), pp. 161-174.

TOVAR ZAMBRANO, Bernardo (2010). *Diversión, devoción y deseo. Historia de las Fiestas de San Juan (España, América Latina, Colombia)*. Medellín: La Carreta Editores E.U.

TRAPERO, Maximiano (2000). «Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas». Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. *Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria y Acade, I, pp. 117-137.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES (2007). «Los Vasallos de La Candelaria» [documento en línea]. Consultado en noviembre de 2007 en http://webdelprofesor.ula.ve/ciencias/lico/Libros/Visitanmerida/Los_vasallos.pdf

URBINA, Miriam (1994). *Música folklórica y religiosidad popular del campesino merideño*. Tesis de pregrado no publicada. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

URBINA, Porfidio (1998). «Vasallos de la Candelaria». En *Atlas de tradiciones venezolanas*. Caracas: El Nacional-Fundación Bigott.

VAQUERO ROJO, Antonio (2000). *Manifestaciones religiosas de los Warao*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

VARGAS, Iraida (2007). «Historia precolonial». En *Multienciclopedia de Venezuela* (tomo 2), pp. 1-44. Caracas: Planeta.

VELÁSQUEZ, Ronny (1983). «Metodología y alcances de la investigación folklórica». *Revista INIDEF*, Caracas, (6), pp. 100-106.

____ (2005a). «Etnias en Venezuela: Los Yanomami (II parte)». *ENcontrARTE* [revista en línea], (16). Consultado en noviembre de 2006 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/16/>

____ (2005b). «Etnias en Venezuela: Los Yanomami (IV parte)». *ENcontrARTE* [revista en línea], (18). Consultado en noviembre de 2006 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/18/>

____ (2005c). «El canto chamánico en Venezuela». *ENcontrARTE* [revista en línea], (20). Consultado en noviembre de 2006 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/20/>

____ (2005d). «Los instrumentos, el canto y la acción chamánica en las culturas indígenas venezolanas». *ENcontrARTE* [revista en línea], (27). Consultado en noviembre de 2006 en <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/27/>

VILLAMAÑÁN, Adolfo de (1982). «El mundo social y religioso de los yukpa».

Revista Antropológica, Caracas, Fundación La Salle (57), pp. 3-24.

VILLASMIL, Elvira (2008). «El Empedrao veneró a Santa Lucía». *La maracucha radio* [página en línea]. Consultado en octubre de 2008 en <http://www.lamaracucharadio.com/NOTICIAS/StaLuciaEmpedrao.htm>

VINUEZA, María Elena (1994). *Cantos de santería*. Canadá: Artex S.A. (CD con libro)

Fuentes audiovisuales

BERMÚDEZ, Beatriz (guión y dirección) (2000). *Warime, las máscaras de los dioses*. [Video]. Venezuela: Caribana Producciones y Cinesa.

SOSA PÉREZ, Ramón (guión e investigación) (2004). *Los Locos de San Isidro. Lagunillas-Edo. Mérida*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

____ (guión-investigación) (2004). *Las Locainas de Santa Rita de Casia. Pueblo Nuevo del Sur-Edo. Mérida*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

____ (guión-investigación) (2005). *Los Negros de San Jerónimo. Sto. Domingo-Edo. Mérida* [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

____ (guión-investigación) (2005). *Los Cospes de Mirabel*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

FUNDEF (s. f.). *Nuestra tradición popular. Culturas indígenas*. Colección Multimedia de la Cultura Popular Venezolana (Edu0143). Venezuela: Autor.

La danza del muerto. Yukpa. (2005). [Video]. Serie Contravía. Colombia: Morris Producciones y Comunicaciones.

FUNDACIÓN AJÉ (2001). *Instrumentos musicales indígenas del estado Zulia* (FA-0002). [CD]. Venezuela.

Akaatampo (2007, 25 noviembre). [Programa televisivo]. Venezuela: Vive TV.

Los diablos de Yare (2004, 16 de junio). [Programa televisivo]. Venezuela: Televen.

Diablos danzantes de San Rafael de Orituco (2006, 21 de octubre). [Programa televisivo]. Serie Secretos de Familia. Venezuela: Vive TV-Cooperativa Estrella Films.

Fuente viva (2011, 21 de febrero). [Programa televisivo]. Venezuela: Vive TV.

La Parranda de San Juan en Guatire (1989). [Video]. Serie La Cultura Popular. Venezuela: Ministerio de Educación.

Santa Lucía-La Sultana del Tuy (1990). [Video]. Serie La Cultura Popular. Venezuela: Ministerio de Educación.

San Benito y sus vasallos (s. f.). [Video]. Serie: La Cultura Popular. Venezuela: Ministerio de Educación.

RANGEL, Jaime Bautista (guión e investigación) (2005). *Los Negros de San Benito. Mucuchíes-Edo. Mérida*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

SOSA PÉREZ, Ramón (guión-investigación) (2005). *San Benito en Timotes. Edo. Mérida*. [Video]. Venezuela: Imacondor R. L.

Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia (1993). [LP] Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura (Conac)-Fundaje.

Folklore de Mérida (1968). [LP]. Vol. I. Venezuela: Sonidos Laffer.

Fuentes electrónicas

Amazonas. Consultado en julio de 2012 en <http://www.diversidadcultural.gob.ve/component/content/article/258?date=2012-07-01>

Native American Indian Cultures-Piaroa Indians. Consultado en agosto de 2012 en <http://www.indian-cultures.com/Cultures/piaroa.html>

Instituto del Patrimonio Cultural (2011, 23 de agosto). Consultado en

mayo de 2012 en http://www.ipc.gob.ve/ipc/index.php?option=com_content&view=article&id=156:exponen-adelantos-en-el-registro-de-las-turas&catid=28:noticias&Itemid=2

Historia de las Turas en el Municipio Urdaneta. Consultado en mayo de 2012 en <http://www.municipiourdaneta.com/origendelbailedelasturas.php>

Vasallos de la Candelaria [Video]. Consultado en febrero de 2009 en <http://www.youtube.com/watch?v=mYuTJJWxNn8>

<http://www2.ula.ve/coppermine/cpg134//thumbnails.php?album=58&pos=4> (consultado en febrero de 2009).

Vasallos de la Candelaria en Mérida [Video]. Consultado en febrero de 2009 en <http://www.youtube.com/watch?v=EZ8KPM27fGk>
http://www.ewtn.com/spanish/Saints/Isidro_labrador5_15.htm (consultado en noviembre de 2007).

<http://cardenalquintero-merida.gov.ve/portal-alcaldias/festividades3.html?id=368> (consultado en noviembre de 2007).

<http://www.ewtn.com/Spanish/Saints/Jer%C3%B3nimo.htm> (consultado en noviembre de 2007).

<http://www.venezuelatuya.com/religion/coromoto.htm> (consultado en febrero de 2008).

<http://portalapure.com/INDIGENAS.htm> (consultado en mayo de 2007).

http://www.gobiernoenlinea.ve/venezuela/perfil_historia6_l.html# (consultado en agosto de 2007).

<http://www.morrisproducciones.com/espanol/index.php?option=content&task=blogcategory&id=73&Itemid=33> (consultado en agosto de 2007).

www.gobiernoenlinea.gob.ve/venezuela/perfil_historia6_c.html (consultado en mayo de 2007).

<http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi1.asp> (consultado en mayo de 2007).

<http://www.edumedia.org.ve/indigenas/indi3.asp> (consultado en mayo de 2007).

<http://yabarana.blogspot.com/2007/11/akaatempo.html> (consultado en mayo de 2007).

<http://www.edumedia.org.ve/Productos/Publicaciones/publicacionescalendariodetalle.asp?mes=Octubre&ano=2005> (consultado en julio de 2007).

http://www.ipc.gov.ve/censo/cat_anzoategui/7_Las%20Manifestaciones%20Colectivas_San%20Jose%20de%20Guanipa_Simon%20Rodriguez.pdf (consultado en mayo de 2007).

http://www.devocionario.com/jesucristo/infancia_3.html (consultado en noviembre de 2008).

<http://mipagina.cantv.net/santaritadecasia/divino/1.html> (consultado en noviembre de 2008).

<http://folkloreando.com/articulos/FiestasyCeremonias.html?-ession=folkloreando:0AD05D1E0326c14923lOk319045E> (consultado en noviembre de 2008).

<http://www.chacao.gov.ve/munidetail.asp?Id=47> (consultado en noviembre de 2008).

<http://www.youtube.com/watch?v=9Flwmb7ZMIg> (consultado en noviembre de 2008).

http://www.youtube.com/results?search_query=parranda+del+ni%C3%B1o+jesus+de+tarma&search_type=&aq=o (consultado en noviembre de 2008).

<http://ecoportal9d.tripod.com/directur-danzas.htm> (consultado en mayo de 2007).

www.corazones.org (consultado en octubre de 2008).

www.devocionario.com (consultado en octubre de 2008).

<http://www.somosmargarita.com/margarita/100-anos-virgen-del-valle.html>
(consultado en mayo de 2012).

http://www.nuevaesparta.gob.ve/index.php?destino=al_infinito&id_n=427&app=15&panel=2 (consultado en mayo de 2012).

http://www.ewtn.com/spanish/Saints/Nacimiento_Juan_Bautista.htm (consultado en noviembre de 2007).

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hochfest> (consultado en noviembre de 2007).

<http://gracitano-orituco.blogspot.com/search?q=kimbangano> (consultado en mayo de 2008).

<http://www.everyculture.com/Africa-Middle-East/Ewe-and-Fon-History-and-Cultural-Relations.html> (consultado en julio de 2008).

<http://www.pueblollano.com.ve/sanbenito.htm> (consultado en agosto de 2007).

http://www.saborgaitero.com/2_Enciclopedia/Tipo%20perijanera.htm
(consultado en agosto de 2007).

<http://www.venezueladigital.net/merida/folklore.htm> (consultado en agosto de 2007).

<http://zulianidades.bitacorras.com> (consultado en agosto de 2007).

<http://www.churchforum.org.mx/santoral/Junio/1306.htm> (consultado en septiembre de 2007).

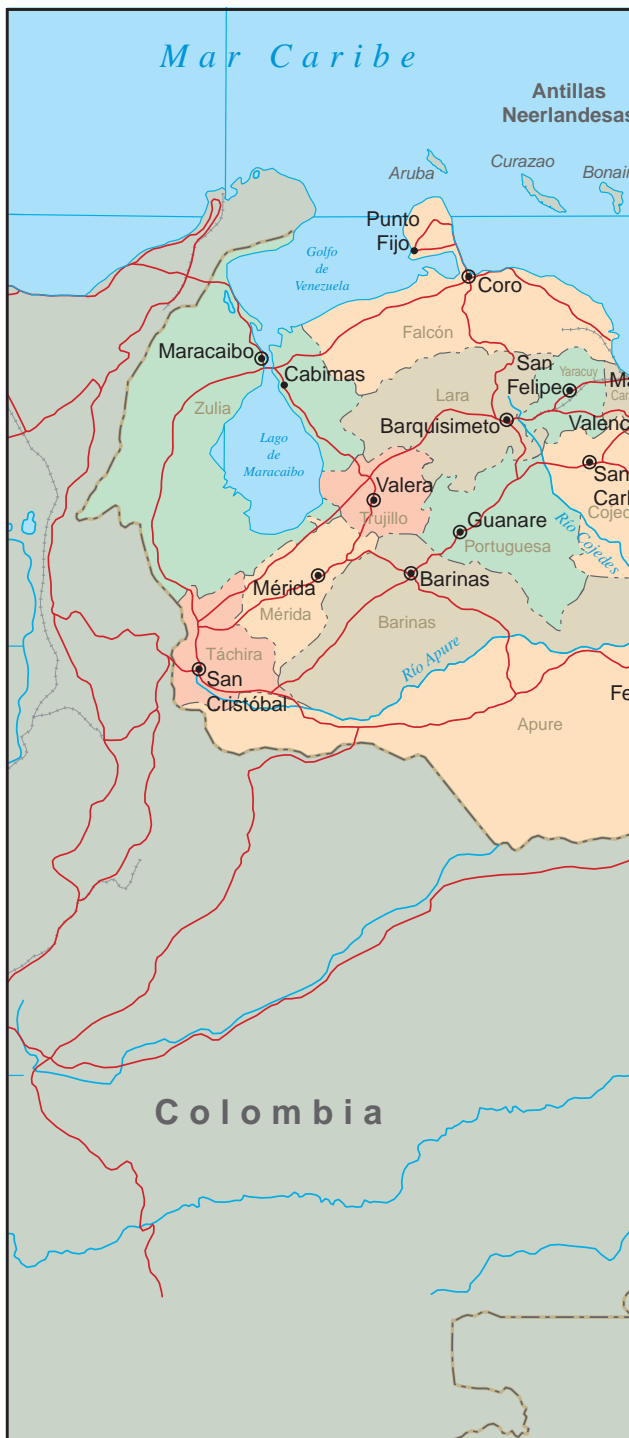
<http://www.rafaes.com/advocacion-antonio-padua.htm> (consultado en septiembre de 2007).

http://www.corazones.org/santos/antonio_padua.htm (consultado en septiembre de 2007).

www.travelvideos365.com/tag/Locainas (consultado en enero de 2008).

www.venelogia.com/archivos/2074/ (consultado en marzo de 2008).

Anexos



Venezuela

- Límite internacional
- Límite de estado
- ★ Capital
- ⊙ Capital de estado
- Carretera
- Vía férrea
- Río

0 50 100 150 Kilómetros

0 50 100 150 Millas



Índice de fonogramas

Masterización de sonido: Emiliano Montes

Estudio: Humana Cooperativa Audiovisual

Replicación: Centro Nacional del Disco (CENDIS) 2012

Panorama musical de tradiciones venezolanas

Manifestaciones religiosas

CD 1

	Función o género	Título/ Incipit	Intérpretes	Música / Letra	Duración	Fuente
1	Las Turas	<i>Son del venado</i>	Desconocido	Tradicional	1:57	Archivo Fundef
2	Propiciación de lluvia yanomami	<i>Canto para la lluvia</i>	Desconocido	Tradicional	1:32	Isabel Aretz (1991). <i>Música de los aborígenes de Venezuela</i> , Caracas. Recolección: Martín Vegas, Rafael Medina, Alto Orinoco, 1960 (archivo Fundef)
3	Vasallos de la Candelaria	a) <i>Danza con coplas</i>	Desconocido	Tradicional	1:03	LP <i>Folklore de Mérida</i> (Vol. I), Sonidos Laffer, 1968
4		b) <i>Contradanza</i>	Violín: Isaac Milano Ramírez; tiple: Manuel Torres Castillo; cuatro: Johandry la Cruz		2:29	
5		c) <i>La Sapa</i>	Moreno; tambor: Antony Castillo Santiago		2:52	

6	Los Locos de San Isidro	<i>La Siembra</i>	Grupo de los Locos de San Isidro en Lagunillas	Tradicional	0:40	Video <i>Los Locos de San Isidro. Lagunillas-Edo. Mérida</i> (2004). Ramón Sosa Pérez (guión-investigación), Imacondor R. L.
7	Negros de San Jerónimo	<i>La Siembra y La Esquina</i>	Grupo de los Negros de San Jerónimo, Santo Domingo	Tradicional	1:46	Video: <i>Los Negros de San Jerónimo. Sto. Domingo- Edo. Mérida</i> (2005). Ramón Sosa Pérez (guión-investigación), Imacondor R. L.
8	<i>Tôhé</i> de los pumé	Cantos de curación	Desconocido	Tradicional	1:38	Archivo Fundef
9	Canción de curación del <i>wisiratu</i> warao (solo con <i>hebu mataro</i> y dúo de chamanes)	s. t.	Bernardo Jiménez Tovar (<i>Yaruara Akoho</i>), Juan Bustillo Calderón (<i>Hebu Wabanoko</i>)	Tradicional	3:15	CD del libro <i>Music of the Warao of Venezuela, Song People of the Rain Forest</i> , Dale Olsen (1996). Edición: Emiliano Montes
10	Sanación evangélica (gaita oriental)	<i>Cristo mi libertador</i>	Grupo Horizonte Cristiano	Anacleto Jiménez	2:13	CD <i>La Biblia</i> (producción informal)
11	Toques mortuorios yukpa	Toque de dos flautas <i>ayubu</i> , danza colectiva con palos golpeados en el suelo y lloros	Comunidad yukpa	Tradicional	1:56	Video: <i>La danza del muerto. Yukpa</i> (2005). Morris Producciones y Comunicaciones, Serie Contravía, Colombia
12	Ritual mortuorio jivi	<i>Ovevi mataeto</i>	Cacho de venado: desconocido	Tradicional	0:39	Archivo Fundef

13	Velorio de ánimas	<i>Cabo de Año</i> de Francisco Javier Chirinos: <i>Rezo</i> 0:00, <i>Piadosísimo Jesús</i> 0:36, <i>Letanía</i> 1:14, <i>Salve</i> 2:38	Desconocido	Tradicional	4:00	Archivo Fundef. Misión Yaracuy, matriz 1, fonograma 1; caserío La Gotera, mun. Sucre, Yaracuy, 22 de junio de 1990
14	<i>Akaatempo</i> kariña	s. t.	Canto: Luisa Elena Medina; maracas: Rafael Arai; cuatro: desconocido	Tradicional	1:55	Grabación: Ruth Suniaga, Mesa de Guanipa-Tascabaña, 2 de noviembre de 2009 (archivo privado)
15	<i>Warime</i> piaroa	Sesión instrumental nocturna	Desconocidos	Tradicional	2:00	Archivo Inidef, recopilación: Terry Agerkop, 1983
16	Diablos de Yare	Toque corrío	Caja: desconocido	Tradicional	1:36	Grabación: Katrin Lengwinat, San Francisco de Yare, 15 de junio de 2006 (archivo privado)
17	Diablos de Turiamo	s. t.	Cuatro: desconocido	Tradicional	0:51	Grabación: K. Lengwinat, Maracay, 7 de junio de 2007 (archivo privado)
18	Adoración evangélica (joropo central)	<i>Espíritu Santo</i>	Desconocido	Desconocido	3:13	CD <i>Música tullera</i> [sic], Producciones Y & S (producción informal)

19	Parranda del Niño	Parranda del Niño Jesús de Tarmas	Desconocido	Tradicional	1:10	Recolección: Pedro Isea (2007), http://www.youtube.com/watch?v=amyZN4wRonQ&feature=related
20		Fulía al Niño de Tarmas	Desconocido	Tradicional	1:21	Recolección: Pedro Isea (2007), http://www.youtube.com/watch?v=amyZN4wRonQ&feature=related
21		Parrandas del Niño de Naguanagua	Desconocido	Tradicional	1:50	http://www.youtube.com/watch?v=9Flwmb7ZMIg
22	Pastores	<i>Entregue y Aguinaldo</i>	Pastores de El Limón	Tradicional	1:52	MC <i>Música navideña de Venezuela</i> . Fundef. Recolección: Gustavo Silva, El Limón, estado Aragua, 1968
23		<i>Villano</i>	Rafael Segovia (voz solista, cuatro, coro); Lorenzo Francés (voz solista, furro y coro); Pedro Ruiz (tambor y coro), Inocencio Martínez (güiro y coro); Francisco Contreras (voz solista, cuatro y coro)	Tradicional	1:49	Grabación: Francisco Contreras, El Limón, estado Aragua, 2004 (archivo privado)

24	Paradura del Niño	Rosario cantado con rezo	Desconocido	Tradicional	3:05	Grabación: K. Lengwinat, Niquitao, estado Trujillo, 4 de enero de 1992 (archivo privado)
25		Romance	Desconocido	Tradicional	3:12	Ídem
26	Santería	<i>Oru de igbogdú</i> : Toques de tambores batá a Yemayá	Conjuntos de tambores batá <i>Omo Irago</i> del difunto <i>olubatá</i> Armando Díaz Alfonso. Matanzas, Cuba, 10 de noviembre de 1984		4:02	Recopilación: María Elena Vinueza, grabación: Raúl Díaz Puig; archivo Cidmuc, La Habana
27		Canto y toque de batá a Yemayá	Canto: Richard Parada		5:24	Grabación y edición: Emiliano Montes, Caracas, Propatria 25 de enero de 2009
28	Fiesta a Santa Lucía	<i>Gaita a Santa Lucía</i>	Grupo Quinto Criollo	Tradicional	2:50	http://www.4shared.com/audio/N_iXEFGZ/Gaita_a_Santa_Lucia.html

CD 2

	Función o género	Título/ Incipit	Intérpretes	Música / Letra	Duración	Fuente
1	Velorios de cruz y santos (oriental)	<i>Le canto a la Cruz de Mayo</i> (fulía)	María Rodríguez y el Grupo de Estelio Padilla	Música: tradicional; letra: Rafael Salazar	2:55	CD B de <i>Antología Musical Venezolana</i> . Rafael Salazar, Caracas, 2003
2		<i>Galerón</i>	Emilio Rodríguez, Héctor Benjamín Rojas, Jesús Bellorín, José Farías	Música: tradicional; letras: Emilio Rodríguez, Héctor Benjamín Rojas, Jesús Bellorín, José Farías	3:44	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 6 de mayo de 2006 (archivo privado)
3		<i>De la mansión celestial vine aquí</i> (punto de velorio)	Juana Gómez, Epifanio Rodríguez y Luis Mariano Rivera	Música: tradicional; letra: desconocido	2:47	CD <i>Cruces, diablos y santos</i> , Fundef (2000). Recopilación: Carlos García y Juan M. Guevara, Carúpano, 1988
4		<i>Malagueña a la Virgen del Valle</i>	Canto: Alejandrina Rasse; cuatro: Alberto Valderrama Domínguez; bajo y guitarra: Carlos Valderrama Domínguez; mandolina: Jonny Escobar y Javier Valderrama Domínguez	Música: tradicional; letra: Andrés Rasse	4:08	MC Escuela de Cantos Tradicionales de Nueva Esparta

5	Velorios de cruz y santos (occidental)	<i>Salve a las flores</i> (Falcón)	Los Salveros de San Hilario; canto + tambora: María Chirino; canto + maracas: Alba Rosa Miranda; pandero: Aurelio Rodríguez; cuatro, cuatro y medio, cinco y medio: Dionisio Sangronis, Alexander González, Vicente Paz	Tradicional	2:09	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 13 de mayo de 2006 (archivo privado)
6		Tono de velorio (llano/ Guanare)	Solista + bandola: Anselmo López; cuatro + 2ª voz; maracas; bajo; 3ª voz	Tradicional	2:53	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 20 de mayo de 2006 (archivo privado)
7		<i>Salve mayor a San Isidro</i> (Lara)	Maestro de cantauría: Roseliano Colmenarez	Tradicional	4:14	Grabación: María Teresa Hernández, en casa de la familia Sequera Jiménez, Sanare, 15 de mayo de 2011 (archivo privado)
8	Velorios de cruz y santos (central)	Fulía central	Grupo Caucaucuar de Cauagua	Música: tradicional; letra: desconocido	4:34	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 27 de mayo de 2006 (archivo privado)
9		<i>Sirenas</i>	Librada Hernández, Andrea Avelina Graterol, Úrsula López, Juan y Juana Landínez	Improvisado	2:28	CD <i>Afroyaracuyana</i> , Colección Patrimonio Musical, Serie Afrovenezolana 7, Conac 2001

10	San Juan	<i>Buen día, Juan</i> Pipas (Naiguatá)	Brígida Iriarte, Grupo de Tamboreros de Naiguatá	Tradicional	2:07	Rafael Salazar (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares. Recopilación: Oswaldo Lares, Naiguatá, 1975
11		Toque de quitiplás	Grupo de Panaquire	Tradicional	1:06	Rafael Salazar (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares. Recopilación: Oswaldo Lares, Panaquire, 1980
12		<i>Malembe</i> Tambor redondo	Fortunato Piña, Guillermo Belloterán, Santiago Muñoz; canto: desconocido	Tradicional	1:05	Rafael Salazar (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares. Recopilación: Oswaldo Lares, Curiepe, 1977
13		<i>Malembe tai' puei'</i> Tambor redondo	Desconocido	Tradicional	2:41	Grabación: Raúl Monsalve y Jean Millieux, Curiepe, 25 de junio de 2007 (archivo privado R. Monsalve)
14		Tambor largo Mina	Fortunato Piña, Guillermo Belloterán, Santiago Muñoz; canto: desconocido	Tradicional	3:10	Rafael Salazar (2003). <i>Venezuela, Caribe y Música</i> . Caracas, Fundalares. Recopilación: Oswaldo Lares, Curiepe, 1977
15		<i>Macizón</i> de La Sabana Cumaco de Vargas	Desconocido	Tradicional	5:08	CD <i>Proyecto Afrovenezuela. La Música de Bobures y La Sabana</i> . Fundación Afroamérica/Conac, CD 1001

16	<i>Serení</i> Cumaco de Carabobo	Desconocido	Música: tradicional; letra: improvisada	2:31	Grabación: K. Lengwinat, Patanemo, 23 de junio de 1996 (archivo privado)
17	<i>Se va Bautista</i> Cumaco de Carabobo	Tambores de San Millán	Letra: Víctor Hermoso	1:09	CD <i>Raíces. Tambores de San Millán</i> . Orisha Producciones
18	<i>Adiós Gerbasio</i> Cumaco/ golpe corrió (Yaracuy)	Juana Landínez Díaz (canto solista)	Música: tradicional; letra: improvisada	3:47	CD <i>Afroyaracuyana</i> , Colección Patrimonio Musical, Serie Afrovenezolana 7, Conac 2001
19	<i>Saludo a Juan, Lejío y Jinca</i> Cumaco de Tarmas	Cumacos de Tarmas	Música: tradicional; letra: improvisada	4:52	Grabación: K. Lengwinat, Caracas 13 de junio de 2010 (archivo privado) Edición: E. Montes
20	Cantos de San Juan Guatire	Parrandas unidas de San Juan de Guatire	Tradicional	3:39	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 19 de junio de 2010 (archivo privado)
21	<i>La estrella del paraíso</i> <i>Quimbángano/ jinca</i> (Guárico)	Falito y Arturo Mijares y sus acompañantes	Tradicional	4:03	CD <i>Proyecto Afrovenezuela</i> (vol. 3), Fundación Afroamérica/ Conac; edición: Emiliano Montes

CD 3

	Función o género		Título/ Incipit	Intérpretes	Música / Letra	Duración	Fuente
1	San Benito	Chimbángueles, sur del lago de Maracaibo	<i>Cántica, Chocho</i> 0:48, <i>Misericordia</i> 1:34, <i>Chimbangalero vaya</i> 2:27, <i>San Gorongome vaya</i> 3:30, <i>Ajé</i> 4:33	Desconocido	Tradicional	5:47	LP: <i>Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia</i> (1993). Conac/Fundajé
2		Gaita de tambora, sur del lago de Maracaibo	<i>Me enamoró</i>	Músicos de Caja Seca; Rafael Chourio (clarinete)	Tradicional	2:02	Grabación: Rafael Chourio, Urb. La Conquista, Caja Seca, estado Zulia, 20 de noviembre de 1999 (archivo privado R. Chourio)
3			<i>Pío, pío</i>	Solista: Olimpia López, coro: Jesús Armando, Claudia, Ana M., "Diablito"	Tradicional	2:21	LP: <i>Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia</i> (1993). Conac/Fundajé
4		Gaita perijanera, Sierra de Perijá	<i>Gaita, Sambe</i> 0:55, <i>Chimbángueles</i> 1:55, <i>Guacharaca</i> 2:45	Desconocido	Tradicional	4:04	LP: <i>Música, canto y danza de origen africano presentes en los estados Mérida, Trujillo y Zulia</i> (1993). Conac/Fundajé
5							

5		Giros, San Rafael del Páramo, estado Mérida	<i>Baile de la Reina trenzado tradicional</i>	Grupo folklórico San Rafael del Páramo	Tradicional	3:26	CD <i>Tradiciones merideñas</i> (vol. 1). Grupo folklórico San Rafael del Páramo, Recopilación: G. F. Sarapa
6	San Pedro		Exposición	Parranda del CEA de Guatire	Tradicional	3:12	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 19 de junio de 2010 (archivo privado)
7			Llamada y cierre	Parranda del CEA de Guatire	Tradicional	1:01	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 19 de junio de 2010 (archivo privado)
8	San Antonio		<i>Batalla</i> 0:00 y sones de negros: <i>Yiyivamos</i> 0:57, <i>Bella</i> 1:49, <i>Juruminga</i> 2:35, <i>Perrendenga</i> 3:30, <i>Poco a poco</i> 4:28, <i>Galerón</i> 5:58 <i>Seis figureao</i> 7:37	0:00-1:49 grupo Los Hermanos Rojas, de Sanare, 1978, 1:49-4:28 Los Golperos de El Tocuyo, 1976, 4:28-fin Pío Alvarado y su Grupo de Curarigua, 1972	Tradicional	9:02	CD <i>Cruces, diablos y santos</i> , Fundef, dep. legal FD 2522000627, recopilación: varios Edición: Jorge Salazar
9	Zaragoza		<i>Ay Zaragoza</i>	Desconocido	Tradicional	2:42	CD <i>Entre rito y parranda</i> , Fundef, dep. legal FD 25298677; recopilación: Norma González y Héctor Moreno, Sanare, 1978

10		<i>La Chuchurucha</i>	Desconocido	Pío R. Alvarado	2:37	CD <i>Don Pío Alvarado "El viejo roble de Curarigua"</i> 20 éxitos. Lara Records Producciones 250
11	Locainas de Agua Blanca	Galerones (recreación)	Cuatro: Andrés Emilio Cartaya; tambora: Luis Santana; maracas: Gustavo Márquez	Tradicional	1:58	Grabación: K. Lengwinat, Caracas, 8 de febrero de 2011 (archivo privado)
12	Robo y Búsqueda del Niño	<i>Una linda estrella.</i> Búsqueda del Niño en Queniquea	Desconocido	Tradicional	1:50	MC <i>Música navideña de Venezuela</i> . Fundef. Grabación: Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, en Queniquea, estado Táchira, 1978
13		Villancico para la búsqueda del Niño	Desconocido	Tradicional	1:15	MC <i>Música navideña de Venezuela</i> , Fundef. Colectores: Yolanda Salas y Héctor Moreno, en Santo Domingo, estado Mérida, 1980

Acerca de las autoras

— **Katrin Lengwinat**, nacida en Alemania, realizó estudios de Musicología y Latinoamericanística en las universidades Mickiewicz (Poznań, Polonia) y Humboldt (Berlín, Alemania), así como un PhD en esta última. Desde 1995 reside en Venezuela.

En el ámbito laboral se ha desempeñado en el campo educativo, investigativo y gerencial. Sus indagaciones en el área de la musicología se han concentrado en las culturas tradicionales y populares venezolanas y latinoamericanas, en las que ha abarcado aspectos metodológicos, clasificatorios, históricos y fenomenológicos, entre otros, y como resultado de ello ha participado en numerosos congresos y publicaciones a nivel nacional e internacional.

Es actualmente la representante oficial de Venezuela en el Consejo Internacional para la Música Tradicional (ICTM, por sus siglas en inglés), presidenta de la Sociedad Venezolana de Musicología y miembro activo en la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular / Rama Latinoamérica (IASPM). Desde 1997 se desempeña como profesora en la Universidad Simón Bolívar (USB) y en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UnearTE), en la cual dirige también la Coordinación de Investigación de Artes Tradicionales.

Ruth Suniaga, musicóloga egresada del Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM, Caracas). Paralelamente ha complementado su formación con la realización de estudios de Teatro, Danza, Cine, Psicología, Educación y Filosofía. En el ámbito laboral se ha desempeñado en el campo de la educación musical y la gerencia cultural.

Su línea investigativa, tanto en musicología como en educación musical y filosofía, ha sido el patrimonio musical venezolano y latinoamericano, tal como lo muestran sus talleres, charlas, ponencias y publicaciones. Su inquietud en el tema de la identidad la ha motivado a promover diversas actividades comunitarias utilizando el arte como herramienta para la concientización. Estos trabajos se han llevado a cabo en instituciones como Universidad Bolivariana de Venezuela, Fundación José Á. Lamas, Junta Parroquial San Juan, Ministerio del Ambiente, Universidad de Los Andes, Red de Escuelas Asociadas a la UNESCO, Cenamec, Fundación de Etnomusicología y Folklore (Fundef), entre otras. Esta constante tarea le ha merecido algunos reconocimientos en su trayectoria.

Desde el año 2008 imparte clases de música en las escuelas pertenecientes al Ministerio de Cultura, entre las que se encuentra la Unidad Educativa del Conac, institución bandera del Sistema de Formación para las Artes, de la cual es cofundadora.

María Teresa Hernández Escalona, etnomusicóloga egresada del Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM, Caracas). Diplomado en Docencia Universitaria y Magíster en Educación, mención Investigación Educativa en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL, Barquisimeto). En el año 2008, en la Universidad de Valladolid (España) culmina un Magíster en Música Hispana, con mención en Etnomusicología, y en la actualidad prepara su tesis doctoral en Musicología, mención etnomusicología.

Su interés como investigadora se ha focalizado en las culturas musicales tradicionales y populares de Venezuela, así como también en metodologías musicológicas aplicadas al ámbito educativo, catalogación y documentación de materiales etnográficos y organología. Sus investigaciones giran alrededor de temas como cambio e identidad, música religiosa popular, formación autodidacta de músicos y *luthiers*, patrimonio inmaterial y patrimonio viviente.

Desde 2005 ejerce como docente en el Instituto Pedagógico Dr. Luis Beltrán Prieto Figueroa de Barquisimeto, en el Departamento de Educación Musical, y en 2013 entra como consejera del Programa de Música en la Universidad Centro-Occidental Lisandro Alvarado (UCLA). Forma parte de la IASPM, la Sociedad de Etnomusicología y la Sociedad Venezolana de Musicología. Complementa su labor docente e investigativa con actividades artísticas y de gerencia cultural.

Índice general

Presentación

Alejandro Bruzual.....	7
------------------------	---

Manifestaciones musicales religiosas

Katrin Lengwinat.....	11
-----------------------	----

Ciclo agrario. Manifestaciones de mayor recogimiento

Fiesta de las Turas	19
Los personajes y los preparativos.....	21
La fiesta ritual.....	23
Los instrumentos y su música.....	26
Vigencia.....	29
Canto yanomami para la lluvia	30

Ciclo agrario. Manifestaciones de menor recogimiento

Vasallos de la Candelaria	35
La fiesta en La Parroquia.....	36
Desarrollo de la fiesta.....	37
Música, instrumentos y letras.....	39
Personajes, vestuario y danza de los Vasallos.....	42
El Entierro del Gallo.....	48
Locos de San Isidro	49
La fiesta en Lagunillas.....	50
La vestimenta.....	51
Música y danza.....	51
Locainas de Santa Rita	53
Negros de San Jerónimo	54
La fiesta en Santo Domingo.....	55
La vestimenta y los personajes.....	56
Los instrumentos.....	56
La danza.....	57
Cospes de Mirabel a la Virgen de Coromoto	57

Ciclo vital. Manifestaciones de mayor recogimiento

Enfermedad

Cantos de curación en el <i>tôhé</i> de los pumé.....	61
Cantos de curación del <i>wisiratu warao</i>	64
Cánticos evangélicos: sanación.....	68

Muerte

Velorio de ánimas.....	72
Melodías mortuorias yukpa de la flauta <i>ayubu</i>	76
Ritual mortuorio jivi: baile de <i>ovevi mataeto</i>	79
<i>Akaatempo</i> : ritual fúnebre <i>kariña</i>	82

Ciclo vital. Manifestaciones de menor recogimiento

Estabilidad sociocultural

Fiesta <i>piaroa Warime</i>	90
-----------------------------------	----

Veneración a entidades divinas.

Manifestaciones de mayor recogimiento

Diablos de Corpus Christi	117
Organización jerárquica.....	119
Desarrollo de la celebración.....	119
Simbología.....	120
Música y danza.....	122
Escenarios sonoros y performativos.....	128
Adoración pentecostal	131
Parranda del Niño Jesús	133
Antecedentes de la devoción al Niño Jesús.....	133
Parranda del Niño Jesús o Niño Jesús Parrandero.....	134
Música, instrumentos y letras.....	141
Pastores del Niño	147
El recorrido.....	149
Música, instrumentos y letras.....	150
Los personajes.....	154
Danza.....	156
Paradura del Niño	157
La celebración.....	158
Música, instrumentos y letras.....	159
Santería	162
Organización jerárquica.....	163

La fiesta.....	164
Los instrumentos.....	165
La música y el baile.....	166
Fiesta a Santa Lucía.....	168
Fiesta de Santa Lucía en El Empedrao.....	169
Música y letras.....	171
Velorios de cruz y santos.....	174
Paréntesis sobre la décima.....	175
Velorios en Occidente	
(Yaracuy, Lara, Falcón, los Andes, los Llanos).....	177
Velorios en Oriente	
(costas de Sucre, Nueva Esparta, Anzoátegui).....	185
Velorios en el Centro	
(Aragua, Carabobo, Miranda, Distrito Capital, Vargas).....	198
Comparación por regiones	208
Imágenes.....	213
Veneración a entidades divinas.	
Manifestaciones de menor recogimiento	
Fiesta a San Juan.....	261
Difusión y arraigo.....	262
La fiesta.....	263
Elementos comunes.....	265
Música, instrumentos y baile por regiones.....	267
Región costera central.....	268
Región centro-occidental.....	273
Región valle Guatire-Guarenas.....	276
Región valle de Orituco.....	276
Fiesta a San Benito.....	281
Chimbángueles.....	281
Gaita de tambora.....	290
Gaita perijanera.....	294
Giros de San Benito.....	296
Parranda de San Pedro.....	301
La celebración en Guatire y Guarenas.....	302
Música, instrumentos y letras.....	306
Danza y personajes.....	310

Fiesta a San Antonio: sones de negros	313
Organización y desarrollo de la fiesta.....	314
Los instrumentos.....	315
La música y el baile.....	317
Interpretaciones y cambios históricos.....	318
Celebraciones de los Santos Inocentes	318
Zaragoza.....	322
Locainas de Agua Blanca.....	325
Robo y Búsqueda del Niño	327
La celebración.....	328
Música, instrumentos y letras.....	329
Los personajes.....	332
Lista de referencias	
Fuentes bibliográficas.....	333
Fuentes audiovisuales.....	346
Fuentes electrónicas.....	348
Anexos	353
Mapa de Venezuela.....	354
Índice de fonogramas.....	356
Acerca de las autoras	369

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de XXX
XXX, Venezuela, en el mes de XXX.
En su diseño se utilizaron las familias tipográficas
Lubalin Graph y Optima.
La edición consta de XXX ejemplares.

Este volumen pone en las manos del estudioso y el lector interesado el producto de una serie de investigaciones de campo realizadas por las autoras en las tradiciones musicales venezolanas. Esta primera entrega se centra en la música, la danza, el vestuario y los rituales representativos de la religiosidad popular venezolana, cuya práctica se traduce en expresiones de carácter esencialmente comunitario.

Aparte de estudiar el riquísimo acervo de manifestaciones musicales de arraigo católico –sin duda de índole mayoritaria en Venezuela–, este exhaustivo trabajo aborda también las muestras de diferentes etnias indígenas, así como de la religión evangélica y prácticas de la santería, sin juicios subjetivos ni comparaciones referenciales, dándoles un valor equiparable con las tradiciones del catolicismo como objetos de investigación etnomusicológica.

Centrándose en la expresión musical de diferentes pueblos y grupos de la geografía nacional, las investigadoras han tenido el cuidado de ponerla en el contexto simbólico de los rituales, en sus componentes visuales, sonoros, corporales y teatrales, para expresar la relación del ser humano con las fuerzas sobrenaturales. Sorprendentes son además la variedad, la vitalidad y el grado de especificidad con que muchas de esas manifestaciones se han mantenido en el tiempo, desafiando los procesos de estandarización de un mundo pretendidamente globalizado.

Esta obra se complementa con tres discos compactos que recogen grabaciones de la música estudiada, gracias al apoyo del Centro Nacional del Disco (Cendis).

www.unearte.edu.ve

