



ALIRIO DÍAZ

Ensayos sobre música venezolana

Música en la vida y lucha del pueblo venezolano



ESTUDIOS

SERIE ARTES

**Ensayos sobre música
venezolana**

**Música en la vida y la lucha
del pueblo venezolano**

Alirio Díaz

**Ensayos sobre música
venezolana**

**Música en la vida y la lucha
del pueblo venezolano**



1.^a edición, Conac-Instituto Latinoamericano de Investigaciones
y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, 1980
1.^a edición ampliada en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2023

Ensayos sobre música venezolana.
Música en la vida y la lucha del pueblo venezolano
© Alirio Díaz

© MONTE ÁVILA EDITORES LATINOAMERICANA C. A., 2023
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, urb. El Silencio,
municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela.
Teléfono: (58-212) 485.04.44
www.monteavila.gob.ve

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
Depósito legal N° 2023001475
ISBN 978-980-01-2407-9

Índice

PRESENTACIÓN	13
EXORDIO	
Miguel Acosta Saignes	15
CAPÍTULO I	
PESQUISA HISTÓRICA SOBRE «EL DIABLO SUELTO»	23
Dos diablos populares	23
De Maracaibo salieron	25
El joven Heraclio	27
<i>El Zancudo</i> , semanario de literatura y bellas artes	28
El compositor y el pianista	31
La aparición de «el diablo suelto»	33
Producción	39
Las otras actividades del joven músico	42
Método de piano popular	43
<i>El museo</i> , revista ilustrada	47
La muerte	47
CAPÍTULO II	
SOBRE LA «MARICELA» DE SEBASTIÁN DÍAZ PEÑA	51
Díaz Peña	51
«Maricela, aires nacionales»	55
Estructura	57
Dos coplas anónimas	60
Otras peculiaridades	61
Una versión para guitarra sola	63
CAPÍTULO III	
EL PRIMER ESTUDIOSO DE NUESTROS CANTOS POPULARES	65
Adolfo Ernst	65

Actividades culturales y científicas	67
Su colaboración al guzmancismo y su doctrina filosófica	69
Trabajos folclóricos	71
Primera recopilación de poesías	77
Segunda compilación de poesías	81
Tercera compilación poética	82
Para el <i>Cancionero popular de Venezuela</i>	85
Otros ensayos folklóricos	87
CAPÍTULO IV	
NUESTRA MÚSICA TRADICIONAL EN <i>PEONÍA</i>	93
Algunos precedentes históricos	93
Nacionalismo literario-artístico en <i>Peonía</i>	94
La influencia de Ernst	97
Música proletaria de los valles del Tuy	98
Carlos, músico por afición	99
Matices expresivos	99
Instrumental venezolano	99
Cuatro-guitarrita	100
Arpa y maracas	101
La guitarra y la canción sentimental	101
El piano y el organillo-pianito	103
Cantares y cantores del Tuy y del llano	104
Copla hispanoamericana	105
Mañana es domingo	106
Velorios	107
Vocabulario musical	108
Definición del joropo	109
Golpes de joropo y joroperos	111
Jornada	112
El valse, la polca y el zambe	113
Cocoyé y arroz con huesito	115
Diablos danzantes	117
Realidad artística y perspectiva histórica	119
CAPÍTULO V	
NUESTRA MÚSICA POPULAR EN LAS MEMORIAS DE UN OFICIAL	
BRITÁNICO	121
Espíritu nacional en la música del pueblo	124

Instrumentos nacionales	125
Bandas militares	127
Cantos revolucionarios y patrióticos, aires y danzas nacionales	128
El valse y la contradanza	133
Los gitanos de Venezuela	134
Conclusión	137
 CAPÍTULO VI	
FASTOS DEL BANDOLÍN Y LA BANDOLA	139
El bandolín europeo	139
El bandolín criollo	140
Viejos bandolistas	141
 CAPÍTULO VII	
FASTOS DE LA SERENATA CAROREÑA	145
Vendimia lírica	145
Dúos - poetas - bambucos	146
Características musicales	148
Los autores	149
Otros títulos de canciones	153
Decadencia	154
 CAPÍTULO VIII	
ANTONIO LAURO, SESENTA AÑOS DE UNA VIDA MUSICAL TOTAL	159
Producción musical	159
Primera etapa	160
Segunda etapa	164
Tercera etapa	167
Otras actividades	169
Orígenes de Antonio Lauro	170
 CAPÍTULO IX	
PEDRO MONTESINOS: UN GRAN INVESTIGADOR	
DEL FOLCLORE NACIONAL	171
Espíritu positivista	171
La filología	173
La poesía popular	173
Dos romances viejos	176
Breve muestra de coplas	177

CAPÍTULO X EL ESFORZADO MAESTRO LAUDELINO MEJÍAS	185
CAPÍTULO XI VESTIGIOS ARTÍSTICOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII	
VIVOS EN NUESTRA MÚSICA FOLCLÓRICA	189
Una antigua y popular cadencia	191
El cinco	193
Temples del cuatro de cinco y cuatro cuerdas	195
El discante	198
El arpa	201
Las bandolas venezolanas	203
Altura de los temples	206
Tonalidades	207
CAPÍTULO XII <i>ENSAYOS SOBRE EL ARTE EN VENEZUELA DE RAMÓN DE LA PLAZA:</i>	
ASPECTOS POSITIVOS DE ESTA OBRA	211
El autor	211
El propicio ambiente caraqueño	212
Repercusiones de los planes guzmancistas	213
Digresiones: preparación histórica	214
Estudios indígenas	215
La música y la pintura. Nacionalismo	216
Aires nacionales de Venezuela	218
La enseñanza musical en Venezuela	221
CAPÍTULO XIII DE RODRIGO Y LA ADIVINACIÓN MUSICAL	
	225
CAPÍTULO XIV LA AVENTURA ARTÍSTICA DE UNA COPLA POPULAR	
	229
CAPÍTULO XV DESDE EGIPTO Y LA GRECIA DE HOMERO	
A LOS PELADEROS TORRENCE	241
Pequeña historia	242

CAPÍTULO XVI	
VALSES DEL PUEBLO VENEZOLANO: REFERENCIAS	
HISTÓRICAS Y LITERARIAS	245
Cronología de algunos valses venezolanos	248
CAPÍTULO XVII	
EL VALSE «RECUERDOS A MUÑOZ»	249
CAPÍTULO XVIII	
LA MÚSICA POPULAR LARENSE	253
Los autores	254
Las piezas	256
Las armonizaciones	259
CAPÍTULO XIX	
AGUINALDOS Y OTRAS MELODÍAS VENEZOLANAS	261
Las armonizaciones del maestro Vicente Emilio Sojo	261
Los aguinaldos	262
Canciones, tonadas y joropos	262
APÉNDICE	
I. PERCANCES DE UN PIANISTA	
Heraclio Fernández	267
II. ORFEONES ESTUDIANTILES Y RESTAURACIÓN DE NUESTRO FOLCLORE	
Antonio Lauro	273
III. CARTA A UN TRUJILLANO ARMONIOSO	
Cecilio Zubillaga Perera	277
IV. POR CANTAR ME HAN METIDO EN LA CÁRCEL	
Víctor Silva Chávez	281
Protesto enérgicamente contra este arresto injusto	281
V. EL DIABLO SUELTO	
Heraclio Fernández	283
VI. MARICELA	
Sebastián Díaz Peña	287

VII. CANCIÓN CON TARDE Y CON NIÑOS (TILINGO)	
Antonio Estévez	297
VIII. SANCOCHO E' GÜESITO	299
IX. MELODÍAS SENTIMENTALES CAROREÑAS	
Recopilación de Alirio Díaz	301
BIBLIOGRAFÍA	309

Presentación

La Fundación Alirio Díaz (FAD) celebra la segunda edición del libro *Ensayos sobre música venezolana (Música en la vida y la lucha del pueblo venezolano)*. La primera, publicada en 1980, compuesta por una selección de ensayos escritos por el Maestro, expresa el rol de intelectual de la época preocupado por el origen, la difusión y la valoración de las expresiones musicales en el territorio venezolano. Mediante un rastreo de la herencia musical e instrumental del país, el Maestro pone en relieve su fuerte inclinación por documentar la realidad venezolana en cuanto a la evolución musical, interés que abarcó su larga vida.

La faceta de Alirio Díaz como intelectual y escritor ha sido quizás la menos conocida. Sus aportes al repertorio guitarrístico han enriquecido la literatura dedicada al estudio de este instrumento, a través de sus armonizaciones y arreglos de música popular venezolana y latinoamericana, divulgada en su trabajo como intérprete. Sin embargo, a la luz de la investigación desarrollada en este libro se evidencian, además, los aportes a la teoría musical venezolana, cuyo elevado valor historiográfico, musicológico y etnográfico es innegable.

En un esfuerzo sostenido por rescatar, preservar y divulgar el legado artístico del Maestro, presentamos esta publicación, gracias al apoyo del Ministerio del Poder Popular para la Cultura y de Monte Ávila Editores Latinoamericana. Los nueve documentos incorporados a esta nueva edición ampliada son el resultado del trabajo organizativo del Centro de Documentación de la FAD, cuya intención primordial ha sido mostrar el quehacer investigativo y la profundidad de análisis del maestro Díaz en torno al devenir venezolano desde su dimensión musical.

Sin lugar a dudas, consideramos que estos escritos son un valioso aporte para profundizar en las raíces y el desarrollo de la música en la sociedad venezolana y, a la vez, un camino para acercarse a esa vertiente literaria que resalta el lado fantástico y minucioso del Maestro, quien desmenuza de forma impecable la teoría musical y exalta los orígenes populares de nuestras expresiones musicales.

MARÍA ISABEL DÍAZ
Fundación Alirio Díaz

Exordio*

Miguel Acosta Saignes

He aquí a nuestro Alirio Díaz, gran guitarrista de prestigio internacional, en busca de las raíces de la personalidad del pueblo venezolano. Aunque desde hace casi dos décadas reside en Italia y toca su instrumento en Europa durante gran parte del año, cada verano regresa a la tierra, visita Carora, cultiva amistades venezolanas e investiga, con el fruto de madurez que el curioso lector verá. Porque si ejercita cotidianamente la música, no olvida cómo la aprendió en su pequeño pueblo, cómo estudió la ciencia de su arte entre brillantes maestros en Caracas y cómo ha sido expresión de las profundas corrientes populares que vienen desde la vida histórica y luchan contra las invasiones, las corrientes avasallantes que la economía, la técnica y los medios de comunicación impulsan.

En este libro está naturalmente el músico, pero está también un venezolano empeñado en la investigación del pasado creador. Reúne ahora algunos trabajos publicados con otros inéditos, sobre temas históricos, culturales, folclóricos. Contribuye así en las búsquedas nacionalistas, en el empeño de comprender el proceso de mestizaje cultural. Ha descubierto en sus investigaciones bibliográficas matices interesantes, dentro de su concepción de que la cultura es un complejo dentro del cual nadie tiene derecho de encasillarse en su arte o en su ciencia. Es un pensador de orígenes, de inquietudes populares, de nexos culturales creadores. Con la música por delante, como dirían los antiguos llaneros, descubre los orígenes de piezas como «El diablo suelto»; se preocupa por la discontinuidad de las etapas de brillante producción musical, artística,

* Publicado en Alirio Díaz, *Música y lucha del pueblo venezolano*, Conac-Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, Caracas, 1980.

científica; estudia las preocupaciones de Adolfo Ernst por la tradición; analiza los contenidos de *Peonía*; lee memorias de un oficial británico y destaca y analiza agudas observaciones; recuerda los caracteres de las viejas serenatas caroñas; explica la llegada de instrumentos como el bandolín y la bandola, recuerda algunos avatares del cuatro y estudia la personalidad de Heracio Fernández, Sebastián Díaz Peña, Manuel Vicente Romero García, Antonio Lauro, Pedro Montesinos. Y no solo recuenta, sino analiza, descubre y presenta agudas conclusiones. No es un músico que sale de las casillas de su especialidad, sino un hombre que piensa y siente como venezolano y coloca su actividad musical eminentemente dentro del marco histórico de la cultura nacional. Incesantemente solicita los hontanares populares.

Ha preocupado al autor el conocimiento de cómo se han originado las formas venezolanas de expresión musical y las relaciones entre ellas y la literatura, las concepciones filosóficas, los sucesos políticos, el desarrollo social. De Sebastián Díaz Peña, autor del célebre joropo «Maricela», que Alirio Díaz analiza musicalmente, escribe: «es el primero de nuestros músicos que intenta concebir una fantasía inspirada en genuinos ritmos populares nacionales»¹; y de «Maricela» opina: «Pocas piezas venezolanas para piano exhiben con tanta claridad, y con tan feliz resultado artístico, esta singular amalgama rítmica de evidente origen popular»². Recuerda Alirio Díaz que no solo compuso joropos, sino excelentes valses, dentro de la tradición que venía desde los años de la Independencia.

De Adolfo Ernst, quien llegó a Venezuela en 1861 y residió aquí hasta su muerte en 1899, el autor examina la figura de quien fuera un excepcional cultor de la música, además de un apasionado por las creaciones musicales y poéticas del pueblo venezolano. A propósito de las enseñanzas de Ernst, escribe:

1 Véase *infra*, p. 50.

2 V. *infra*, p. 53.

Si por un lado daba a conocer el evolucionismo de Darwin, por otro prestaba especial atención a la trascendencia del positivismo político y social de Auguste Comte y su posible relación aquí. Quién sabe si en su cátedra universitaria llegó también a discutir las propias teorías del materialismo histórico-económico de Marx y Engels. Cabe señalar que estas doctrinas fueron de inmediato combatidas por el clero caraqueño y por algunos escritores nacionales y extranjeros radicados aquí, por lo común de la oposición guzmancista, siendo el propio polígrafo objeto de duras censuras. Se creyó ingenuamente humillársele llamándole ateo, materialista, positivista (todo lo cual se resumía en el calificativo de librepensador en boga entonces) y la verdad fue que el sabio era mucho de todo eso. Pero así como salían detractores, les replicaba siempre educadamente, contando además con la defensa de algunos simpatizantes y discípulos muy ilustres, como Rafael Villavicencio, Rafael Fernando Seijas y José Gil Fortoul³.

Por donde se ve claramente que las preocupaciones de Alirio Díaz superan con gran extensión las relativas solo a los contenidos musicales y matemáticos del pentagrama. Algunas de sus observaciones acerca de la necesidad de estudiar la época de Guzmán Blanco, actualizan el tema de un análisis histórico cabal de la etapa en que las corrientes positivistas, cuyo conocimiento trajo a Venezuela Adolfo Ernst, contribuyeron al comienzo de la liquidación de ciertas concepciones escolásticas que habían sobrevivido a la Independencia.

Alirio Díaz juzga a Manuel Vicente Romero García, cuya novela *Peonía* estudia en busca de elementos musicales y populares, como un brillante discípulo de Ernst. Cree que en su obra «no podrían ser más elocuentes los postulados del positivismo que preconiza el sabio». El autor considera a Ernst como

³ V. *infra*, p. 64.

el fundador del folclor en Venezuela. Nosotros creemos que fue el iniciador sin duda, pero el primer estudioso sistemático fue Arístides Rojas.

Al analizar los contenidos musicales que se encuentran en *Peonía*, se refiere Díaz al «nacionalismo literario-artístico» y recuerda cómo Romero García escribió: «Para que el público la comprenda y la ame, es preciso que la literatura aparezca eminentemente nacional, que sea producto del estado social y retrate fielmente el medio físico y los seres que en él viven y luchan...»⁴. Para Alirio, los ideales nacionalistas de los autores del siglo pasado sufrieron un terrible intermedio entre principios del siglo XX y 1936.

Al referirse a las obras de los oficiales británicos Ma-honey y Vowel, Díaz no solo señala interesantes noticias sobre instrumentos, danzas y cantos de la época de Independencia, sino que realiza importantes observaciones como la relativa a las canciones patrióticas y revolucionarias que entonaban los soldados del ejército libertador y que el propio Bolívar cantaba durante las marchas prolongadas. Además, presenta una observación de amplio valor sociológico y folclórico:

Casi todo este repertorio, que podríamos calificar de circunstancial, se borró de la memoria del pueblo tan pronto como terminó la campaña libertadora. El interés de los cantos radicaba principalmente en el texto, no en la música, pero el pueblo no los concibió nunca como un propio deleite artístico. (...) Mientras la música debió ser muy sencilla, al alcance de la sensibilidad popular y revolucionaria, la letra, en cambio, cumplía el fin emocional y psicológico de exaltar el espíritu de los próceres. Quedarán, pues, como testimonio poético-histórico de la contribución espiritual

⁴ M. V. Romero García, «Por el arte», en: *El Avisador Comercial*, n.º 15, Caracas, 1896.

efectiva de aquellas masas populares sin las cuales Bolívar no hubiera podido realizar su magna gesta libertadora⁵.

Tema abierto ahora a discusión por Alirio Díaz, a propósito de su análisis de la obra de los dos oficiales británicos dichos, es el de los grupos de «gitanos criollos» que se consideraban a sí mismos como descendientes de indígenas. ¿Fueron en realidad descendientes de los habitantes autóctonos del país o el resultado de mezclas de verdaderos gitanos, o de gente de otra nacionalidad que mantuvieron antiguas costumbres de trashumancia juglaresca? Debe considerarse la posibilidad, para investigar sistemáticamente, de que hayan sido grupos mezclados de negros, blancos pobres y quizás descendientes de indígenas, que se acogieron a la vida de juglaría como medio de subsistencia, aun en medio de la guerra a muerte.

En su trabajo sobre los «Fastos de la serenata caroreña», escribe Alirio:

Aún no nos explicamos el nombre genérico-masculino «bambuco» que se daba a la canción sentimental caroreña. De más está señalar que el bambuco es uno de los cantos y bailes nacionales de Colombia (...). Considerando la distancia que existe entre Colombia y Carora, resulta extraña esta denominación, por cierto muy antigua, dada a este tipo de canción romántica no solo en el Distrito Torres sino, además, en todo el estado Lara⁶.

Quizá para las futuras investigaciones sobre ello por parte del propio Alirio, o de otros interesados, valdría la pena recordar que en realidad, aun desde tiempos prehispánicos, el estado Lara viene a ser como el fin de la «zona cultural andina». Además, convendría observar que una buena fracción

5 Véase *infra*, p. 123.

6 V. *infra*, cap. VII, p. 141.

del occidente venezolano formó parte del territorio de la Nueva Granada, así como también que con Bolívar entraron, en 1813, centenares de neogranadinos, seguidos en tiempos posteriores por muchos más, quienes seguramente diseminaron en el territorio venezolano numerosos rasgos culturales, a veces en forma principal los musicales.

A muchos lectores interesará el recuerdo que hace Alirio de un párrafo escrito por Antonio Lauro en 1944, cuya actualidad resulta impresionante:

Es por allí, por la masa de obreros y de estudiantes por donde comienza la verdadera realización de un país (...). El repertorio de los orfeones se elabora en casi su totalidad sobre la base del folclore (...). Creo necesario recordar el alarmante estado en que se encuentra el arte popular venezolano. Hemos sufrido y estamos sufriendo una invasión tan grande de ritmos extranjeros degenerados, y ha sido tan intensa la propaganda, cultivo y comercio en ellos, que únicamente con una incansable dedicación al fomento y reivindicación de la música nacional es como podrá evitarse la perdida de nuestro folclore. Indudablemente, lograremos a fuerza de constancia el retorno a lo esencial venezolano (...) porque el folclore patrio encierra una imponente belleza...⁷.

Encomia Alirio Díaz los métodos que usó don Pedro Montesinos para recopilar coplas. «Para la realización de sus trabajos —escribe Alirio—, Montesinos apela a la directa información folclórica, imprescindible como documento vivo y fiel para el conocimiento de la filología nacional e hispanoamericana, y a la consulta bibliográfica para el cotejo erudito»⁸. Elabora la historia de las colecciones publicadas por Montesinos y recuerda que se divulgó gracias a Rafael Olivares Figueroa, en la revista

7 V. *infra*, p. 159.

8 V. *infra*, p. 167.

que en compañía de él dirigíamos en la Universidad Central, *Archivos venezolanos de folklore*. Nos proponíamos, con la conveniente labor de cotejo con las otras obras de Montesinos, publicar un volumen, con prólogo de Isaac J. Pardo, con el título de *Cancionero de Montesinos*. No fue posible, en parte por los infaustos avatares que asediaron a Olivares Figueroa. Su incansable actividad de folclorólogo se disolvió en un largo período de irreabilidad que lo condujo a la muerte.

Hemos querido mostrar en estas líneas preliminares cómo los intereses intelectuales y nacionalistas de Alirio Díaz van mucho más allá del ámbito musical. En sus trabajos muestra olvidados precedentes de los que son hoy sus preocupaciones y las de miles de venezolanos; realiza descubrimientos de orígenes musicales; correlaciona los fenómenos de la cultura musical con los de otras significaciones sociales; relata biografías de personajes olvidados; se refiere a las características adquiridas en nuestro país por rasgos venidos de otros rumbos; contribuye al estudio de la formación mestiza de la cultura nacional, que es un todo formado en el fragor de una historia de afanes y luchas comunes a los europeos, los africanos y los indígenas, inentendible si se consideran fragmentariamente los diversos componentes. Alirio cree en las fuentes populares de la literatura, de la música, que las grandes técnicas y los grandes artistas presentan a veces muy elaborados, pero con la fuerza inevitable de su origen colectivo. Saludamos no solo al extraordinario guitarrista que es Alirio Díaz, sino al patriota reflexivo, al pensador de orígenes populares que hay en él. Y lo acompañamos en su fervor nacionalista y en su reconocimiento a los grandes creadores venezolanos, en gran parte anónimos, olvidados, perdidos en medio de las grandes luchas de liberación que Venezuela ha debido permanentemente sostener.

1980

Capítulo I

Pesquisa histórica sobre «El diablo suelto»

DOS DIABLOS POPULARES

A fines del siglo XIX, dos diablos recorrían la latitud venezolana en la fantasía popular: el diablo de Carora y «El diablo suelto». El primero, temible por las perversidades que le atribuían antiguas leyendas, contrastaba con el segundo, un diablo pacífico, afable, que solo se servía de bandolines, guitarras, cuatros, pianos y bandas de músicos populares para hacer de las suyas; solamente travesuras musicales en las notas de un célebre valse criollo de creación posterior.

Tal como lo indica el nombre de la leyenda del primero —de la que derivó a su vez un refrán popular—, aquella tuvo origen en la ciudad de Carora, en donde se aseguraba que había salido el diablo por primera vez en tierras venezolanas, a consecuencia, según unos, de enfrentamientos truculentos acaecidos en 1736 entre contrabandistas pertinaces y autoridades coloniales, y, según otros, por tragedias pasionales ocurridas a fines del siglo XVI en la misma ciudad larense¹. Aunque no hemos podido averiguar a fondo lo que debe saber la tradición popular acerca de ello, es de pensar que el satánico protagonista de la leyenda sea el mismo que describe Eduardo Blanco en su novela *Zárate* (1882), en la que dice:

1 Cf. «El diablo de Carora», artículo de Agustín Oropeza publicado en: *El Diario*, Carora, 22 de octubre de 1919. Con igual título, véanse los ensayos de Luis Beltrán Guerrero en *Anteo: escritos de varia ocasión*, Ávila Gráfica, Caracas, 1952; y Ángel Rosenblat, *Buenas y malas palabras*, Edime, Caracas-Madrid, t. I, 1956. [Para ediciones más recientes de esta obra, véase: Monte Ávila Editores, Caracas, 1987, t. I, pp. 343 ss.].

Para 1825, la población de nuestros campos, y en muchas partes de nuestras ciudades principales, creía en aparecidos, en fantasmas y en brujas, con la buena fe y la sencillez con que creía en Dios (...). El diablo, a quien todos temían, había adquirido categoría de soberano, que por sus frecuentes diablurías solo podía tildársele de mal entretido e impertinente ocioso, que mucho se ocupaba en hacer travesuras. Se le acusaba, entre otras muchachadas, de chuparse la leche de las vacas; de revolver los gallineros, alborotando las gallinas; de imitar el chirrido del búho, el canto agorero del *yaacabó* y de hacer aullar lastimosamente a los perros, en las noches de luna, mostrándoles los cuernos. Este socorrido personaje, visible para muchos, tenía parte en toda riña...².

Si sobre el antiguo diablo de Carora se habían conservado diversas referencias, en cambio eran escasas y poco menos que insignificantes las relacionadas con su descendiente *diabolus in musica*, «El diablo suelto», gracioso valse atribuido a diversos autores, entre ellos al músico maracaibero Heraclio Fernández Noya. Fue escuchando una grabación de la pieza —interpretada al piano con arte magistral por Evencio Castellanos—, cuando concebimos la idea y el interés de hacer una búsqueda histórica en cuanto a su origen, y sobre todo, acerca de su verdadero autor y del resto de su obra artística. La investigación fue estimulada al escucharle nuevamente al maestro Castellanos otra bella composición del mismo músico zuliano, el valse «Ecos del corazón»; lo que nos llevó a observar de inmediato no solo la singular personalidad de un compositor a quien, generalmente, se le recordaba apenas como un probable autor del primero de esos dos valses, sino que, además, nos llamó la atención el marcado contraste que hay entre ellos, tanto por características

² [E. Blanco, *Zárate* 3.^a ed., Monte Ávila Editores, Caracas, 2006, pp. 296-297].

de expresión como por una personal inspiración nacional. Si en «Ecos del corazón» tradujo románticos sentimientos, propios del siglo XIX venezolano, «El diablo suelto» se nutrió de pura sustancia popular, de un estilo criollo novedoso, de un aire casi moderno, cuya alegría tiende a emular la misma de los tradicionales aires de nuestro joropo.

Por mucho tiempo nos acosaron las dudas en cuanto a la paternidad de este diablo musical, ya que habiendo muerto Heraclio Fernández a comienzos de 1886, ¿era de suponerse que un valse en semejante estilo hubiese sido creado para entonces? Si la investigación fue positiva en tal sentido, no menos lo fue la que nos incitó a orientarla sobre el autor, definido por su propio padre «el ser más raro de todos los habidos y por haber», protagonista de una vida llena de interesantes aventuras artísticas y literarias; él mismo casi como otro «diablo suelto» en la historia de nuestra cultura.

DE MARACAIBO SALIERON

Hacia 1858 —y posiblemente en uno de los pocos bergantines de las fuerzas navales de Venezuela— salía de Maracaibo con destino a La Guaira y acompañado de su mujer, Trinidad Noya, y de sus hijos, Heraclio y Manuel María, el capitán de navío Manuel María Fernández. Nacido en la capital zuliana en 1829, hijo de padre militar, le tocó asistir y participar activamente en las agitadas décadas que vivió el país una vez terminada la guerra de nuestra Independencia, tanto así que abandonó en plena juventud sus estudios universitarios (durante los cuales se ganó la amistad de brillantes condiscípulos, como Cecilio Acosta y Jesús María Sistiaga), para irse a pelear como soldado marino de las Fuerzas Armadas oficiales. Pero a penas se atenúa la contienda civil, y obedeciendo a imperativos de su sensibilidad esencialmente idealista, deja para siempre las armas (caso raro en aquel período de desaforadas ambiciones de

poder militar!) para consagrarse de lleno a las actividades que siempre lo habían atraído: las letras, el periodismo y la música. A partir de entonces, su meta fue la de todos los venezolanos con aspiraciones intelectuales: la de integrarse al excelsa ambiente caraqueño, logrando ubicarse inicialmente junto a su familia en un lugar más próximo a la capital venezolana, La Guaira, donde tenía a su cargo la capitánía del puerto.

Inquietudes intelectuales ya antes probadas en su tierra de origen, impulsaron a Manuel María Fernández a promover en Caracas actividades periodísticas y a concretar relaciones personales con escritores, poetas y artistas. Sus compañeros en la prensa serían Vicente Coronado, Eduardo Calcaño, Evaristo Fombona, Tomás Irwing y otros, mientras en su culto a la poesía y a la música lo acompañan J. A. Pérez Bonalde, Pablo Emilio Romero (*Paolo*), Federico Villena, Ramón de la Plaza y José Ángel Montero. En el *Diario de Avisos*, que fundó en 1873 y que pasó a ocupar un distinguido lugar en la historia del periodismo nacional, fueron publicadas por primera vez importantes obras de Pérez Bonalde, entre ellas su valioso poema «Vuelta a la patria», aparecido en aquel diario el 2 de septiembre de 1876³.

3 En diversos estudios consagrados a Pérez Bonalde, se dice que «Vuelta a la patria» fue creada en 1880, cuando en realidad la obra data de algunos años antes (el autor pone al pie del texto poético la fecha de 18 de agosto de 1876).

Manuel M. Fernández fue autor de piezas teatrales, poeta, humorista, aficionado a la música, cronista, famoso por su seudónimo «Don Simón». En sus *Perfiles venezolanos...*, Felipe Tejera le asigna estas cualidades artísticas: «Escribe a veces cantarcillos amorosos, delicados y propios para el canto, al cual es también aficionado, sabiendo rasgar con donaire su guitarra y componer, en ella o en el piano, sentimentales canciones o piezas ligeras de baile, probando así que, aunque el estampido de los cañones, en alguna jornada naval, le dejara atóntitos los “tímpanos auditivos”, conserva cierta especial y exquisita audición para la melodía musical y el ritmo poético» [*Perfiles venezolanos, o galería de hombres célebres de Venezuela en las Letras, Ciencias y Artes*, Imp. Sanz, Caracas, 1881]. Entre las piezas para piano de Manuel M. Fernández,

Vemos, pues, que el cambio del sable caudillesco por la pluma del intelectual, le deparó resultados positivos, y a fe que el exmilitar marabino halló campo propicio para el desarrollo y el ejercicio no solamente de su personal vocación literario-artística, sino que además, aquel ambiente resultó igualmente favorable a la formación cultural de sus hijos Heraclio y Manuel María, más tarde realizadores de importantes actividades artísticas.

EL JOVEN HERACLIO

Cuando el bergantín desembarca a los Fernández en La Guaira, Heraclio contaba solamente con siete años (había nacido en Maracaibo en 1851). Seguramente ya entonces manifestaba vocación musical, estimulado por su mismo progenitor que llegaría a ser su único maestro de música y piano. Esto nos da a entender que en su formación artística, Heraclio no tuvo maestros profesionales, siendo más bien un gran autodidacto. Manifestó asimismo, y a lo largo de su breve existencia, una viva pasión por las letras, cultivadas siempre con sana vena humorística; mas será a la música, por entre todas las musas, a la que principalmente consagrará su talento y sus desvelos, tal como lo testimonia la considerable producción musical que realizara en tiempo relativamente breve, y a pesar de dominarlo un temperamento disperso que, a menudo, lo incitaba a la varia aventura artística. Murió a los 35 años.

publicadas en *El Zancudo*, [las que] conquistaron popularidad fueron su graciosa danza «El eco de tu voz», de sabor zuliano, y el valse «Os dejo el alma», este último instrumentado para banda por José Ángel Montero. (Cf. I. Laverde Amaya, *El Cojo Ilustrado*, 1.º de julio de 1892). El otro hijo de Fernández (muerto en 1892), homónimo del padre, fue también un fino cultor de la música y de la poesía. Por decreto oficial del 28 de mayo de 1895, el gobierno otorgó a don Manuel María la suma de ocho mil bolívares, por sus servicios prestados a la patria. Murió el 25 de enero de 1902.

El joven Maestro zuliano alcanzó a desenvolverse (y destacarse) en las más diversas actividades y campos del arte, principalmente:

- a) en la composición musical;
- b) en una continua dedicación a la enseñanza pianística;
- c) en el periodismo artístico (fundó en Caracas dos importantes voceros de música y literatura: *El Zancudo* y *El Museo*);
- d) en espectáculos y conciertos realizados en diversos lugares del país (en uno de los cuales apareció, incluso, como un admirable taumaturgo);
- e) en la elaboración y publicación de un interesante *Método para aprender a acompañar al piano piezas de baile al estilo venezolano*.

EL ZANCUDO, SEMANARIO DE LITERATURA Y BELLAS ARTES

Entre las aventuras artísticas más importantes de Heraclio Fernández debemos señalar la fundación de *El Zancudo*, un semanario artístico y literario que salió a la luz en Caracas, el 9 de enero de 1876. A través de este periódico, Fernández se proponía realizar una amplia divulgación de obras musicales de autores venezolanos. Lo acompañaba en la empresa Gabriel J. Aramburu, gran caricaturista, retratista finísimo, humorista y excelente calígrafo musical (murió en Caracas el mismo año en que falleció Fernández, en 1886). Los dos artistas figuran como editores-propietarios del periódico. No contando al principio con imprenta propia, el rasgo más original de *El Zancudo* estaba en su magnífico taller litográfico (situado de Coliseo a Peinero), en el que se hacían trabajos de variada índole artística, sobre todo estupendas litografías musicales.

Lo más significativo de la iniciativa, que en tiempos como aquellos no podía realizarse sin arduos esfuerzos e implicaba la más atrevida aventura en el campo de la divulgación musical, era que *El Zancudo* iba a empeñarse en una constante labor cultural como un periódico más de la ciudad, aunque esta vez privilegiando el ámbito musical-literario, con un tiraje semanal. Era algo nuevo en la historia de la impresión musical venezolana.

Calculando que del semanario, ya muy popular desde las primeras entregas, salían anualmente más de cuarenta números, tendríamos, al final de sus trece años de vida, un prolífico resultado artístico representado por un total de quinientas veinte obras musicales.

Pero no solo la música fue privilegiada en *El Zancudo*, pues también disponía de espacio para acoger diverso material literario y gráfico. En sus páginas aparecen con frecuencia colaboraciones humorísticas, epigramas, ensayos, poesías, charadas, caricaturas, retratos hechos a artistas, políticos, escritores, poetas, entre otros. Además de publicar allí sus creaciones pianísticas, Heraclio Fernández colaboraba también con breves trabajos de estilo satírico-humorístico —en prosa o en verso— que firmaba con el seudónimo de «Zancudo» y en los que siempre revelaba esa cualidad típica del músico popular venezolano: la especial inventiva y gracia para el chiste y el *cuentecito*. «Heraclio no solo era profesor de piano —rememoraba una crónica escrita con motivo de su muerte—, sino que también maneja la pluma del periodista con agradable sazón y graciosa vena. *El Zancudo* guarda en sus páginas buenas muestras del donaire y gracia con que dejaba correr la péñola». Y más adelante: «Del género serio ha publicado dos o tres leyendas, cuya tendencia filosófica y moral ponen de manifiesto la nobleza de corazón y buenos propósitos del joven pianista y escritor. Una de esas leyendas (“El dedo del Altísimo”), vio la luz pública en *El Museo*, periódico de literatura y bellas artes que fundó en esta capital».

De todos estos escritos hemos podido dar solo con su gracioso artículo de costumbres «Percances de un pianista»⁴, del que podemos destacar el buen estilo del autor para este género narrativo⁵.

La tarea musical de *El Zancudo* no se limitó al exclusivo perímetro caraqueño —algo así como ocurrió más tarde con la revista *La Lira Venezolana* (1882-1883) de Salvador Llamozas—, toda vez que al repercutir su interés por todo el ámbito nacional, en el semanario se dio también amplia acogida a las obras de compositores del interior y decidido estímulo a los solistas, cantantes e instrumentistas de todo el país. La rápida popularidad conquistada por el periódico está comprobada por las mejoras introducidas, pocos meses después de su aparición —en cuanto a presentación, formato y calidad de papel—, contando para julio de 1876 con sucursales en Ortiz, Ciudad Bolívar, Río Chico, San Felipe, Coro, Valencia, Barquisimeto, Petare, Mérida, Cumaná, La Guaira, Maracaibo, Maracay y Puerto Cabello.

A mediados de 1877, Fernández se retira de la dirección del periódico, quizás para entregarse enteramente a la enseñanza y a los conciertos. Su separación fue como condeño de *El Zancudo*, puesto que sus colaboraciones artísticas siguieron publicándose allí, aunque sin tanta frecuencia, hasta un año antes de su muerte.

Que *El Zancudo* se haya propuesto hacer una aparición semanal con obras musicales, respondía a una necesidad cultural de la época, que se explica, sobre todo, por el numeroso concurso de compositores que había para cuando se funda el periódico. Y llama especialmente la atención que la mayoría de aquellos compositores colaboradores de *El Zancudo* haya estado representada por la mejor juventud musical de entonces, publicando, en efecto, las primeras creaciones de quienes más tarde sobresalieron en la música venezolana, como Rogerio Caraballo,

4 H. Fernández, «Percances de un pianista», en: *Diario de Avisos*, Caracas, 6 de junio de 1879.

5 Incluido en la presente edición (véase *infra*, Apéndice I).

Manuel F. Azpúrua, Manuel Díaz Peña, Ramón Delgado Palacios, Salvador Llamozas, Francisco Tejera, Ricardo Pérez, Manuel Revenga (quien más tarde sería un destacado crítico de arte y uno de los fundadores de *El Cojo Ilustrado*, en 1892), María de Montemayor, Jesús M. Suárez, Paz Abreu, y otros. En el mismo vocero aparecen colaboraciones de dos buenos aficionados a la creación musical, ambos discutidas figuras de la política y de la cultura, Luis López Méndez y Laureano Vallenilla Lanz, figurando este como niño prodigo del violín y de la composición. De López Méndez se publicaron varios valses y danzas de carácter venezolano, a partir de 1878.

Entre las obras de autores del interior, fueron publicadas las de Juan B. Merlo, llanero; Anselmo Pérez, de Barquisimeto; José M. Martínez, de Ortiz; José A. Baptista, de Maracaibo; B. Somoza H., de Ciudad Bolívar; Ángel M. Corao, de Valencia, y Laureano Vallenilla Lanz, de Barcelona. Prestaron también atención —los editores del semanario— a varias piezas folclóricas nuestras, como «La perica», «La cochina», «Me confesé con un cura», entre otras.

En vista del formato y las intenciones del periódico, en *El Zancudo* solo se le dio cabida a una literatura musical de carácter más o menos popular, ligera, de breve desarrollo instrumental: valses, polcas, merengues, canciones, romanzas, danzas; piezas casi siempre concebidas para piano. Lo que más abunda en esta literatura son los valses venezolanos, algunos de los cuales han quedado como verdaderas joyas del arte pianístico nacional: «Alas de mariposa», de Francisco Tejera; «¿Qué es la vida?» y «Ecos del corazón», de Heraclio Fernández, y otros de los finísimos compositores Rogerio Carballo y Juan Larrazábal.

EL COMPOSITOR Y EL PIANISTA

Luego de sus actividades frente a *El Zancudo*, Fernández se dedicará preferentemente al concierto (esto es: recitales, actuaciones

conjuntas con otros artistas, amenizar bailes y funciones teatrales o de circo, etcétera) y a la enseñanza, sin abandonar nunca la composición musical. Aprovechando la «moda pianista» de su tiempo, no tardó en sacarle original partido al piano, al que consagró todo su talento creador. Sus composiciones revelaron pronto no solo un gran dominio del instrumento, sino además la franca inspiración de alguien que nació para la música, muy sensible a las corrientes pianísticas criollas de la época. Tal vez se ha de atribuir a su composición de autodidacto, de compositor aficionado, lo que da originalidad a su estilo, saturado este de puras vivencias nacionales. Con excepción de unas dos o tres obras, su escritura tiende a ser sincopada, de ritmo alegre, caprichoso y sin mucha ornamentación. Quizás se escribieron muchos valses de sabor popular por el estilo de «El diablo suelto», pero si la historia favoreció más a este no se debió sino a ciertos rasgos que lo caracterizan. (El mismo autor compuso otros valses con fórmulas rítmico-melódicas casi iguales, pero nunca alcanzaron la misma suerte de popularidad).

A parte de esto, el Maestro marabino fue igualmente un ejecutante muy admirado por la delicadeza interpretativa y por el brillo de su técnica, según el juicio crítico de sus contemporáneos y según puede observarse al examinar el repertorio que interpretaba tanto de grandes maestros como el suyo propio. Entre aquellos juicios es de interés el del compositor, pianista y musicólogo caraqueño Jesús María Suárez en cuyo *Compendio de historia musical*, recuerda «al joven Heraclio Fernández, de organización privilegiada para la música, que tocaba con mucho gusto el piano, que compuso muchas y preciosas piezas de baile, y que publicó además un método para aprender a acompañarlas por fantasía»⁶.

A menudo se repetían sus ausencias para actuar en diversas ciudades y pueblos venezolanos, bien como solista o bien

6 J. M. Suárez, *Compendio de historia musical desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Nuevo Almacén Musical, Caracas, 1909, p. 75.

como acompañante-improvisador de piezas para piano a cuatro manos. Esta última cualidad le procuró muchos éxitos, lo que induce a pensar que fue Fernández uno de los creadores o renovadores del gracioso estilo criollo de los acompañamientos pianísticos de valses, danzas, merengues y polcas, todos en boga en la segunda mitad del siglo XIX. No deja de ser significativo que sean tres de sus valses para piano a cuatro manos entre los más antiguos de los que se tenga noticia, y que fueron publicados entre los años 1877 y 1878.

Con todo, se ha de tener presente que casi toda la producción de Fernández debe ser revisada, al igual que muchas de las obras de sus contemporáneos. Teniendo en cuenta la formación del artista, su época, las características de la música venezolana para piano y otras circunstancias, algunas de sus partituras dan la impresión de ser vacías y pobres en cuanto a la armonía, algo así como borradores musicales con bellísimas sugerencias artísticas. Recordemos que para aquel tiempo, los ejecutantes no se ceñían a lo que estaba escrito, pues esto a veces no era lo más importante, sino el ya citado y complicado acompañamiento por *fantasía (ad libitum)* en el que podían intervenir varios pianistas o sumarse otros instrumentos como el cuatro, el cinco, la guitarra, o incluso instrumentos de nuestras bandas populares: bombardino, flauta, cornetín, clarinete, etcétera⁷.

LA APARICIÓN DE «EL DIABLO SUELTO»

Por su misma popularidad y dispersión, quizá no hay venezolano que no conozca «El diablo suelto», y seguramente, de

⁷ Además de las que da el mismo Heraclio Fernández, hay otras importantes referencias sobre los acompañamientos, especialmente del valse. En un interesante artículo dedicado al valse venezolano y a sus características, el compositor y crítico cumanés Salvador Llamozas, advierte que los acompañamientos de aquel «causán la desesperación de profesores extranjeros que han vivido largo tiempo entre nosotros. Cuando

no poderlo tararear o silbar, lo conocerá al menos de nombre. Desde que lo compuso y lo diera a conocer en todas partes que actuara su propio autor, sigue siendo hoy una de las piezas antiguas, de índole popular, más difundidas por todo el país, tanto así que casi se convirtió en un valse tradicional de cualquier fiesta venezolana. A esto llevó siempre la alegría de sus criollísimos acentos: la misma alegría del joropo, del merengue y de las viejas danzas⁸.

Hasta que no tuvimos en nuestras manos los documentos que testimoniasen la paternidad del gracioso valse, dudamos siempre de atribuírsela a Heraclio Fernández, sin que esto signifique no haber tomado en cuenta las citas que habían hecho reputados escritores, como Ciro Nava⁹ y José Antonio Calcaño, compositor y crítico¹⁰. «Heraclio Fernández (...) fue el autor del célebre valse “El diablo suelto”, que a veces imprimen como de autor anónimo» (Calcaño). Sin embargo, la controversia sobre tal atribución nos llevó a realizar investigaciones más precisas, tarea que resultó difícil hasta el momento en que descubrimos el itinerario biográfico y artístico de Fernández. Su muerte, ocurrida

oyen esos ritmos a contratiempo de los bajos, sus nervios se excitan por la extrañeza de las combinaciones y se declaran impotentes para tocarlos con el requerido movimiento. El efecto es sobre todo admirable en las orquestas de baile, debido al rasgueo de los discantes (cuatros) y al toque de las bandolas, instrumentos favoritos de nuestra música popular» (*La Lira Venezolana*, n.º 14, Caracas, julio de 1883). En un concierto dado en Caracas en agosto de 1874, varios músicos venezolanos interpretaron «a toda orquesta y cuatro pianos y dieciséis manos», el gran valse “El perfume de las flores”, de José Ángel Montero.

8 Gabriel Montilla Vásquez, de 81 años (agosto de 1969), viejo acomodador del Teatro Municipal de Caracas, nos dice que «“El diablo suelto” lo bailaban unas veces como valse y otras como joropo». Gumersindo Meléndez, viejo pulpero y criador de La Candelaria, estado Lara, recuerda que «era un valse muy bueno pa’echá carreras» (al bailarse).

9 En su *Centuria cultural del Zulia: Centenario del Colegio Nacional de Maracaibo*, Élite, Caracas, 1940, p. 249.

10 J. A. Calcaño, *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*, Conservatorio Teresa Carreño, Caracas, 1958, p. 355.

a principios de 1886, aumentaba las dudas, haciéndonos suponer que se trataría de otra pieza con el mismo título, pero sin las peculiaridades del «Diablo» que hoy conocemos. La suerte que tuvimos fue tal que no solo encontramos las alusiones periodísticas que en el siglo XIX le atribuyen el conocido valse, sino que incluso dimos con su primera edición. (Acaso siguiendo la misma popularidad del valse, un gran compositor zuliano de fines del siglo XIX, Santiago Áñez, compuso otro gracioso valse con idéntico título. Recuerdo asimismo haber oído de niño, en el estado Lara, otro con igual nombre y aún hoy le conocen muchos músicos larenses, pero que luego ha resultado ser «El bejuquero», valse interesantísimo por sus modulaciones). Mientras realizábamos la pesquisa histórica nos llamó la atención la existencia, en la misma época de Fernández, de varios periódicos con títulos parecidos o idénticos a los del valse, como *El Diablo Verde* (1868) y *El Diablo Cojo* (1868) de Maracaibo; *El Diablo Suelto* (1875, 1877 y 1878) de Caracas; *El Diablo Cojuelo* (1878) de Ciudad Bolívar, entre otros. Posteriores a la muerte del artista zuliano, circularon *El Diablo Suelto* (1888) de Barquisimeto y *El Diablo* (1890) de Caracas, este último importante vocero que incluía una sección musical. Al dirigir especialmente la atención hacia el periódico caraqueño que tenía el mismo nombre del valse, pensábamos en que el Maestro, músico andariego, frequentador de corrillos musicales y periodísticos, bien habría podido inspirarse en aquel vocero para la creación de su pieza. Y en efecto, las suposiciones fueron pronto aclaradas: «El diablo suelto» había sido compuesto por Fernández a principios de 1878, dedicado a los redactores del periódico.

Desde septiembre de 1875 circulaba en Caracas el semanario *El Diablo Suelto*, de pequeño formato y de carácter humorístico, con «crónicas teatrales, revistas de misas dominicales y de la retreta, que según los diablos (redactores del periódico) viene a ser una misma cosa» (*Diario de Avisos*, 27 de septiembre de 1875). Repartíase los domingos en las funciones del Teatro Caracas, pero sus salidas debieron ser muy breves, puesto que

no hay noticias de aquel, hasta cuando reaparece «en su segunda etapa», a fines de diciembre de 1877. Limitando su circulación solo ambiente del teatro durante las representaciones de óperas, zarzuelas, comedias y otros divertimentos, es de pensar que la tirada del periódico era muy pequeña. Tampoco tenía sección musical, a diferencia de *El Zancudo*, lo que indica que la única obra de música que publicó fue el más tarde famoso valse de Heraclio Fernández, este quizás también colaborador del mismo semanario. Las referencias sobre el periódico llegan solamente hasta marzo de 1878.

La edición que contenía el valse apareció el 19 de marzo de 1878, pues al día siguiente el *Diario de Avisos* de Caracas publica:

El Diablo Suelto distribuyó anoche en el teatro el valse que, con este nombre, ha compuesto y dedicado a los redactores de dicho periódico el joven Heraclio Fernández. Bellamente litografiado por Aramburu y con una carátula hecha a todo lujo, y con el mayor esmero y gusto con la tipografía del señor Alfredo Damirón, «El diablo suelto» ha sido agasajado por las damas, en cuyas manos los vimos anoche haciendo de las suyas. ¡Feliz él!

De no haber sido por este comentario, hoy resultaría imprecisable la fecha de la aparición del valse, toda vez que en la edición no se hacía referencia a la misma¹¹.

Según el ejemplar de la obra¹², editada en un formato de 16 x 23, y la cual encontramos por casualidad en una venta de libros viejos de Caracas, el valse para piano ocupó todas las páginas del periódico, figurando en la carátula las siguientes inscripciones a dos colores:

11 Obsérvese la mención que se hace sobre la colaboración del litógrafo Gabriel Aramburu quien, como ya vimos, había fundado la revista *El Zancudo* con Heraclio Fernández.

12 Véase *infra*, Apéndice V.

HOMENAJE A NUESTRAS BELLAS LECTORAS
 EL DIABLO SUELTO
 VALSE
 DEDICADO A LOS REDACTORES DEL PERIÓDICO DE ESTE NOMBRE
 POR
 HERACLIO FERNÁNDEZ
 ALFREDO DAMIRÓN
 CARACAS

Al examinar la obra observamos algunas diferencias entre la música impresa y la que todos conocemos de oídas. Las diferencias comprueban lo que antes se ha dicho sobre las particularidades de nuestros valses, que eran una parte del autor que los creaba, y otra, del ejecutante que los recreaba. Tan pronto el «Diablo» alcanza su popularidad, a la que contribuyó el mismo Fernández, vino luego el músico de nuestro pueblo, el cuatrista, el guitarrista, el pianista, a hacerle arreglos, a variarlo, a adornarlo, como obra propia o anónima, olvidándose al poco tiempo del verdadero autor¹³. Pero, por encima de todos los arreglos y modificaciones que se han hecho, la sustancia artística original y esencial del «Diablo», se ha mantenido pura, según lo vemos en la vieja partitura.

El valse consta en la primera edición de una introducción en do M, dos partes en la misma tonalidad y una última parte en fa M. La introducción concuerda bien con el carácter de valse: integrada de ocho compases, se inicia con un trémolo de la

¹³ Del rápido olvido en que cayó Fernández, lo demuestra una antigua instrumentación del «Diablo», que existe en el archivo de la Banda del Estado Laudelino Mejías, de Trujillo. En esa versión, figura como autor del valse Federico Villena. También en un antiguo disco grabado por Carlos Bonet y la Orquesta Venezolana, se omite al autor del «Diablo», y en cambio se menciona al arreglista, Andrés Avelino Áñez, músico zuliano que, por lo visto, ignoraba también al verdadero autor. Curiosamente, luego de pasar —también anónimo— a las vecinas Curazao y Aruba, muchos consideraban allí a «El diablo suelto» como de autor nativo, quizás por lo cual un fino músico curazoleño, Julián B. Coco, residente en Utrecht, lo publicó como *antilliaanse waltz* de autor *anonymous* en una interesante versión para guitarra.

mano izquierda sobre las notas graves de sol en octava. Las que producen un choque disonante son el trino sobre la segunda menor del sol sostenido y *la*, ejecutadas por la mano derecha en el primer compás. Mientras la izquierda continúa el trémolo, la derecha da comienzo luego a una larga escala cromática que se interrumpe bruscamente en *fa* sobreagudo. Cuatro compases siguientes, en decidido ritmo de valse criollo, preparan la entrada definitiva de la primera parte. (Curiosamente, en estos últimos compases es de notar la gran semejanza que tiene su formula rítmico-melódica con la que aparece en el joropo «Maricela», de Sebastián Díaz Peña, propiamente en los compases 19, 20 y 21).

Aunque no son desdeñables algunos arreglos hechos posteriormente para diversos conjuntos populares —estudiantinas, bandas militares, orquestas de baile y, añado también, mi propio arreglo para guitarra sola—, sin embargo, hay algunos detalles en la versión primitiva de «El diablo suelto», que consideramos artísticamente valiosos y muy originales. Por ejemplo, mientras en las dos transcripciones populares las dos primeras partes van precedidas por una anacrusa de cinco corcheas, en su versión, el autor siempre la omite. La iniciación de la primera parte es también muy graciosa, por la manera en que discurre la melodía en los tres primeros compases por octavas sueltas a contratiempo, y no por la misma nota repetida al unísono, en el tiempo fuerte, según las adaptaciones populares. Es evidente que el efecto, si bien se presta a una ejecución pianística sin algún tropiezo técnico, de ser transcrita finalmente para conjuntos como los citados, podría implicar alguna dificultad más que todo de índole rítmica.

A excepción de la última parte, la fórmula de acompañamiento que emplea Fernández, es la típica del valse venezolano, o sea: negra, pausa de corchea y negra, en un compás. (La misma fórmula es también común a algunos aires de joropo). Es de extrañar que el autor la haya suprimido en la tercera parte, en la que escribe tres negras, propias del valse vienes o europeo.

Despierta admiración que se hayan conservado en los arreglos populares otras características fundamentales del «Diablo»,

relacionadas con síncopas, con su ritmo caprichoso, con la armonía original y, sobre todo, con su peculiar alegría criolla. Apenas brota de la fantasía juvenil de Heraclio Fernández —tenía entonces veintisiete años—, «El diablo suelto», a diferencia de tantos valses de salón, va a la calle de las ciudades y a los ranchos de los conucos como un nuevo himno nacional del pueblo venezolano¹⁴.

PRODUCCIÓN

La enumeración cronológica de la producción musical de Heraclio Fernández la podemos fijar a través de las obras que en parte fueron publicadas por *El Zancudo*, más dos que aparecieron en la revista *El Museo*: los valses «Aura de las pampas» y «Flores andinas». La lista no es del todo completa, puesto que no lo son asimismo las colecciones que se han conservado del primero de los periódicos nombrados, mientras que, por el contrario, otros órganos de la prensa caraqueña y guaireña aluden a la existencia de diversas obras del Maestro. Por ello, es de suponer que todas las piezas que dejó manuscritas se extraviaron, o fueron destruidas por el comején o por la incuria y el atraso del medio; piezas como unas «Variaciones» que Fernández compuso sobre el popularísimo «El araguato» y con cuya interpretación alcanzó brillantes éxitos¹⁵.

14 Probablemente es al mismo «Diablo» al que alude G. Picón-Febres en su novela *Fidelia* (1893), en el diálogo de dos campesinos: «—Buen valse para una madrugada... | —¿De quién es? | —De un tal Heraclio Fernández...| —Pero qué bonito suena, y qué sabroso lo acompaña este vagabundo... | —Lo que yo sé decir es que bien quemado uno, y con una zamba azechugada, sería capaz de estáselo bailando una hora completa seguidita». En otra novela nacional, *Los conuqueros* (1936), de Julio Ramos, el director de un conjunto musical campesino «solo sabe tocar en su violín “El morrongo”, “El diablo suelto” y “La perica”».

15 El cronista del *Diario de La Guaira*, al comentar un concierto efectuado en aquella ciudad en octubre de 1883, dice: «Al terminar la velada, el señor Heraclio Fernández, con su celebrada ejecución, nos deleitó tocando al piano caprichosas y difíciles variaciones sobre “El araguato”».

El elenco de obras que hasta ahora hemos podido precisar es el siguiente:

- 1876 VALSES: «Una súplica», «Recuerdos», «A la señorita Luisa Coll»; DANZAS: «Violetas y sensitivas», «La juguetona»; POLCAS: «Los ojos de Luisa», «Lanman y Kemp».
- 1877 VALSES: «Ecos del corazón», «Al general Francisco Linares Alcántara» (para piano a cuatro manos).
- 1878 VALSES: «El diablo suelto», «Valse para piano a cuatro manos», «Violeta», «Happy new year» (para piano a cuatro manos), «¿Qué es la vida?», «Al Sr. J. M. Ortega»; DANZA: «No me olvides».
- 1879 VALSES: «El cojo», «La bodeguita», «Presas», «Flor de Cuba», «Percances», «A Juanita Trujillo»; POLCA: «Sueños de amor»; DANZA: «La cooperativa».
- 1880 VALSES: «Brumas del Ávila», «Amor y sufrimiento».
- 1882 DANZA: «Recuerdos del Teatro Naar»; POLCA: «¡Consuelo!» (publicada en *El Fonógrafo* de Maracaibo, y en 1885 en *El Zancudo*).
- 1883 VALSES: «Mi retrato», «Tu cumpleaños», «Así es ella»; «Variaciones sobre El araguato».
- 1884 VALSES: «Aura de las pampas» y «Flores andinas».
- 1885 VALSE: «Nochebuena».
- S/f «Misa» (extraviada).

Observamos cómo muchas piezas llevan prosaicos —¡y obligados!— títulos de negocios caraqueños que gratificaban al Maestro (casi siempre en penuria económica) por estos servicios, que eran —con pocas excepciones— más publicitarios que artísticos. Por tal motivo, indignado, el padre del músico llegó a escribir:

Está visto que Heraclio es el músico de las empresas comerciales e industriales, sin duda porque ha adquirido el convencimiento de que el artista que entre nosotros no se

liga con el comercio y las industrias, muere de hambre en un muladar. «La bodeguita» es un valse mercantil, pero es como todos los de Heraclio, cojeadores, de sic-sac [sic], y con más mañas que una mula vieja (...). El hijo patillúo del que estas líneas escribe, Heraclio Fernández, el ser más raro de todos los habidos y por haber, acaba de publicar una danza-anuncio titulada «La cooperativa» (...). La danza tiene chis; cada corchea es un merengue y cada mínima un resbalón. (*Diario de Avisos*, 26 de mayo de 1879).

LAS OTRAS ACTIVIDADES DEL JOVEN MÚSICO

La pasión musical del joven y dinámico Maestro zuliano se manifestó además en otras actividades que se relacionaban con su oficio artístico, o con sus labores pianísticas. Vive solo de su instrumento y por largos períodos anuncia en la prensa dar «lecciones de piano y enseñar a acompañar». También afina y repara pianos. A principios de 1880, se hallaba en Maracaibo dando lecciones de piano y teoría musical, y al mismo trabajo se dedica a finales de 1883 en La Guaira, en donde fija residencia por algún tiempo¹⁶. Su didáctica se dirigía más a aleccionar

16 Tanto La Guaira como Maiquetía se habían convertido en centros de buena actividad musical en los últimos decenios del siglo XIX. En la primera de aquellas dos poblaciones vivieron y crearon parte de su obra musical Federico Villena (fundador de una escuela de piano y de una orquesta de cobres); el flautista y compositor Juan B. Cabrera (muerto allí en 1877); el compositor y maestro de capilla Epifanio Moreno (muerto en 1884), y el gran pianista y compositor Manuel Díaz Peña (autor del gracioso valse «Recuerdos de La Guaira»). Villena fundó asimismo el interesante periódico musical *Ecos de La Guaira*. Se daban recitales con alguna frecuencia: actuaron los Saumell en el año 1877; Andrés Delgado Pardo y Carlos Serrano en 1883, y Teresa Carreño en 1886. En mayo de 1881 existían y actuaban dos bandas musicales en La Guaira, la del Mutuo Auxilio, dirigida por Isidoro Domínguez, y la de la Sociedad Filarmónica de La Guaira, que dirigía Epifanio Moreno. En agosto de 1883, Francisco

aficionados que a profesionales, aplicando sus mismas experiencias de autodidacto. En otra ocasión, hace saber al público la «venta de pianos verticales de Europa y a precios escandalosamente mórdicos», lo que indica una manifiesta popularización del instrumento. Heraclio llega, incluso, a editar un método para enseñar en el piano los acompañamientos criollos, con lo que el instrumento de la burguesía europea y criolla del siglo romántico se halló esta vez en manos populares para expresar su propio lenguaje musical nacional a través de valses, merengues, danzas, joropos, etcétera.

Tal como lo hemos señalado anteriormente, el joven artista se distinguió también por sus cualidades taumatúrgicas. En el periódico *El Zancudo* del 11 de noviembre de 1877, aparece, al lado de una gran caricatura en la que figura Heraclio demostrando sus juegos de manos, una crónica en la que se mencionan estas cualidades:

López se ofrece para reparar y afinar pianos. Una singular personalidad intelectual, Paolo (Paulo Emilio Romero, natural de Cagua, poeta, cronista, pintor, autor teatral, humorista, músico aficionado —célebre su canción «El beso inmenso»—), se establece en 1884 en el puerto como redactor del *Diario de La Guaira*, y en el mismo periódico anuncia su taller de pintura. De un pequeño manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional, *Ofrenda del municipio La Guaira al centenario del Libertador* (1883), tomamos estos datos: Epifanio Moreno era profesor de canto y clarinete; Luis Arteaga, cornetín y «hábil acompañante en el género de baile, en el arpa y guitarrita»; Jesús María Serrano, igual que el anterior; José de los Santos Aparcedero, «hábil acompañante de la guitarra grande»; Manuel García Mota, «bajo de baile y acompañante de la guitarrita»; Manuel Olivero, Ricardo Franklin, Trifón Castillo y José de Jesús Ovalles, ejecutantes de «guitarra de baile».

A principios de 1884, uno de los más destacados compositores venezolanos de la segunda mitad del siglo XIX, Ricardo Pérez, realiza una importante actividad musical en Maiquetía. Aquí compone aguinaldos y estrena las siguientes obras religiosas: «Misa n.º 4», «Miserere», «O vos omnes», «Siete palabras» y «Pater Noster». Pérez murió en Cúa a comienzos de febrero de 1886.

Entre las suertes que más llamaron la atención, figura la Bala y la Naranja. De un sombrero presentado por uno de los concurrentes, enteramente vacío, le vimos sacar camisas, pañuelos, ropa de mujer y (...) una lluvia de barajas. En la suerte del poste misterioso estuvo verdaderamente admirable, haciendo pasar de un sitio a otro, por la fuerza de su voluntad únicamente, una naranja y un pedazo de madera cubiertos tan solo con dos cartuchos de papel. Sería prolíjo enumerar la multitud de experimentos con que el prestidigitador caraqueño [sic] nos encantó. Pruebas de su inagotable repertorio, entre las cuales hay algunas que hacen pensar a cualquiera que tiene algo de sobrenatural el que las practica. Entre las muchachas está muy corrida la especie de que el Sr. Fernández tiene parte con el diablo.

Con todo, las actuaciones taumatúrgicas no debieron atraerlo mucho, a juzgar por las escasas noticias que tenemos sobre aquellas, aunque presumimos que el artista se exhibía principalmente en círculos de amigos o familias¹⁷.

MÉTODO DE PIANO POPULAR

En diciembre de 1876, Fernández procura un buen aguinaldo a los aficionados del piano: su *Método para aprender a acompañar [en el piano] toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano, sin necesidad de ningún estudio y a la altura de todas las capacidades*. Se advierte en su título, que ya por entonces ciertos bailes nacionales habían adquirido un estilo propio en el acompañamiento pianístico, inspirado este, indudablemente,

¹⁷ Otra actuación del artista tuvo lugar en el Teatro Caracas en diciembre de 1877, durante un concierto en que también participaban Sebastián Díaz Peña, Ramón Delgado Palacios, F. Michelena y A. Mazzorana. Según *La Opinión Nacional*, «el señor Fernández bien puede vanagloriarse de ser un completo taumaturgo; estuvo muy feliz en sus escamoteos».

en los que el gran artista anónimo del pueblo había inventado en el cuatro, las maracas, la guitarra y el arpa. En su *Método...* (un folleto de 32 páginas), el autor enseña los acompañamientos del valse, de la danza, la polca y la mazurca; todos ellos bailes de origen europeo, pero que fueron ampliamente cultivados por nuestros compositores de entonces, sobre todo el valse, que era una realidad madura más de nuestro mestizaje artístico.

Por obedecer a las intenciones de su tratado, los ejemplos que da, en cuanto al ritmo, rebasan en definiciones elementales y voces onomatopéyicas. Sin embargo, abundan importantes nociones de teoría y armonía que el estudiante o practicante de acompañamientos criollos debía conocer y llevar a la práctica. Así, luego del conocimiento del teclado del piano, el Maestro nos habla, a su modo, sobre transiciones (modulaciones), intervalos, compás, inversiones y, principalmente, de una estupenda utilización de todos los tonos mayores con sus relativos menores, a saber, el empleo de las veinticuatro tonalidades. Esto explica lo que Heracio Fernández alude en su prólogo cuando escribe: «Tampoco pretendo que nadie aprenda a acompañar sin maestro, eso no es posible; pero con diez o doce lecciones explicativas de cualquiera que acompañe, creo que basta; lo demás es cuestión de estudio».

Pensando siempre en la intención de su *Método*, señala la terminología musical popular de uso frecuente:

Los términos usados en este libro son exclusivos al acompañamiento de piezas de baile; así no se me objetará que haya llamado cuarta a la segunda menor, sensible a la dominante, disonancia a la séptima disminuida, y otros por el estilo, pues, este libro se ha escrito para los que solo han de oír esas denominaciones, y no para los que deseen aprender música.

No menos interesantes son las observaciones que hace sobre el estilo o la estética del valse venezolano, como la de

aconsejar de no abusar de las intensidades sonoras ni de los movimientos rápidos, no exagerar el uso del pedal, evitar

la monotonía en el acompañamiento, para lo cual se hará siempre uso de los movimientos más sencillos en las primeras partes y de los más alegres en las segundas, [y] evítese también el recargar demasiado el acompañamiento de escalas o de adornos, que solo tienen cabida en ciertos lugares y que no siempre se pueden usar con éxito. La ejecución se adquiere tocando mucho, y en cuanto al buen gusto, solo se adquiere oyendo constantemente a personas que lo tengan¹⁸.

El *Método* fue reimpreso en 1883, lo que hace suponer que su primera edición fue bien acogida por los filarmónicos venezolanos. Insiste de nuevo el autor en hacer comprender las fórmulas rítmicas típicas del acompañamiento criollo, y de un modo indirecto se hace aparecer como el primero en aventurarse en este trabajo artístico, puesto que:

nadie había podido someter a reglas el movimiento excesivamente caprichoso y original con que se acostumbra

18 En el año de 1876, Jesús María Suárez publicó su *Mecánica musical*, un método en que podían aprenderse de modo práctico los acompañamientos en el piano de «nuestros retozones valses y dengosas danzas». Otros músicos conciben, casi al mismo tiempo, obras teóricas y didácticas de importancia: del mismo maestro Suárez se conocen *Rudimentos de la música* (la primera edición de 1873), *La música al alcance de los niños* (1882) y *Compendio de historia musical...* (1909). Antonio Jesús Silva publicó en 1876 *Escalas ascendentes y acordes en todos los tonos mayores y menores para piano*, y en 1884 su *Tratado de teoría musical*. Un magnífico *Compendio de gramática musical* (teoría de la música), de Francisco Tejera, se adoptó como texto en la Academia de Música del Instituto de Bellas Artes desde 1877 (editado en 1890). Otros manuales teóricos de la música concibieron José Gabriel Núñez, Saturnino Rodríguez y Eduardo Calcaño.

a acompañar las piezas de baile venezolanas; en mi primera edición di reglas para ello; la práctica de seis años más me ha puesto en capacidad de perfeccionarlas, haciéndolas más extensas y claras.

(Hasta no hace mucho tiempo, los músicos cultos se mostraban reacios ante la transcripción de intrincados ritmos populares, por considerar imposible una copia fiel de estos y, más aún, una correcta interpretación de los mismos. Recuérdese las dificultades en que se vio Glinka para transcribir algunos ritmos andaluces durante su viaje a España, a mediados del siglo XIX).

Aprovecha también Fernández esta segunda edición para señalar otras experiencias personales sobre los acompañamientos:

Los movimientos del vals, son de los más variados y puede añadirse que cada individuo tiene uno peculiar. En algunos puntos de Venezuela son distintos a los que acostumbran en Caracas; en mi permanencia en esos lugares (...) los he aprendido todos, y todos los explico aquí.

Sobre una mala costumbre rítmica, advierte: «Un vicio, debido al entusiasmo que comunican algunas piezas alegres, es el ir acelerando el compás al pasar a la segunda parte; para evitarlo (...) tocar cada vez que se vuelva a la primera con un movimiento más lento que el de la segunda».

Como vemos, el *Método* fue concebido sin el menor prejuicio escolástico, para enseñar a tocar acompañamientos pícnsticos con claro sentido popular, como si se tratase de un bandolín, de un cuatro o de una guitarra, «sin pretensiones de ningún género y con el solo objeto de facilitar este estudio a la multitud de personas que hoy [lo] desean».

EL MUSEO, REVISTA ILUSTRADA

El infatigable músico zuliano prosiguió sus actividades con gran intensidad, y como la aventura periodística lo tienta igual que antes, en 1884 decide fundar un nuevo vocero artístico-literario: *El Museo*, aparecido en Caracas el 10 de octubre de aquel año, en forma de revista quincenal. De ella no tenemos conocimiento más que por las reseñas que hacen otros periódicos de la misma fecha, las cuales solo registran cinco salidas de la revista, la última el 10 de diciembre del mismo año. Cada número contenía una obra musical, de género parecido a las que publicaba *El Zancudo*, en cuyos talleres se imprimía. En la nueva publicación salieron de Fernández varias obras inéditas tanto de música como de literatura; asimismo, fueron publicadas piezas de Eduardo Calcaño, José V. de Aramburu y T. Federico Rodríguez, este último oriundo de Ortiz. Fue esta la última jornada periodística del Maestro venezolano, ya que en poco más de un año dejará el mundo de los vivos.

LA MUERTE

En la modesta habitación de una casa de familia guaireña, murió Heraclio Fernández Noya, el 5 de febrero de 1886. Con una rapidez que hoy sorprende, corrió la noticia de su muerte por todo el ámbito venezolano, según los comentarios periodísticos que con tal motivo fueron reproducidos en el *Diario de Avisos*, el periódico del padre de Heraclio. Ni siquiera la muerte de Teresa Carreño, protagonista universal de la aventura artística más grande que mujer alguna haya realizado hasta ahora en el campo de la música, tuvo semejante repercusión nacional. Evidentemente que las circunstancias, el personaje, las trayectorias y el momento eran diferentes; sin olvidar tampoco que a todos conmovía que el singular y popular músico muriera prematuramente, en la plenitud de su creación artística. Lejos del

entonces apacible lago de Maracaibo que le vio venir al mundo, se despidió de la vida desde una parda colina guaireña, volviendo al azul Caribe sus últimos suspiros.

He aquí algunos testimonios escritos sobre el joven maestro:

Heraclio era aún muy joven, pues apenas contaba treinta y cinco años, corridos los más en los institutos de educación, donde halló luz para su inteligencia, y en el florido campo de las bellas artes, donde lució con aplauso las dotes de su espíritu. Era de trato afable y cortés; sus modales eran cultos, y su figura simpática y su palabra fácil y chispeante le ganaban muchos adeptos. Tocaba al piano con sentimiento exquisito, y componía piezas de salón, que los amantes de la buena música guardaban como modelo de ritmos y de formas.

(*El Zancudo*, 12 de febrero de 1886)

¡Murió Heraclio Fernández! De duelo están la patria, las letras y la música!

(*El Escalpeño*, Caracas)

Artista de notable gusto, cuyo fácil talento aplaudió tantas veces esta sociedad.

(*La Nación*, Caracas)

Era una legítima esperanza de la patria y la familia.

(*El Derecho*, Coro)

Adorador de las letras y de las bellas artes, fundó en Caracas *El Zancudo*, periódico que aún existe, y el arte de Mozart ha perdido en él uno de sus más entusiastas cultivadores.

(*El Iris*, Píritu)

Más que las teclas del piano le gustaba tocar las del corazón. Es el único que ha escrito el singular acompañamiento de piezas de baile que poseemos.

(*El Granuja*, Caracas)

El arte musical pierde (...) a uno de sus más distinguidos profesores.

(*El Siglo*, Caracas)

Desde Cúcuta, Manuel Vicente Romero García escribió: «Me apena la pérdida del artista y la lloro con la patria. Sombra o luz el sepulcro, encontramos más allá de él lágrimas y recuerdos». De la misma ciudad, Julio Angulo manifestaba: «aquí ha sido generalmente sentido Heraclio, sin conocerlo más que por sus simpáticas producciones musicales». Desde El Callao, J. M. Arroyo apuntaba: «he llorado su muerte, como me enorgullecían hasta ayer sus triunfos en el arte»¹⁹.

El Zancudo, que para entonces seguía siendo el mejor vocero de arte de Caracas desde que Heraclio lo fundara diez años antes, le consagró una edición especial en que figuraban rasgos biográficos del artista, su retrato y el valse «Ecos del corazón». Coronaba el homenaje una larga y sentida elegía de Paulo Emilio Romero, el célebre Paolo, viejo amigo de los Fernández, en uno de cuyos tercetos evocaba:

En Heraclio brotaba el sentimiento,
como brota el aroma, con el viento,
del seno de la flor.

¹⁹ Los mensajes de M. V. Romero García, Julio Angulo y J. M. Arroyo fueron publicados en *Diario de Avisos*. [N. de la E.].

Capítulo II

Sobre la «Maricela» de Sebastián Díaz Peña

DÍAZ PEÑA

El estudio analítico y las investigaciones históricas sobre esta conocida pieza —en realidad un joropo de los más bellos y originales de la literatura pianística venezolana— nos han revelado algunos elementos culturales en cuya importancia no han parado mientes nuestros estudiosos. Es cierto que mientras no se haga una historia más objetiva del período en que fue compuesta por el gran músico Sebastián Díaz Peña, esto es, el período del guzmancismo, no podrá ser estudiada la «Maricela» con claro y preciso enfoque crítico-histórico (al igual que muchas producciones artísticas, literarias y científicas que entonces se concibieron), puesto que ya se admite, con las excepciones necesarias, que la obra de arte ha sido por lo general (y hasta ahora) una expresión de su época. «Maricela» fue creada en la que podríamos considerar como la primera etapa del nacionalismo musical venezolano, es decir, aquella en la que esta tendencia artística alcanzara su mayor desarrollo y estímulo, y que se corresponde con la aparición en la escena política —entre 1870 y 1890— de Antonio Guzmán Blanco, quien instituye los más avanzados programas materiales y culturales que gobernante alguno haya instaurado desde la propia Presidencia de la República. Es verdad que cuando Díaz Peña compone su joropo no era Guzmán Blanco quien se hallaba en el poder, sino el general Francisco Linares Alcántara, a quien precisamente el compositor dedica su «Maricela»¹.

¹ Durante su breve período como presidente de la República (1877-1878), Francisco Linares Alcántara se distinguió por un abierto estímulo al

Nacido en Puerto Cabello en 1844 y muerto en Maracay en 1926, Díaz Peña fue de los pocos músicos que vivieron plenamente aquel importante período de nuestra historia musical, siendo también testigo del desmantelamiento artístico ocurrido después, a consecuencia de las largas dictaduras, principalmente la de Gómez, puesto que todavía durante la de Cipriano Castro —a quien Díaz Peña fue fiel aun en el largo exilio— hubo algún interés hacia las artes. Le tocó, pues, asistir al alba y al ocaso de aquel estupendo movimiento musical.

De su formación artística, debida casi toda a sí mismo (al igual que la mayoría de los músicos nacionales de la segunda mitad del siglo XIX), demostró pronto un talento creador original y un muy personal dominio del piano. Pero, a pesar de las numerosas citas, siempre elogiosas, que hacen los periódicos caraqueños de Díaz Peña, por largo tiempo se le consideró más como un artista popular que culto —digámoslo así—, puesto que su nombre no aparece en obras como *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, de Ramón de la Plaza, ni en el *Compendio de historia musical*, obra en la que Jesús María Suárez alude a casi todos los músicos venezolanos. Solo Manuel Landaeta Rosales lo nombra como «famoso pianista y profesor acreditado» en su *Gran recopilación geográfica, estadística e histórica de Venezuela*; mientras que Felipe Tejera lo cita en una lista de artistas que esperaba incluir en la continuación de su serie de *Perfiles venezolanos*.

He aquí una síntesis cronológica de algunas actividades del Maestro carabobeño:

- 1874 Durante el mes de agosto actúa en Caracas, junto a otros pianistas.
- 1875 Se radica en Valencia, dedicándose a la enseñanza.

arte venezolano. Se creó entonces el Instituto de Bellas Artes (que realizó luego una eficaz labor cultural) y se promovió un importante certamen para instituir un himno nacional oficial de Venezuela. Además de Díaz Peña, otros compositores dedicaron obras al gran demócrata, por lo general valses criollos que se tocaban en retretas públicas y saraos oficiales.

- 1877 En septiembre de este año fija su residencia en Caracas, según comenta el diario *La Opinión Nacional*: «Por fin ha decidido fijar su residencia en Caracas el estimable joven señor Sebastián Díaz Peña (...) que durante algún tiempo ha ejercido la enseñanza, con éxito feliz, en varios puntos y últimamente, en Valencia». Por esta época publica varias obras para piano, entre ellas, «Maricela». En diciembre de ese mismo año actúa en el Teatro Caracas, al lado del cantante Fernando Michelena y de los pianistas Heraclio Fernández, Ramón Delgado Palacios y Antonio Mazzorana.
- 1881 En marzo se anuncia por la prensa su regreso al país, «después de algunos años de residencia en Bogotá», en donde contrajo matrimonio con una dama colombiana².
- 1883 Realiza en el mes de septiembre un concierto en Caracas con Federico Villena y Pineda.
- 1885 En el mes de enero participa en un concierto a beneficio de Fernando Rachelle (quizás uno de sus maestros de piano), al lado de Manuel F. Azpúrua, Narciso Salicrup, y otros. Allí dio a conocer una romanza y el arreglo de un bambuco, para canto y piano. En agosto, el presidente de la República, Joaquín Crespo, lo nombra director de Instrucción Popular en el Ministerio de Instrucción Pública y, a mediados del mismo mes, lo condecora con la tercera clase de la Orden del Busto del Libertador. Dos meses después aparece como miembro de la Junta Administrativa y Conservadora del Teatro Guzmán Blanco (hoy Municipal), en sustitución de Arístides Rojas, quien había renunciado³. En diciembre

2 Segundo José Antonio Calcaño, en 1879 se fue a Bogotá como segundo director de una compañía de ópera. Véase J. A. Calcaño, *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*, Conservatorio Teresa Carreño, Caracas, 1958, p. 428.

3 Quizá por una vieja costumbre oficial-militarista, la prensa de Caracas alude entonces al general Sebastián Díaz Peña (cf. *La Nación*, noviembre-

- del mismo año, pronuncia su discurso en la Escuela de Artes y Oficios de Caracas.
- 1886 Participa en varios conciertos en la capital y en el interior del país, acompañando a cantantes de ópera y al gran flautista venezolano Manuel Guadalajara. Entre las obras, interpreta su joropo «Maricela, aires nacionales», así anunciado en los programas de mano.
- 1890 En octubre de este año, el periódico *El Diablo* anuncia una «empresa de espectáculos Díaz Peña» que dirigía el músico carabobeño.
- 1900-1908 Crea y dirige una escuela de música en La Victoria, durante el mes de diciembre de 1900. Muestra sus simpatías a la revolución de Cipriano Castro. A este y a otros militares les dedica valses, danzas y polcas; obras que integran su volumen *Lira de la restauración*, que apareció a finales de 1904⁴. En 1908 compone el himno del estado Carabobo.

Si bien Díaz Peña fue muy aplaudido y admirado como compositor, no lo fue menos como ejecutante de piano. Fue él

diciembre de 1885). Por esta misma época, el Maestro se desempeña como escritor-colaborador político (¡l) del mencionado diario caraqueño, obedeciendo seguramente a sus compromisos con el gobierno. (Cf. *La Nación*, octubre, noviembre y diciembre del mismo año).

4 «Inspirado este álbum en los esplendores de la Restauración de mi Patria, lo dedico respetuosamente al Benemérito General Cipriano Castro, Presidente Constitucional de la República». Todavía hoy conjuntos populares de música tocan los valses «¡Siempre invicto!» y «Club Victoria» (este último compuesto a mediados de 1900), que figuran en aquella *Lira castrista*. El Maestro se convirtió prontamente en el músico oficial de Castro, gracias a lo cual organiza una banda destinada a solemnizar saraos y retretas. (Cf. J. A. Calcaño, *op. cit.*, y el *Boletín del Archivo Histórico de Miraflores*, n.ºs 11-14, Caracas, 1961). Al caer el dictador, Díaz Peña se va también del país. Exilio duro; por largo tiempo residió en Curazao dedicado a la enseñanza del piano y a los arreglos musicales. (Hemos visto allí algunos de sus arreglos y obras originales, caligrafiadas por el propio autor, ¡que él vendía a precios irrisorios!).

mismo el mejor intérprete de sus propias creaciones. Uno de sus fuertes era la improvisación de acompañamientos pianísticos sobre ritmos criollos, y a juzgar por su «Maricela», es de suponer que fue de los pocos músicos del siglo XIX que conocieron a fondo las fórmulas instrumentísticas más peculiares del joropo del centro de Venezuela, según luego veremos. Nos contaba Raúl Borges, el gran maestro de la guitarra y amigo del compositor, que precisamente por conocer muy bien Díaz Peña los intrincados ritmos venezolanos y tocarlos magistralmente por *fantasía* en el piano, siempre se halló con grandes tropiezos cada vez que quería trasladarlos a la notación musical. No obstante, vemos que ya en la primera edición de su joropo los transcribe de un modo satisfactorio.

«MARICELA, AIRES NACIONALES»

Tan pronto como dimos con la edición más antigua de la popular pieza de Díaz Peña⁵, nos interesó de inmediato precisar la fecha en que fue compuesta, para lograr una mejor comprensión histórica de la obra. Esta tarea no fue del todo fácil, puesto que, al no aparecer fecha alguna en la vieja edición, la única fuente que nos quedaba era la de las colecciones de periódicos venezolanos de las últimas décadas del siglo XIX. Luego de una paciente búsqueda descubrimos en *La Opinión Nacional* del 14 de septiembre de 1877, el anuncio de la venta de «Maricela» y de una «Marcha», del mismo autor, en un negocio de música de Caracas. En el mismo periódico se hace también un breve y elogioso comentario sobre Díaz Peña y su obra, y tanto el anuncio como la crónica nos revelan los datos referentes al título original del joropo y a la dedicatoria, particularidades estas que no figuran en la citada antigua edición, por haberle sido arrancado el frontispicio original. He aquí la transcripción completa del aviso y parte del comentario:

5 Véase *infra*, Apéndice VI.

MÚSICA

«Maricela», fantasía sobre motivos de aires del país para piano,
por Sebastián Díaz Peña, V 1,20.

«Marcha triunfal» para piano por Sebastián Díaz Peña, 30 cts.
De venta en casa de Alfred Rhote.

GENIO ARTÍSTICO

Hemos sido obsequiados por el señor A. Rhote con un ejemplar de las joyas musicales compuestas por el afamado pianista Sebastián Díaz Peña, cuya venta en su establecimiento anuncia aquel hoy en este diario. Es la primera una preciosa fantasía intitulada Maricela calcada sobre motivos de aires nacionales, la cual dedica el autor al Gran Demócrata, general Alcántara. Otra, una marcha triunfal, dedicada al benemérito general Gregorio Cedeño. (...) Las dos piezas están en cuaderno, esmeradamente litografiadas⁶.

Aquí se ve claramente que el compositor carabobeño se propuso hacer una *fantasía* sobre temas musicales venezolanos, o mejor dicho, sobre aires de joropo, lo que da a entender que Díaz Peña, a diferencia de otros compositores contemporáneos que se ocupaban en fantasear sobre temas o arias de ópera, es el primero de nuestros músicos que intenta concebir una *fantasía* inspirada en genuinos ritmos populares nacionales. Hemos de advertir, con todo, que como *fantasía* la de Díaz Peña no responde exactamente a ese género, ya que del análisis de la obra viene a resultar en realidad una serie de aires de joropo, según ya veremos, y quizás por esto al Maestro se le menciona a veces por la prensa como el autor de «Maricela, aires nacionales, o aires venezolanos».

⁶ Aviso de prensa en *La Opinión Nacional*, Caracas, 14 de septiembre de 1877.

De todas estas denominaciones prevaleció la de «Maricela», en la que se advierte el origen y el carácter de la obra. El título es el mismo de uno de los cantos y bailes tradicionales más peculiares del joropo, aunque la pieza de Díaz Peña tampoco responde a la forma tradicional de la marisela, tal como lo demostraremos oportunamente⁷.

La edición que hemos estudiado consta de diez páginas de escritura pianística, con formato de 24 x 33 cm. De un modo inexplicable, fueron suprimidas en ediciones posteriores algunas indicaciones de expresión musical, sin las cuales no podría hacerse una completa interpretación artística de la bella pieza de Díaz Peña.

ESTRUCTURA

La obra, concebida para piano con un despliegue virtuosístico que nos revela el gran pianista que fue Díaz Peña, se divide en dos secciones: una introducción en sol M, y el joropo propiamente dicho, en sol M y re M. Aunque hoy nos resulta curiosa la introducción —de movimiento *maestoso*, en compás binario, casi a modo de cadencia y con pasajes de octavas, trémolos y fermatas—, lo cierto fue que el autor seguía una rutina común a casi todos los bailes de entonces y al repertorio de banda: valses, pasodobles, marchas, polcas, etcétera, y en el caso de «Maricela», puede producir un buen efecto, como contraste, con la «muchá gracia» y el «mucho

⁷ Sobre la antigüedad de la marisela, Ángel Rosenblat dice: «El nombre es más viejo de lo que se supone, aparece casi siempre con *c*, como en Martí. «Después, la *Gazeta de Caracas* del 18 de junio de 1911, reproduce un oficio de San Fernando de Apure en que se describía la celebración del 5 de mayo, con “un coro general de Galerón, Maricela, Zapa, Yuca, Huerfanita y otros ingeniosos cantos del país”. [Á. Rosenblat, *Buenas y malas palabras*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1989, t. II, pp. 317 y 329.]

entusiasmo» del joropo, según las expresiones que inscribe el propio autor.

En la entrada del joropo, llama asimismo la atención el «Aire de valse», indicado para señalar el movimiento en que se ha de interpretar la obra, o sea, con tiempo de valse criollo de aire movido. Ello da a entender que ya eran entonces tan relevantes las peculiaridades venezolanas de aquel baile de origen europeo, que incluso podían servir de orientación para ejecuciones de piezas populares como la «Maricela»⁸. Señalemos igualmente que la fórmula rítmica de negra con puntillo, corchea y negra, tan característica en acompañamientos de valses venezolanos y de algunos aires de joropo (la vemos también alguna vez en la pieza de Díaz Peña), era de origen remoto, puesto que ya en la primera mitad del siglo XVIII la utilizó Domenico Scarlatti en varias sonatas para clavecín⁹.

Una vez concluida la introducción, rompe el joropo en sol M con una especie de bordoneo criollo a cargo de la mano izquierda, al que luego se van superponiendo acordes muy acentuados y a contratiempo en la mano derecha; siguiendo después virtuosísticos saltos de acordes que concluyen al modular a re M. Son pasajes que a menudo aparecen variados, como interpolaciones rítmicas a lo largo de la obra y que constituyen su mayor originalidad. En ellos no hay diseño melódico alguno, sino acordes en difíciles síncopas de ritmo criollo, al lado de otros elementos ornamentales populares, que tanto atraen al compositor carabobeño.

En la tonalidad de re M se desarrolla el resto del joropo. Allí aparecen los tres únicos motivos melódicos que contrastan admirablemente, por su brevedad y sencillez, con el recio acento de las interpolaciones rítmicas, estas a veces de mayor extensión.

8 Tal como ya lo hemos demostrado, el valse era popular en Venezuela desde los años de la guerra de Independencia. Díaz Peña fue asimismo autor de bellísimos valses como «Favorita», «Club Victoria», «¡Siempre invicto!» y «Reforma».

9 Cf. D. Scarlatti, *Sonatas L*, 323, 379 y 432.

El primero de los motivos se halla en la parte de la *revuelta de galerón* y se inicia con una audaz entrada en contratiempo (compás 45, a contar desde el comienzo del joropo). Está expuesto en brillantes pasajes de octavas, con la característica séptima menor en la melodía con base armónica sobre la tónica. Sigue luego (compás 60) uno de los más importantes pasajes rítmicos de toda la obra, donde se imita efectos del arpa venezolana. Se trata de una magnífica demostración del empleo simultáneo de las acentuaciones mixtas, binarias y ternarias, tan típicas de nuestra música folclórica, o sea 6/8 para la mano derecha (aunque no indicado en la música), mientras la izquierda expone su canto en los bajos, en compás ternario 3/4. Pocas piezas venezolanas para piano exhiben con tanta claridad, y con tan feliz resultado artístico, esta singular amalgama rítmica de evidente origen popular.

Aparecen después los dos últimos motivos melódicos. El primero, de solo catorce compases, luego de un breve pasaje ornamental se enlaza al segundo, este último indicado como *revuelta de Maricela* y constante de dieciséis compases. Ambos motivos ofrecen interés solo en cuanto a gracia melódica (en el segundo se incluyen dos coplas para cantarse), puesto que el acompañamiento se basa únicamente en acordes sobre los grados primero, segundo y tercero, con un mismo diseño rítmico.

La «Maricela» termina con una especie de coda, breve y brillante, en la que observamos algunos giros rítmico-armónicos expuestos anteriormente. A estos sucede un diseño ornamental en *crescendo* (compás 151) en el que el autor parece sugerir las intensidades del piano, forte y fortísimo, para luego descender en una escala diatónica a los acordes finales de la obra. A juzgar por la indicación *f con mucho entusiasmo* puesta al principio de esta coda, pensamos en que es una insinuación para que se interprete con un movimiento más rápido y concluya vivamente, lo que es también característico de nuestros joropos populares.

DOS COPLAS ANÓNIMAS

En el tercer y último motivo melódico, es decir, en la ya citada *revuelta de maricela*, se intercalaron dos coplas anónimas con texto poético para el canto. La brevedad de esta intervención cantada concuerda con las tradiciones de los cantores de nuestro pueblo, con cuyas mariselas se pone fin a la serie de cantos de los joropos del centro de Venezuela¹⁰. Siendo tan escueta la intervención, podría decirse, en cambio, que en la marisela se ha de encontrar el clímax instrumental del joropo, pues es allí en donde el arpista da rienda suelta a su fantasía musical y a la personal destreza de su virtuosismo. Algo parecido a ello hace Díaz Peña, quien, como ya vimos, termina su obra con gran despliegue de técnica pianística.

He aquí las coplas de «Maricela»:

Abre tus labios divinos
con tus alientos de rosa.
Pronuncia por mi destino
la palabra misteriosa.

Te quiero más que a mis ojos,
más que a mis ojos te quiero,
pero más quiero a mis ojos
porque mis ojos te vieron.

Resulta difícil comprobar si estas cuartetas proceden realmente del cancionero popular venezolano o si se trata de

10 Por lo común, en los joropos el cantor anuncia con una copla, luego de haber concluido la guabina, la entrada instrumental de la marisela. Esta, a su vez, termina con otra copla cantada. He aquí las que hemos escuchado al popular cantor el Chirulí de Aragua: Vaya un golpe bien bonito, | el golpe de marisela. | Así es como yo le canto, muchacho, | a mi bella Venezuela. || Yo le sé decir, compadre, | que tengo el colmillo romo, | que me alimento con mango | y hasta la cepa me como.

alguna composición de poetas que, como Rafael Arvelo, Domingo Ramón Hernández, Jesús María Sistiaga, Paolo y otros, gustaban entonces de imitar a nuestros copleros. Con todo, la segunda copla la hemos visto en la recopilación de cantos populares tradicionales, hecha por un músico villacurano a finales del siglo XIX y principios del presente¹¹, por lo que cabe suponer que fue conocida por artistas del pueblo.

OTRAS PECULIARIDADES

Las diversas inscripciones venezolanas que Sebastián Díaz Peña incluyó en la edición de «Maricela» son de particular interés, pues ponen de manifiesto el decidido propósito de hacer resaltar el carácter nacional de su obra, del cual estuvieron conscientes en los años del guzmancismo algunos músicos, escritores, novelistas y pintores venezolanos. En este aspecto, la composición del Maestro carabobeño sigue siendo única, puesto que no existe otra obra musical venezolana con tantas expresiones artísticas nacionales.

Inspirándose, pues, en un aire propio del repertorio de nuestra arpa popular, Díaz Peña incorporó con gran acierto las siguientes inscripciones: «arpa», la cual aparece cuatro veces, «maricela, revuelta de maricela y revuelta de galerón», siendo esta de las revueltas —¡musicales, se entiende!— las citas más antiguas que nos han llegado de esa forma. Es obvio que la manera de alternar estos aires y demás pasajes en que se imitan efectos del arpa criolla, no es lo que constituye una marisela tradicional, sino más bien la serie de aires de joropo que artistas de Aragua y Miranda denominan «jornada». (A decir verdad, en esta tienen un mayor desarrollo cada una de sus partes debido, como se sabe, a las largas intervenciones vocales de los

11 J. Bosch Freyre, *Cantares venezolanos*, manuscrito [s/d].

cantantes o de los improvisadores)¹². Todo esto, tal vez podría explicar la otra denominación de «aires nacionales» a la que nos referimos con anterioridad.

Aunque el Maestro inscribe tales expresiones artísticas y construye su joropo sobre estructuras artísticas tradicionales, esto no quiere decir que haya calcado o transcrto temas melódicos ajenos, ya que, por el contrario, todos estos son originales. También resulta original, como ya vimos, el gran partido que le saca a la técnica del piano, y si acude a efectos musicales populares es siempre de un modo personal, tal como si fuesen variados o recreados por un auténtico artista del pueblo. (Lamentablemente, no hemos podido encontrar ni oír la instrumentación que seguramente hizo el Maestro para banda u orquesta, en la que es de suponer que habrá detalles de interés artístico). Estos efectos son los que observamos en: a) pasajes de octavas sincopadas o a tiempo en los bajos, a modo de arpa nacional y de muy gracioso efecto (compases 19 a 27, 65 a 76, 141 a 145, a contar desde el comienzo del joropo); b) pasajes de puro acompañamiento rítmico-armónico (compases 28 a 34, 76 a 84); c) particulares acentuaciones tanto en la melodía como en el acompañamiento, privativas del joropo (compases 28 a 49, 92 a 96), y e) utilización de séptima menor en la melodía, muy común en nuestra música folclórica (compases 49, 51 y 53).

Estas características confirman lo que hemos dicho antes, que Díaz Peña fue quizás el único compositor culto del siglo XIX —compositor, pianista y director de orquesta— que conoció a fondo las fórmulas esenciales del joropo¹³. Es evidente que no se trataba de un simple conocimiento teórico de esas

12 Cf. L. F. Ramón y Rivera, *El joropo: baile nacional de Venezuela*, Ministerio de Educación Nacional-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1953, p. 25; y nuestro capítulo sobre la música popular venezolana en la novela *Peonía* [véase *infra*, cap. IV].

13 Contemporáneamente, el compositor, pianista y pedagogo marabino Heraclio Fernández (1851-1886), divulgaba sus conocimientos de los diversos estilos del valse criollo.

fórmulas, que también contaba una asimilación natural de las mismas y la formación artística del autor, nutrida más de lo tradicional-popular que de lo culto-erudito¹⁴.

UNA VERSIÓN PARA GUITARRA SOLA

Atraídos tanto por la gran belleza del joropo de Díaz Peña como por la variedad y el valor de sus elementos artísticos populares, nos tentó vivamente la idea de realizar una versión para guitarra sola de «Maricela». Pensábamos que, siendo semejantes ciertas sonoridades en el arpa y la guitarra, podríamos sacarle buen partido (dentro de los recursos guitarrísticos) a muchos efectos instrumentales de la obra. Anteriormente, y con la preciosa colaboración de nuestro gran guitarrista Rodrigo Riera, habíamos elaborado una transcripción para dos guitarras, y en efecto, así la grabamos en París en 1962.

En la versión que hemos hecho nos tomamos estas libertades: I) en uno de los pasajes que imitan el arpa criolla modificamos el arpegio a favor de la técnica guitarrística, logrando igualmente un bello y análogo efecto de arpa; II) suprimimos la introducción por no adaptarse bien a la guitarra; III) para evadir un poco la tonalidad en re M modulé —o transporté— a la M el segundo tema melódico, del compás 97 al 110; IV) otras modificaciones, impuestas por la naturaleza de la guitarra,

14 Además de haber sido Díaz Peña el primer músico que introduce en el piano efectos artísticos, por mucho tiempo fue el único compositor venezolano (aludimos al creador académico) que los había valorizado tan brillantemente. Hasta 1940, año en que Vicente Emilio Sojo se daba a la tarea de enseñar, recopilar y armonizar cantos populares nuestros (cf. *Cuaderno de canciones populares venezolanas*, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1940), los compositores nacionales —casi todos discípulos del Maestro— no tomarán conciencia del alto valor de las tradiciones del joropo y de sus elementos artísticos: música, poesía e instrumentos. Quedan aún por explorar sus bellísimos elementos coreográficos.

se verán en la simplificación de acordes, alteraciones de ritmo y de altura de algunos pasajes, rasgueos, etcétera. Parte de estos detalles reflejan el peculiar carácter de improvisación del joropo, y del arte personalísimo de Díaz Peña, de quien se cuenta que cada vez que interpretaba su obra, nuevas ideas brotaban de su admirable estro musical.

Capítulo III

El primer estudioso de nuestros cantos populares

En la tarde del sábado último falleció este ilustre profesor de la Universidad de Caracas. Naturalista eminente, filósofo y políglota de primer orden, creó la Cátedra de Historia Natural, y ejerció poderosa y decisiva influencia en el progreso intelectual de Venezuela. Fue un gran luchador y un gran vencedor: la luz que puso en el cerebro de sus discípulos no se ha apagado ni se apagará jamás, porque fue la luz de la verdad. Sobre su tumba caerán muchas lágrimas y nacerán muchas flores, porque amó la virtud y fue bueno.

LUIS RAZETTI¹

ADOLFO ERNST

Finalmente la ingratitud, la irresponsabilidad y la indiferencia de los dirigentes de la cultura venezolana ante el recuerdo y la obra de ese gran servidor de las ciencias nacionales que se llamó Adolfo Ernst, ha comenzado a disiparse gracias a los esfuerzos que hoy se rehacen para el rescate definitivo de los trabajos del Maestro. Hasta no hace muchos años, los conocimientos que se tenían de Ernst habían sido muy limitados, y ello gracias a algunos estudios dedicados a la vida cultural en la segunda mitad del XIX, en los que no se tuvo más remedio que destacar la vigorosa influencia intelectual del sabio dentro del movimiento

¹ L. Razetti, «El doctor Adolfo Ernst», nota publicada en la *Gaceta Médica de Caracas*, 15 de agosto de 1899.

positivista en Venezuela. Pero, incluso así, su verdadero matrimonio científico permanecía casi del todo desconocido².

El polígrafo germano-venezolano (había nacido en Silesia, antiguo reino de Prusia) llegó a Caracas en diciembre de 1861, a la edad de veintinueve años. Su viaje a nuestras tierras fue definitivo, pues hasta su muerte, el 12 de agosto de 1899, en aquella Caracas que tanto amara, consagró plenamente lo mejor de su sabiduría a su segunda patria, la venezolana. A mediados de 1874 decía complacido y públicamente: «Yo vivo desde hace más de doce años en Venezuela, y ni un solo día me he arrepentido de haber venido a este país».

Su viaje obedeció a una profunda pasión por la naturaleza venezolana, a la que él ya conocía desde muy joven a través de algunas obras de autores alemanes que habían visitado Venezuela, principalmente por uno de sus dioses científicos: Alexander von Humboldt (autor y protagonista de aquella admirable odisea de la naturaleza venezolana, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*). En 1863 trabaja como profesor de alemán en la Universidad Central y poco tiempo después se dedica a investigaciones botánicas [de la flora] caraqueña. En la misma Caracas, Ernst organizó su propia biblioteca, que llegó a ser de un valor incalculable, siempre generosamente abierta a los estudiosos venezolanos, y desde ahí emprendió su fecunda labor cultural y educativa³.

2 El primer paso hacia la valoración de la obra de Ernst se inició con la edición de las *Actas de la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales de Caracas* (1867-1878), en dos magníficos volúmenes publicados por el Banco Central de Venezuela en 1968. A fines de 1976, la Fundación Venezolana para la Salud y la Educación, editó el primer volumen de las obras completas de Ernst.

3 «Muerto Ernst, su biblioteca, de valor único para Venezuela por sus selectos fondos, fue ofrecida en primer término al gobierno de la nación, quien no decidió comprarla. Se dejó perder esta oportunidad para, a la vez que honrar a tan excepcional servidor de la patria, asegurar el tesoro científico en ella concentrado por Ernst. Al fin, la biblioteca fue vendida en Europa y dispersada». [S. Key-Ayala, *Adolfo Ernst (1832-1899)*, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, 1955, p. 55].

Aparte de esto, fue un gran cultor de la música y muy pronto le apasionaron los cantos de nuestro pueblo, a los que consagró importantes estudios culturales.

ACTIVIDADES CULTURALES Y CIENTÍFICAS

En 1867 se une a otros científicos nacionales para fundar la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales, de la cual fue presidente permanente durante los once años de vida de la institución, siendo tal vez la más importante que en su género ha tenido la cultura venezolana. En 1874, al ser creada la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad Central, Ernst fue llamado a dirigirla, y en ella estuvo hasta su muerte. Por los mismos años, fundó el Museo de Ciencias Naturales y acometió la organización de la destapada Biblioteca Nacional, primeras instituciones de esa índole que existían en Venezuela con carácter oficial. Y gracias al sabio, esta última fue sistematizada con moderno criterio científico.

Lejos de promover estas actividades de un modo cerrado, anacorético, Adolfo Ernst, positivista muy de su tiempo, trató y logró que los frutos de aquellas se divulgasen por todos los medios posibles, y con tan eficaces resultados que todavía hoy nos sorprenden. En efecto, además de los citados compromisos científicos (participó muy activamente en la vida del Colegio de Ingenieros de Caracas) y de colaborar a menudo en periódicos de Caracas, Maracaibo y Mérida, fue uno de los fundadores de dos importantísimas revistas científicas —si bien de vida breve— en la primera de las ciudades nombradas: *Vargasia* (1868-1870), inspirada en el nombre de José María Vargas, y la *Revista Científica de la Universidad Central de Venezuela* (1887-1891)⁴. En

4 Otro testimonio de la admiración de Ernst hacia Vargas quedó expuesto en su excelente ensayo «Vargas considerado como botánico», en J. Morales Marcano (comp.), *Apoteosis del eminentíssimo ciudadano doctor José María Vargas, celebrada en Caracas el día 27 de abril de 1877 por disposición del*

tan afanasas actividades, Ernst hizo la primera valoración de las obras de Humboldt y Codazzi, contribuyendo notablemente a su vulgarización, al punto de que los trabajos de estos autores fueron conocidos y asimilados por varias de las generaciones a las cuales formó o que en él se inspiraron, según se deduce de los ensayos de Arístides Rojas, Lisandro Alvarado, José Gil Fortoul y otros⁵.

La bibliografía de Ernst consta de 381 títulos⁶, todos ellos concebidos en suelo venezolano. (El primero data de 1865, sobre botánica caraqueña, y el último de 1897, es un informe histórico nacional). Aunque conocemos solo como libros orgánicos los dos volúmenes de *La Exposición Nacional de Venezuela de 1883*, publicados bajo la vigilancia intelectual del sabio, lo cierto es que, en tan copiosa bibliografía, muchos de sus trabajos son propiamente ensayos sobre variados temas etnográficos, estadísticos, botánicos, zoológicos, geográficos, etcétera, y otras veces apenas breves notas informativas enviadas a revistas y periódicos de Venezuela y Europa, todos desde luego, de gran interés científico e histórico⁷.

gran demócrata general Francisco Linares Alcántara, presidente de los Estados Unidos de Venezuela, Imprenta Nacional, 1877, pp. 166-172.

- 5 El decaimiento de este brillante movimiento científico ocurrió en Venezuela, como ya se sabe, a consecuencia de las tiranías oscurantistas que surgieron en nuestro siglo [XX]. Baste decir que el *Viaje...* de Humboldt se publica en 1941, y para la segunda edición del *Resumen para la Geografía de Venezuela* de A. Codazzi, tuvimos que esperar noventa años, hecha como fue en 1940. Sobre las apreciaciones que hizo Ernst de la obra de Humboldt, véanse las *Actas de la Sociedad* [en este mismo cap., *supra*, n.º 2], *Alejandro de Humboldt y Francisco Michelena* (1867) y su admirable *Discurso* en homenaje al gran naturalista.
- 6 Fue publicada en un folleto en 1903 y reproducida en la obra de Manuel S. Sánchez, *Bibliografía venezolanista. Contribución al conocimiento de los libros extranjeros relativos a Venezuela y sus grandes hombres, publicados o reimpresos desde el siglo XIX*, Empresa El Cojo, Caracas, 1914 [ed. Monte Ávila Editores, col. Documentos, Caracas, 1996]. En 1974, el doctor Blas Bruni Celli, un gran estudioso de Ernst, publicó una bibliografía más completa y con una acertada clasificación de las materias.
- 7 «Esta rica obra de Ernst abrió al mundo, definitivamente, las puertas del conocimiento del medio venezolano, sentando así las bases de nuestra

SU COLABORACIÓN AL GUZMANCISMO Y SU DOCTRINA FILOSÓFICA

Aunque en algunas de las primeras notas publicadas por Ernst no oculta el pesimismo ante el atraso cultural en Venezuela, a consecuencia de largas luchas intestinas⁸, afortunadamente la aparición en la escena política de Antonio Guzmán Blanco, con un audaz programa político-cultural, despertó un nuevo entusiasmo en el polígrafo, tanto así que pronto se convirtió en uno de los colaboradores intelectuales más distinguidos y honestos en distintas actividades civilizadoras del régimen⁹. Además de contar con el merecido apoyo oficial para cristalizar su vasta obra, a Ernst se le permitió que enseñase libremente teorías científicas y filosóficas desconocidas en nuestro medio,

independencia económica, y dándonos la mayoría de edad para abordar por nosotros mismos los portales de las ciencias que hasta entonces habían permanecido sellados para el gran público» (Francisco Tamayo, *Camino para ir a Venezuela*, Universidad de los Andes, Mérida, 1962, p. 12). Es cierto lo que dice el profesor Tamayo, pero la verdad también fue que, a la larga, resultó asimismo negativo al sano empeño científico del sabio en dar a conocer internacionalmente nuestras riquezas, ya que estas, al casi ser puestas en subasta por las dictaduras de turno, estimularon las agallas de los magnates de países europeos y norteamericanos.

8 «According to the last census (April 30th, 1869), Caracas has 47,597 inhabitants; but no more than 20,495 know to read and write. If is the state of things in the capital [...] what must it be in the country! (Puerto Cabello contains 6,952 inhabitants, but only 470 children receive any instruction)». (A. Ernst, «Venezuelan Literature», *Triibner's American & Oriental Literary Records*, enero de 1870, Londres, p. 634). «El primer número de nuestra *Vargasia* se publica en tiempos nada propicios a los trabajos pacíficos de la ciencia. Sufriendo casi sin interrupción bajo el azote de la guerra civil, ha llegado el país, cuyas condiciones naturales son el propósito de nuestros estudios, a un estado que desanima y paraliza todo progreso, y que llena el corazón de pensamientos poco halagüeños con respecto al porvenir» (A. Ernst, *Vargasia*, n.º 1, Caracas, 1868, p. 7).

9 Véase: *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, Ministerio de Fomento, Caracas, 1884; y su artículo «Guzmán Blanco y la Historia Natural de Venezuela», en: *La Opinión Nacional*, 27 de abril de 1884.

y aun entonces (e incluso hoy) muy disputadas en el mundo de la cultura y la política de Europa. Si por un lado daba a conocer el evolucionismo de Darwin, por otro prestaba especial atención a la trascendencia del positivismo político y social de Auguste Comte y su posible realización aquí. Quién sabe si en su cátedra universitaria llegó también a discutir las propias teorías del materialismo histórico-económico de Marx y Engels¹⁰. Cabe señalar, que estas doctrinas fueron de inmediato combatidas por el clero caraqueño y por algunos escritores nacionales y extranjeros radicados aquí, por lo común de la oposición guzmancista, siendo el propio polígrafo objeto de duras censuras. Se creyó ingenuamente humillársele llamándole ateo, materialista, positivista (todo lo cual se resumía en el calificativo de libre pensador, en boga entonces), y la verdad fue que el sabio era mucho de todo eso. Pero, así como salían detractores, les replicaba siempre educadamente, contando además con la decidida defensa de algunos simpatizantes y discípulos, y muy ilustres, como Rafael Villavicencio, Rafael Fernando Seijas y José Gil Fortoul¹¹.

10 Ya se sabe que algunos postulados de la filosofía de Comte coincidían con los del *Manifiesto del Partido Comunista* (1848) de Marx y Engels. Programas de evidente inspiración positivista, verificados durante la autoridad guzmancista lo fueron, entre otros, la enseñanza popular gratuita, el estímulo a las clases obreras, el progreso material y el impulso a la cultura nacional. Añádase a estos los eficaces resultados de las generaciones de intelectuales a la que inspirará Ernst, con personalidades en la ciencia y las letras como Lisandro Alvarado, Alfredo Jahn, Luis Razetti, Luis López Méndez, David Lobo y otros; si bien se produjo, por contraste, la desviación del credo positivista hacia las teorías del gendarme necesario, que posteriormente llevaron a la práctica y del modo más negativo para la patria, Laureano Vallenilla Lanz y José Gil Fortoul, cerebros de la tiranía gomecista, aunque también discípulos de Ernst.

11 «El señor doctor Adolfo Ernst ha sido el principal propagador en Venezuela de la doctrina de la evolución en biología, y esto le ha valido las acerbas censuras de los que critican sin conocimientos, a veces ni aun elementales en la materia que hablan» (R. Villavicencio, «Las ciencias naturales en Venezuela», en *Primer Libro venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes*, Asociación Venezolana de Literatura, Ciencias

TRABAJOS FOLCLÓRICOS

Las ideas científicas y positivistas-socialistas de Ernst no miraban solamente al aspecto material y su aplicación dentro del conglomerado venezolano, sino que se dirigían igualmente a la valoración de las manifestaciones espirituales de nuestro pueblo, o mejor dicho, de su folclore. Había aprendido en su tierra de origen la importancia extraordinaria que tienen en las tradiciones populares los cantos, los relatos y el lenguaje, muy consciente de aquel «nuevo humanismo» que parecieron descubrir en Alemania Johann Herder, los hermanos Grimm, F. Wolf, Hegel, Tieck, Müller, Schlegel y otros estudiosos. (Desde principios de siglo XIX los alemanes denominaron *Volkskunde* a la nueva ciencia del saber popular, concepto que en 1846 el estudioso inglés William Thoms traduce a su idioma como *folklore* y pasa a ser adoptado por otras lenguas¹²). Mientras en repetidas excursiones por diferentes zonas del país atesoraba el dato nuevo y útil a sus especialidades científicas, también colecciónaba con singular pasión las poesías y los cuentos del pueblo venezolano, lo que convierte a Ernst en el iniciador de los estudios folclóricos en Venezuela.

Advirtiendo que de los casi cuatrocientos trabajos que figuraban en la bibliografía de Ernst solo cinco fueron dedicados específicamente a esta materia (aunque mencionada en muchos otros), la aportación constituye, sin embargo, una valiosísima contribución a los estudios del arte popular, enfocados con una

y Bellas Artes, Caracas, 1895, p. 231). Aquellas censuras «sin conocimiento» de las nuevas filosofías llegaron a tal extremo, que los dueños del establecimiento comercial Bazar Caraqueño aprovecharon la ocasión para publicar un anuncio «Contra el materialismo», que apareció durante todo el segundo semestre de 1877 en el *Diario de Avisos*. Allí, luego de atacarse a «las falaces doctrinas que pretenden propagar los pseudos filósofos», se terminaba aconsejando la lectura de libros que también se vendían en aquel negocio, libros de santos y moralistas católicos.

12 Sobre este tema, cf. Giuseppe Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Boringhieri, Turín, 1952.

adelantada norma crítica. Basta para revelarnos la cultura del polígrafo a este aspecto, cómo estaba al día con las experiencias alcanzadas en Europa en tal género de investigaciones, según se deduce de las magníficas fuentes bibliográficas que utilizó, procedentes de autores tanto foráneos como locales. Igualmente, su gran método de trabajo nos revela que hasta tiempo tuvo para consagrarse a una materia que, si bien guardaba estrecha relación con sus estudios antropológicos, le demandaba un esfuerzo y un tiempo considerables. Ello se hace más apreciable cuando pensamos que vivía en un medio lleno de hostilidades, en momentos de un duro proceso histórico de configuración nacional. Estos cinco trabajos son: tres recopilaciones de poesía popular tradicional, una serie de cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo y un estudio sobre la etimología de hallaca. Con excepción de este último y de una de las compilaciones de poesía, los demás trabajos fueron publicados en dos de las principales revistas científicas europeas, *Globus: Illustrierte Zeitschrift für Länder und Völkerkunde*, de Brunswick, y *Zeitschrift für Ethnologie* de Berlín¹³. Además de la pasión con que se dedicaba a recoger los cantos populares, Ernst tuvo la paciencia y el atrevimiento de hacer traducciones versificadas de todos ellos al alemán, o sea, que aparecieron siempre en ediciones bilingües. Por lo general, se trata de coplas, pues con una excepción que luego veremos, no dio ejemplos de algún corrido, galérón o romance completo, aunque él mismo afirmaba haberlos escuchado en sus viajes por el interior. ¿Dejó que cumpliese esta tarea Arístides Rojas, tal como se vio posteriormente? Otro asunto de interés es la atención que prestó a la música e instrumentos utilizados por nuestro pueblo en sus fiestas tradicionales, e incluso, dio ejemplos en notación musical en varios estudios. (En su *Discurso* [1932] en homenaje al sabio, Alfredo Jahn dice que el polígrafo «cultivaba la música con éxito»).

Aparte de estos estudios, Ernst consignó datos folclórico-etnográficos en otros trabajos que hoy resultan de singular interés

13 Agradezco a mi amigo Álvaro Pérez Guánchez su desinteresada colaboración en la traducción de los textos en alemán de Ernst.

para los especialistas, como los referentes a medicina popular, botánica, comida y usanzas tradicionales, instrumentos musicales, etcétera¹⁴. Hemos de advertir también, que diversos trabajos sobre estadística y geografía publicados en Caracas, en los que no aparece el nombre del sabio, debieron contar con su colaboración o, por lo menos, con sus consejos personales. Así tenemos el caso de los *Apuntes estadísticos* de los estados, territorios federales y Distrito Federal, editados a partir de 1875, en algunos de los cuales se da especial atención a los informes sobre las costumbres nacionales o regionales, y en particular a la música y los cantos populares, de cuya verdadera importancia cultural y científica Ernst era el único que tenía nociones

14 He aquí como ejemplo su definición del *furruco*: «Ein instrument gleicher musikalischer Wirkung (sit venia verbo!) ist der furruco, der bei der untersten Klasse der Tanzmusik die Bassgeige vertritt und ohne grosse Mühe auf folgende Weisse hergestellt wird. Über ein leeres Fass wird ein Stück Leder so gespannt, dass eine Oeffnung für einen Stock verbleibt, der dann taktmässig an dem Rande des Felles hin und her gezogen wird, wodurch das letztere in Schwingungen geräth uns ein grunzendes Geräusch entsteht» (A. Ernst, «Etnographische Mittheilungen aus Venezuela», en: *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin, 1886, p. 545) (Traducción: El furruco es un instrumento usado por las clases bajas en lugar del contrabajo. Es de fácil construcción: por el extremo de un barril vacío se coloca un pedazo de cuero en medio del cual se ata una varilla que se frota rítmicamente. De este modo produce sonidos broncos).

Una excelente aportación a la medicina folclórica venezolana es la compilación y enumeración de plantas medicinales que incluyó en el primer tomo de *La Exposición Nacional de Venezuela*, pp. 434-463. Siempre por el apasionante camino de la valoración de nuestra etnografía o de nuestro folclor, el sabio transcribe algunas recetas de plantas según la costumbre popular. «Hemos añadido —dice Ernst— notas brevísimas relativas a las virtudes de las plantas, tal como las hemos encontrado en los catálogos de diferentes secciones (estados); no garantizamos por consiguiente la exactitud de todas ellas, y si acaso algunas no fueran de mérito terapéutico, tendrán tal vez alguno etnográfico, como recuerdo de creencias populares». No menos interesante es su trabajo sobre botánica popular «Plants used medicinally at Caracas, Venezuela», *Journal of Botany*, Londres, 1865.

claras. Lamentablemente, solo de los estados Apure, Cojedes y Guárico fueron enviadas aquellas informaciones (aunque muy sucintas) a la Dirección General de Estadística del Ministerio de Fomento. He aquí, como ejemplo, la que aparece en los *Apuntes* del estado Cojedes (1876), procedente del Departamento [municipio] Tinaco:

MÚSICA. DIVERSIONES

Hai [sic] siete arpistas, dos de los cuales, que tienen conocimientos rudimentarios de la música, tocan muy regular. Los antiguos sones, tales como la maricela, el manzanares, la zapa, la guacharaca, la chapola y el guarapo, están en desuetud [desuso], y se acostumbran hoi la chambeta, el merengue, la hierbabuena, el paquete inglés, la siberiana, la periquita, los cariños, el polizón, el pagano, el gallo, la engañifa, el gabilán, el cambao, etc., siendo el baile de joropo donde se tocan los sones indicados, la diversión favorita de la parte de los pobres de la población, [...] llamándose función esta clase de diversiones.

Ernst y sus amigos, discípulos y colegas, aprovecharán más tarde otra ocasión para insistir en la solicitud de datos del interior de la República sobre el mismo particular. En varias de las circulares que transcribió en *La Exposición Nacional de Venezuela* (t. II), la junta encargada de la celebración del centenario del natalicio del Libertador, entre otros asuntos, solicitaba de los gobernadores, delegados, jefes civiles, que transmitiesen las más completas noticias relacionadas con las tradiciones del pueblo venezolano. No hay duda de que aquí se seguían los consejos del polígrafo, de Arístides Rojas y de algún otro estudioso. Vale la pena mencionar, por su interés específico, los párrafos concernientes a la materia:

Sellama muy particularmente la atención a U. a la colección de la música y la letra de nuestras canciones y cantos populares,

porque ellos ponen de manifiesto una de las facetas de nuestro pueblo.

(*Circular a los delegados correspondientes del interior,*
27 de julio de 1882)

Bien comprenderá usted que la vida de un pueblo no la compone solamente el elemento material, porque vive también de su historia, de sus costumbres y de todo lo que tiene alguna significación moral. Esto es igualmente de fácil consecución, pues no han de faltar en esa importante localidad quienes puedan formular sus tradiciones, recoger sus cantos y músicas populares.

(*Circular a los jefes civiles y departamentos,*
27 de julio de 1882)

Estudiar del modo más exacto, los usos y costumbres.

(*A los presidentes de Estado,*
4 de agosto de 1882)

Además de los productos naturales e industriales, muestras de los útiles y enseres de los indígenas, de sus vestidos, armas, etc., y si es posible, un estudio de sus costumbres y tradiciones.

(*A los gobernadores de los territorios federales,*
26 de agosto de 1882)

En todas estas actividades se aspira a conceder un especial significado al canto y a las tradiciones populares, como una de las incontrovertibles manifestaciones de la nacionalidad. El concepto, privativo del pensamiento de Ernst, no ha perdido validez en nuestros tiempos¹⁵.

15 Como ya hemos visto, Alemania llevaba la delantera en este ramo cultural, si bien desde mediados del siglo XVIII circulaban por Europa las

En sus exploraciones por el mundo folclórico nacional, ganó pronto entusiastas seguidores, y los resultados estéticos se reflejaron inmediatamente en la música y, sobre todo, en la narrativa venezolana. Es entonces cuando aparece una nueva modalidad literaria, más realista y más humana, que traducía mejor las costumbres populares, la vida, los sentimientos y los dramas del hombre de nuestro pueblo, muy lejos ya del costumbrismo complaciente, pintoresquista, de imitación, que tantos cultivadores había tenido en Venezuela. Y el primer abanderado de esta estética será precisamente un brillante discípulo de Ernst, Manuel Vicente Romero García, en cuya novela *Peonía*, no podrían ser más elocuentes los postulados del positivismo que preconizaba el sabio, esto es, las ideas sociales y políticas de aquella filosofía, la aplicación de las mismas en nuestro medio, a más de un concepto nuevo (en Venezuela) sobre el valor de las tradiciones del pueblo, tanto literarias como musicales¹⁶.

ideas de Jean-Jacques Rousseau y otros estudiosos sobre la importancia de las costumbres autóctonas, como símbolo de nacionalidad o de patriotismo. Era evidente que estas costumbres las observó el autor de *El contrato social*, no en las aburridas burguesías de las grandes ciudades, sino en las gentes humildes de los centros rurales, forjadoras del carácter nacional. Años más tarde, J. Herder dirá, al proponer una poesía nacional compenetrada con el canto popular, que siendo «la parte más genuina e intacta del pueblo, este debía ser el intérprete auténtico del alma nacional».

16 Aparecieron luego las recopilaciones de cantos populares hechas por Arístides Rojas, Pedro Montesinos (1864-1938), este último con su valiosa compilación de 2217 coplas, conocida hoy con el nombre de «Cancionero Montesinos» (*Archivos venezolanos de folklore*, n.º 6, Caracas, 1959-60) [v. *infra*, cap. IX], y las publicadas por José E. Machado. No hay duda que el interés demostrado por Ernst hacia estas manifestaciones culturales, sirvió de estímulo a Arístides Rojas, autor de diversos trabajos de índole folclórica. Que sepamos, Rojas publicó en vida su trabajo *El cancionero popular de Venezuela*, en *El Cojo Ilustrado* del 15 de marzo de 1893, complaciendo algunas sugerencias que le hizo Ernst en una recopilación de cantos publicada anteriormente en la misma revista caraqueña. Para don Arístides el valor del folclorismo radicaba en sus aportaciones históricas («conocimiento de la historia de un pueblo»; «para deducir filiaciones históricas»), y fueron muy acertados los planteamientos

PRIMERA RECOPILACIÓN DE POESÍAS

Esta fue publicada en la revista *Globus* (pp. 9-12), en la entrega de 1870, con el título de «Proben venezuelanischer Volksdichtung» («Muestra de la poesía popular venezolana»). Era el

artísticos y culturales que hizo sobre nuestros cantos populares y otras tradiciones patrias. Lo que hemos de lamentar es que el sabio venezolano los haya concebido, y en parte realizado, apenas un año antes de su muerte, por lo que suponemos que al darse cuenta de la verdadera importancia de la poesía popular, no alcanzó a madurar los principios que planteaba. En el citado trabajo prometía ocuparse «más tarde en esta materia, que trataremos con más extensión al incluir en nuestros volúmenes del *Folklore venezolano*, el *Cancionero venezolano*, acompañado de apreciaciones que servirán para la historia de nuestra poesía popular». Señalamos, con todo, el estupendo partido que le sacó Rojas a la simbiosis historia-folclore en su ensayo «Pasquinadas de la revolución venezolana», en *Leyendas históricas* (Imp. de la Patria, Caracas, 1890-1891), y en algún estudio filológico. La repercusión del folclore en nuestra literatura de entonces es manifiesta en novelas nacionales como *Zárate* (1882) de Eduardo Blanco, y sobre todo en las que resumieron mejor el pensamiento positivista, folclórico y materialista de Ernst: *Peonía* (1890), de M. V. Romero García, y *Mimi* (1898) de Rafael Cabrera Malo. Resulta contradictoria la alusión negativa que del polígrafo hace Romero García en su novela, afirmando que Ernst se copió los trabajos botánicos de Fermín Toro. Lo cierto fue que se trató de una atribución falsa, según lo declaró el mismo polígrafo públicamente. Cf. en *La Opinión Nacional* del 5 de septiembre de 1877, la nota «Al público» de Ernst; y el artículo de A. Díaz, «Adolfo Ernst en *Peonía*», en: *El Diario*, Carora, 5 de junio de 1970. Los atributos artísticos de la poesía popular, los ensalzaba Romero García con conceptos que bien hubiera podido firmar Ernst, y otros parecidos repite José Gil Fortoul en su *Historia constitucional de Venezuela* (1909, t. II, p. 143). Todavía en 1953, Alí Lameda, alto exponente de la poesía hispanoamericana de los últimos tiempos, en su ensayo sobre poesía nacional, defendía estas cualidades de los cantos del pueblo: «Poseemos una tradición de primer orden. Ciertos acontecimientos de nuestra historia resultan motivos admirables para una creación de gran envergadura lírica. Aparte de esto, en nuestra poesía popular existen algunos elementos de positivo valor para una obra que, desarrollándose dentro del propio paisaje, logre una proyección de alcances universalistas. Las fuentes

primer trabajo de esta índole del ilustre científico y la primera compilación de poesía popular que se conocía en la historia de nuestra cultura. Precedida de una breve introducción, en la que Ernst hace las observaciones que consideró fundamentales, la compilación consta de veintisiete ejemplos, entre los cuales se incluyen un aguinaldo con su notación musical, el trabalenguas «Pararse en Parapara para aparar paraparas», y el familiar juego «Tilingo»:

Tilingo, Tilingo,
 mañana es domingo;
 se casa la Pita
 con un burriquito.

¿Quién es la madrina?
 Nana Catalina.
 ¿Quién es el padrino?
 Don Juan Barrigón.
 El que hable primero
 Se traga el...

Señala Ernst que, a pesar de las influencias españolas, el elemento católico es insignificante en el material poético por él recogido, y la misma aserción está igualmente comprobada en

folclóricas de Venezuela están prácticamente inexploradas. Sabemos ya que el folclor es algo primordial en la evolución de la cultura, puesto que el pueblo es el creador por excelencia. La metáfora viene de abajo y a veces resulta mucho más delicada y compleja que la imagen construida por el artificio. Nuestro folclor —y no se trata de hacer poesía folclórica, sino de aprovechar la tradición en lo que tiene de vivo y hermoso— merece más atención de los poetas que se afanan haciendo exclusivamente poesía pura a lo Valéry, o impura a lo Breton [...] Salta a la vista que sin el contacto con la tierra toda obra de arte pierde pronto su vigor y su color y está condenada a desaparecer. El símbolo griego de Anteo tiene una poderosa actualidad y vale la pena recordarlo, puesto que lo vital arranca de ahí, del espíritu que extrae su pujanza y su fuerza del suelo, de la materia bruta y no del éter ni del arcoíris» (A. Lameda, «Hacia una poesía nacional», en: *El Nacional*, Caracas 21 de mayo de 1953).

las recopilaciones siguientes¹⁷. Luego de referirse a la inclinación del llanero al juego de cartas y a su natural facilidad para la improvisación poética, sobre cualquier tema o cuarteta de galerón, destaca los clásicos contrapunteos que se prolongaban por horas en convites del Llano¹⁸. De más está decir, que estas tradiciones perduran hoy en la vida del llanero.

Su compilación está integrada solo de coplas, las más en versos octosílabos y sobre algunas de las cuales los cantores improvisaban libremente. Aun la misma copla sobre «Marcelino», a la que alude como balada, debió servir a nuestros juglares como motivo de inspiración poético-musical¹⁹.

Como propios del arte musical llanero, menciona dos instrumentos característicos: el cinco y las maracas, describiendo al primero como una pequeña guitarra de cinco cuerdas (posiblemente un cuatro de cinco órdenes) y al segundo con todas las características que hoy conocemos: hecho de calabaza seca, con piedritas o granos de cereales dentro y provista de un mango para sacudírsele de forma rítmica. Resulta extraño que Ernst no cite ni al arpa ni la bandola, propias de los llanos venezolanos, lo que hace pensar que él visitó solamente una parte de aquella región.

17 «Nur ist das bigott catholische Element weniger in ihr vertreten. Die Llaneros nehmen es angeblich weder betresse des sechsten noch des siebenten Gebotes sehr genau; daher sagen sie: Si en el sesto no hay perdón | ni en el séptimo rebaja, | es que debe nuestro Señor, | llenar el cielo con paja».

18 «Diese epigrammatische Kürze entspricht dem Inhalte, und steht andererseits mit der Leichtigkeit im Zusammenhange, mit welcher selbst der gewöhnliche Mann zu improvisieren im Stande ist. Llaneros (...) Oft geschieht es, dass zwei Llaneros eine Art Wettstreit beginnen, und sich gegenseitig auf höchst bissige Weise mit ihren Versen angreifen und necken. Solche Sängerstreite dauern nicht selten bis spät nach Mitternacht und sind interessante Episoden in dem eintönigen Leben der Llanos».

19 La referencia de esta copla la tomó Ernst del libro *Wild Scenes in South America; or, Life in the Llanos of Venezuela* (C. Scribner, Nueva York, 1862, p. 155) de Ramón Páez, militar y escritor venezolano cuyas obras fueron de gran valor en las investigaciones científicas del sabio, según veremos luego. La copla dice: A Marcelino lo mataron | en el hato de Herradero | y las indias lo lloraron | a su capitán vaquero. (Véase *infra*, p. 82).

Concluye el breve prefacio con una alusión a los cuentos populares de Tío Tigre y Tío Conejo, a los que considera de interés y promete recoger algunas muestras para enviarlas a la revista *Globus*. La promesa fue cumplida dieciocho años más tarde, cuando fueron publicados ocho de los graciosos cuentos en otra revista alemana, y de los cuales nos ocuparemos más adelante.

Después de presentar los ejemplos del coplero venezolano, Ernst hace un breve análisis etimológico de la voz *aguinaldo*, en que utiliza los datos de la tradición popular criolla y algunas de las mejores fuentes europeas de entonces, como eran las obras de Jacob Grimm, Friedrich Diez y Roquefort. Sólo señala una hipótesis en cuanto al origen de la palabra, estableciendo comparaciones entre el término francés *aguilanneuf* (grito de alegría en tiempo de Navidad) y el aguinaldo criollo, dando de este un ejemplo de notación musical.

Si bien muchas de las coplas se han olvidado, algunas se mantienen vivas en el recuerdo popular²⁰, mientras otras fueron introducidas en novelas nacionales y en obras de fines del siglo XIX y principios del XX, según vemos en *Peonía* (1890), de Romero García; *El Llanero* (1905), de V. M. Ovalles; *El Llanero* (1918?), de Daniel Mendoza (R. Bolívar Coronado); *Contribuciones al folklore venezolano* (1909), obra póstuma de Arístides Rojas, y en la *Historia constitucional de Venezuela* (t. II, 1909) de José Gil Fortoul.

²⁰ El enamorado bobo | con agua se desayuna | y se va para su casa | sin esperanza ninguna. || Me dijiste que eras firme | como la palma en el desierto: | si la palma fuera firme | no la tremolaría el viento. || Si la mar fuera de tinta | y las olas de papel, | te escribiría una carta | para enseñarte a querer. || Mi mujer y mi caballo | se me murieron a un tiempo: | qué mujer, ni qué demonio, | mi caballo es lo que siento. || Qué bonito luce un negro | vestido de muselina, | parece un tronco quemado | con la ceniza po' encima.

SEGUNDA COMPILACIÓN DE POESÍAS

A fines de 1885, Ernst continúa sus envíos a Europa de recolecciones de cantos nacionales, pero ahora los dirige a la *Zeitschrift für Ethnologie*, en cuya entrega de 1886 (sección «Verhandlungen der Berliner Anthropologie», pp. 43-57), apareció la segunda compilación de «Proben venezuelanischer Volkspoesie». Da treinta y cuatro muestras de coplas, precedidas de una introducción en que se repiten algunas observaciones hechas anteriormente, quizás por publicarse en un órgano científico diferente y muy importante. Refiere que la mayor parte de estos cantos, a los que da por patria el Llano, fueron recogidos por él personalmente durante varias excursiones por el interior de Venezuela²¹, un detalle de interés, pues nos revela que gracias a esas excursiones pudo transcribir las coplas en su mayor pureza, lo cual es fácil comprobar con las que aún conserva el repertorio lírico de nuestros cantores populares.

En cuanto a la versificación, observa siempre la tendencia al verso octosílabo, aunque esto a veces no sea muy preciso debido a que el cantor suele recortar o ampliar las sílabas por efectos de ornamentos vocal-musicales. Por lo que respecta a su carácter, clasifica las coplas —muy acertadamente— en dos géneros fundamentales: el epigramático y el sentimental. Cada vez que el texto lo demanda, Ernst hace acotaciones a venezolanismos y arcaísmos (jorungo, tapara, hablar en griego, vide, ansina, acordate), entonces frecuentes tanto en el habla como en la poesía popular.

Reitera el sabio su admiración por la musa vivaz del peón improvisador, en cuyos maravillosos contrapunteos (entre dos o más cantores) se halló él en más de una ocasión, cantándole nuestros juglares a sus anteojos, a su caja de herborización, e incluso

²¹ «Die meisten dieser Couplets habe ich nach meinem Exkursionen selbst aus dem sofort nachgeschrieben; einige verdanke ich Freunden aus verschiedenen Gegenden des Landes».

a su misma condición de jorungo (musiú o extranjero), según recuerda el inquieto polígrafo²².

TERCERA COMPILACIÓN POÉTICA

Fue la última enviada por Ernst a la *Zeitschrift...*, en la que apareció en la citada sección (entrega de 1889, pp. 525-534), con el título de «Proben venezuelanischer Volksdichtung». Y fue el último de sus trabajos sobre nuestra poesía popular publicado, igualmente cuatro años después y con algunas variantes, en la revista *El Cojo Ilustrado* de Caracas. La recopilación es más extensa que las anteriores, pues consta de sesenta y cinco ejemplos de cantos populares, lo que permitió a Ernst ahondar un poco los siguientes detalles concernientes a la versificación: cuartetas simples con estribillo, cantos de dos cuartetas y doce versos, versos octosílabos de tres y cuatro sílabas marcadas, finales de pares en asonantes y consonantes, versos de cinco sílabas con dos marcadas, y de nuevo las libertades del cantor en cuanto a métrica por consecuencia del virtuosismo vocal-musical.

En la explicación que hace sobre las peculiaridades de las coplas desde la 22 a la 29 de la recopilación, se deslizó un error al afirmar que constaban de versos de ocho y cinco sílabas, cuando en realidad los primeros son heptasílabos con tres sílabas marcadas. Es este el canto de mayor extensión, cuyas coplas, aunque enumeradas

22 «Es gibt Leute, die ein merkwürdiges Talent im Improvisieren besitzen und mit Bezug auf fast jede Person und jeden Gegenstand sofort ein mehr oder weniger gelungenes Couplet singen können. Ich selbst bin oft genug und nicht gerade immer in sehr zarter Weise auf diese Art besungen worden, wobei meiner Botanisrbüchse, sowie meiner Eigenschaft als jorungo, stets gedacht wurde. [...] An mondhellern Abenden kann man wirklichen "Sängerkämpfen" beiwohnen. Zwei oder mehrere Vorsänger nehmen bei solcher Gelegenheit einander gegenüber Platz und beginnen dann sich wechselseitig in Versen herauszufordern oder über die Anwesenden, die Zeiltäufte und alles mögliche ihre oft sehr pikanten Bemerkungen vorzutragen».

separadamente por Ernst, constitúan un canto único, es decir, se cantaban con la misma música. Algunas estrofas todavía permanecen en el recuerdo y en la memoria de nuestro tiempo, como por ejemplo:

¡Malhaya la cocina! - ¡malhaya el humo!
 ¡malhaya quien se fía - de hombre ninguno!
 Porque son tales - porque son tales,
 que hasta en el mismo cielo - ¡caramba, caramba!
 ¡Son infernales!²³

La clasificación de los cantos en cuanto a su carácter es parecida a la hecha en la segunda compilación, pues los agrupa en dos estilos: epigramático-satírico y sentimental-erótico. Muchas de las poesías fueron recogidas por el propio Ernst, por algunos discípulos y amigos venezolanos, y por el estudioso colombiano Isidro Laverde Amaya²⁴, señalando siempre que fueron fielmente transcritas de la viva voz del pueblo. Indica como procedencias geográficas de los cantos las cercanías de Caracas, los Llanos, los Andes merideños y otras que supone de los valles de Aragua²⁵.

23 Fue armonizada por Vicente Emilio Sojo y publicada con el título «Canto aragüeño» en *Canturías y danzas venezolanas*, Agencia musical, Caracas, 1944. La melodía es la última de los «Aires nacionales» de los *Ensayos sobre el arte en Venezuela* de Ramón de la Plaza [Impr. La Opinión Nacional, Caracas, 1883].

24 «Viele habe ich selbst aufgezeichnet; andere, und gerade die schönsten und sinnreichsten, verdanke ich einer jungen Venezuelanerin, welche diese wilden Blumen ihrer sonnigen Heimath wohl zu schätzen weiss».

25 «Die meisten Stücke dieser neuen Sendung stammen aus der Umgegend von Caracas. [...] Einige wenige sind aus den grossen Ebenen oder Llanos des Innern. [...] Schliesslich ist eine nicht geringe Anzahl in den Hochgebirgslandschaften von Mérida zu Hause, wo sie ein talentvoller Columbianer, Hr. Isidoro Laverde Amaya aus Bogotá, gesammelt hat». Sobre la procedencia de las coplas 22 a la 29 dice: «Sie können daher nach der in Beigabe 4 mitgetheilten Weise (die angeblich aus den Thälern von Aragua stammt) gesungen werden».

Al igual que en la precedente recopilación, se detiene en explicar venezolanismos y arcaísmos, además de datos botánicos, enfermedades del llanero y algún lugar geográfico.

Entre los cantos, cabe destacar la versión recogida por Ernst de un fragmento del antiguo romance «No me entierren en sangrao», el cual, aunque de origen español, ha sido conservado y adaptado en nuestro cancionero. He aquí el fragmento que nos da el polígrafo:

Por si acaso me mataren - no me entierren en sangrao;
 Entiérrenme en un llanito - donde no pase el ganao:
 un brazo déjenme fuera - y un letrero colorao,
 pa'que digan las muchachas: - «aquí murió un desdichao;
 no murió de tabardillo - ni de dolor de costao,
 que murió de mal de amores - que es un mal desesperao».

Aunque advierte Ernst que todas estas compilaciones le bastaban para sus estudios etnográficos²⁶, nunca señaló la manera en que las utilizaba para alcanzar tal finalidad científica, si bien algo de ello podría observarse en el modo de clasificar los cantos, como tratando de encontrar una explicación del carácter del venezolano y de las heterogéneas influencias de su cultura. Señalaba especialmente en sus dos últimas compilaciones, cierta identificación existente entre el contenido picante, sentimental o filosófico de algunas poesías y la manera de ser de nuestros llaneros²⁷. En un trabajo que publiqué sobre los

26 «Die nachstehende Auslese ist Fortsetzung (und Abschluss) der führer von mir veröffentlichten Sammlungen, [...] was für den Zweck ethnographischer Kunde mehr als genügend ist».

27 «Die nachstehenden Proben können ihrem Inhalte nach in zwei Gruppen eingetheilt werden. Einige sind mehr oder weniger sinnreiche Denksprüche, die anderen haben ein sentimentales Geräde, wie man es von diesen halbrohen Menschen kaum erwarten sollte». («Proben...», 1886). «Haben etwas von dem derben und rauhen character der dort wohnenden Menschen» («Proben...», 1889).

Ensayos sobre el arte en Venezuela de Ramón de la Plaza²⁸, me atreví a asignar a Ernst la sección que aparece en esa obra bajo el título de «Estudios indígenas», y ello más que todo por la moderna utilización de la música, costumbres, arte y poesía de los aborígenes americanos para disquisiciones etnográficas, tal como lo había hecho el sabio en trabajos anteriores.

Los cuatro ejemplos en notación musical que figuran al final de la recopilación son de especial interés. Para la transcripción contó con la colaboración de Eduardo Calcaño, político y músico, y utilizó para la copla 22 el ejemplo 44 de los «Aires nacionales» venezolanos que figuran en los citados ensayos de Plaza. Con excepción de este ejemplo, no hemos encontrado perduración popular-tradicional de las otras melodías, aunque tienen marcado sabor venezolano.

PARA EL *CANCIONERO POPULAR DE VENEZUELA*

Con este título apareció en *El Cojo Ilustrado* del 2 de febrero de 1893, la reproducción de sesenta coplas de la tercera recopilación. La precede un fino y breve prefacio, diferente del que lleva la edición alemana, y el trabajo es dedicado por el polígrafo «al Señor Doctor Arístides Rojas», quien desde hacía muchos años se ocupaba también en investigaciones folclóricas de diversos géneros. La compilación no tiene el suplemento musical que vimos en la revista alemana, si bien indica algunas melodías del citado libro de Ramón de la Plaza. Asimismo, hay algunas diferencias relacionadas con las coplas que recogió en Mérida el estudioso colombiano ya mencionado, Laverde Amaya.

En el prefacio, Ernst pone de manifiesto, una vez más, su indeclinable pasión por las tradiciones literarias del pueblo venezolano, invitando a nuestros estudiosos «a que pronto den a luz sus colecciones para enriquecer la literatura patria». Vemos

28 Véase *infra*, cap. XII.

cómo, a veintitrés años de su primer trabajo de investigación folclórica, sigue aún empeñado en demostrarnos el alto valor artístico del copleo tradicional-popular dentro de las manifestaciones culturales de Venezuela. He aquí lo que textual e íntegramente decía el eminente científico:

Vergel, poblado de preciosas flores, es el parnaso venezolano, y engalanado por poetas de gran talento con las obras de su genio, en las que hermanadas van la elegancia de la forma y la profundidad del pensamiento. Mas como fuera de las lujosas plantas de adorno que con esmero cuida la mano del jardinero, crecen muchas otras hijas no menos bellas, aunque más modestas, de nuestra flora, campos y sabanas, montañas y valles, donde solo las acarician el rayo del sol tropical y el rocío del cielo: así también más allá de nuestra poesía artística, y anda de boca en boca de nuestros labriegos, multitud de cancioncitas graciosísimas, las cuales bien merecen ser colecionadas, aunque fuera solamente como parte del *folk-lore* del país. Muchos años hace que venimos recogiendo gran número de estas canciones populares, por el interés que tienen para la etnografía; y sin pretensiones literarias publicamos hoy algunas de ellas, esperando que nuestros benévolos lectores acepten con agrado este sencillo *ramillete de flores de monte*. Al mismo tiempo, nos determinó a ello el deseo de excitar a otros más aventajados en esta materia, y sobre todo al amigo que dedicamos el presente trabajo, a que pronto den a luz sus colecciones para enriquecer la literatura patria con un cancionero popular de Venezuela. Superfluo nos parece abogar por la conveniencia de una empresa de este género, que en otros países se ha llevado a cabo ya hace mucho tiempo, y con singular acierto. Ni creemos necesario hacer aquí algunas observaciones generales acerca del carácter de estas producciones poéticas del pueblo, porque mejor lo hará quien, en posesión de mayor acopio de las últimas, se

encuentre un día en el caso de clasificarlas debidamente según su especie, origen, tonadas y otras circunstancias. Solo queremos añadir que algunas de estas canciones las hemos apuntado nosotros mismos en nuestras excursiones tales cuales las oímos cantar por la gente de campo; otras debemos a la amabilidad de amigos y discípulos igualmente interesados en el asunto, y no pocas hemos tomado de diferentes publicaciones, como *v. g.* de la descripción de un viaje a la cordillera de Mérida por el señor Isidoro Laverde Amaya, distinguido literato colombiano²⁹.

OTROS ENSAYOS FOLCLÓRICOS

Aunque los otros dos ensayos, que ya hemos citado, sobre la hallaca y los cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo poco tienen que ver con los cantos populares, queremos referirnos a ellos para completar el análisis que hemos hecho sobre los estudios que Ernest dedicó al folclore venezolano.

29 La expresión de «ramillete de flores de monte», merece una pequeña explicación. Ernst, quien nunca dejó de insistir en la valoración de la naturaleza venezolana, la hace en este significativo fragmento que tomamos de uno de sus ensayos («Flores y jardines de Caracas», en: *El Cojo Ilustrado*, Caracas, enero 1.^o de 1892): «Lo que caracteriza en gran parte nuestra floricultura moderna, es la preponderancia de las especies exóticas; la flora del país, tan rica en formas bellas y atractivas, está decididamente en la minoría [...]. Prevalece todavía un desprecio, de todo punto injusto, por las plantas indígenas [...]. No hace mucho tiempo enviamos a una señora, en su día de onomástico, un ramillete compuesto de lo más exquisito de nuestra flora, [...] todo arreglado con el mejor gusto. El ramillete llamó, por cierto, la atención de cuantos lo vieran, y a nuestra entrada en la casa todo el mundo quiso saber qué flores tan raras eran aquellas y dónde las habíamos conseguido. Mas, cuando confesamos ingenuamente que eran hijas silvestres de la selva del Ávila, el termómetro del interés bajó de repente, y con la exclamación: ¡Oh, eso es monte!, quedamos sencillamente nosotros y nuestro ramillete!».

La hallaca

El ensayo sobre el nombre de este tradicional plato venezolano es una magnífica demostración de lo que podía —y puede— contribuir el folclore a la filología o viceversa; ciencias que en muchos trabajos del polígrafo guardan estrecha relación y cuyas afinidades ya eran objeto de estudio en su época. Fue publicado en el diario caraqueño *La Opinión Nacional*, el día 31 de diciembre de 1885, con el título «Hallaca o ayaca», dedicado al Dr. Manuel A. Díez. Al año siguiente, Ernst rectificó y ratificó algunos puntos de vista en la *Zeitschrift* alemana (p. 195), especialmente los relacionados con la voz tamal y el origen de hallaca.

En su ensayo estudia ampliamente la etimología del término, su ortografía y proveniencia. Es del parecer que la escritura correcta debería ser *ayaca*, deduciendo esto a partir de voces similares existentes en las lenguas tupí-guaraní. «En todo caso, —añade— nos parece que la h inicial no está justificada por ninguna razón etimológica ni fonética». Al notar que la palabra «no se conoce sino en ciertas partes de Venezuela, y es probable que su uso fuese antes aun más limitado», imaginó un origen extranjero de aquella, añadiendo asimismo, que *tamal* o *tamar* —nombres con los que se designaba a la hallaca en Coro— eran palabras de procedencia mexicana³⁰.

Los cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo

Un libro utilizado por Ernst para sus investigaciones científicas fue el del escritor y militar venezolano Ramón Páez (hijo

30 Quizás la más antigua definición de hallaca sea la que encontramos en el libro *Aguinaldo puertorriqueño* [Universidad de Puerto Rico, 1843, p. 202]. Las «hayacas de Noche Buena» de las tradiciones venezolanas se definen como «Pastel hecho con masa de harina de maíz, que contiene carne de vaca, garbanzos, almendras, pasas, tocino en pedacitos pequeños y otros ingredientes; para cocerlo se envuelve en hojas de plátano». Cf. Ángel Rosenblat, «Hallaca», en *Buenas y malas palabras*, t. I, p. 99 ss.].

del general José Antonio Páez), *Wild Scenes in South America; or, Life in the Llanos of Venezuela*, refundido luego en *Travel and adventures in South and Central America*. De estas obras tomó el polígrafo los datos más fieles sobre botánica, zoología, geografía y temas folclóricos relacionados con la poesía, el cuento y la música³¹. Así tuvo conocimiento de los populares cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo, muchos de los cuales perviven en nuestros tiempos en la tradición oral del pueblo venezolano.

Possiblemente sean las de Páez las citas literarias más antiguas que se conozcan de estas fábulas criollas, y si observamos que alude a las mismas como recuerdo de juveniles aventuras militares, ello nos indica que ya eran conocidas a principios del siglo XIX o antes. Si bien es cierto que Páez no introdujo en sus obras ninguno de estos relatos y transcribe solamente otros sobre tigres³², resulta de gran interés la referencia que hace de los cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo, señalando a estos como los héroes cuyas aventuras constituyen el medio infalible de recreación que las madres venezolanas tienen a la mano (y en la mente) para distraer a sus niños³³. Es probable que muchos de esos relatos se los haya escuchado Páez a Tío Conejo, famoso narrador apureño conocido popularmente con aquel remoquete, y quien deleitaba a las tropas en Mata Gorda (llanos del Guárico) echando cuentos

31 Ramón Páez fue un gran apasionado de nuestras ciencias naturales.

Entre sus autores científicos predilectos cita a Humboldt, quien despertó en él «an early taste for the natural history and physical wonders of my native land» («Preface», en *Travels and adventures in South and Central America. First series: Life in the Llanos of Venezuela*, Sampson Low, Son & Marston, Londres, 1868).

32 R. Páez, «Tiger Stories», *op. cit.*, p. 222.

33 «Tío Tigre and Tío Conejo —Uncle Tiger and Uncle Rabbit—. These are the heroes of endless adventures, the mother's never-failing source of amusement to her children, supposed to have taken place in the woods of Venezuela» (*Wild Scenes...*, p. 231). Sobre el origen de estos cuentos, véase: Gustavo L. Carrera, «Folklore literario», en *Panorama del folklore venezolano*, UCV-Dir. de Cultura Universitaria, Caracas, 1959, p.103.

de modo tan maravilloso, que el mismo militar venezolano no titubeó en compararlo con el célebre Barón de Münchhausen y con la narradora de *Las mil y una noches*³⁴.

Una vez que Ernst tuvo conocimiento de estas referencias, se dio a la tarea de compilar personalmente algunos de los cuentos, tarea que, por fortuna, no le fue difícil puesto que descubrió en su propio hogar caraqueño una buena *archivera* de aquellos: la anciana aya de sus pequeños hijos, de quien copió personalmente los relatos criollos, como un Grimm venezolano.

La compilación está integrada por ocho cuentos, y fueron publicados con una breve introducción en la *Zeitschrift für Ethnologie* (pp. 274-278), entrega de 1888. He aquí los títulos traducidos de cada uno de ellos:

- 1) «Tío Tigre y las patillas»;
- 2) «Tío Tigre es amarrado por Tío Conejo»;
- 3) «Tío Conejo y el mochuelo»;
- 4) «Tío Conejo cocina su maíz»;
- 5) «Tío Conejo mata a Tío Tigre»;
- 6) «Tío Conejo y Tía Tigra»;

³⁴ «Among the troop of idlers and adventures always following the camp, we were favored at Mata Gorda with the company of famous story teller of the Apure, who, in wonderful encounters with wild beasts, and marvelous adventures, might almost rival the celebrated Baron Münchhausen, or even the sailor of Arabian Nights celebrity». (*Wild Scenes...*, p. 230-231). Antes, en plena campaña libertadora y mientras navegaba por el Orinoco, el general José Antonio Páez invitaba al botero a echar un cuento: «Vamos, señor Piloto —insinuaba el Jefe—; todos los canoeros del Orinoco son famosos por el talento que tienen para los cuentos, y ciertamente no le perdonamos que usted se niegue a relatar alguno». El botero narra a su vez el «Cuento del pescador del Orinoco» ([Richard Longeville Vowell], *The Savannas of Varinas*, cap. X y XI, Longman & Co., Londres, 1831). En esta misma obra se alude al considerable repertorio de cuentos que guardaban en su buena memoria las llaneras, capaces de transcurrir noches enteras con sus relatos en los hatos, aislados por las inundaciones, para evadirse de la monotonía de las lluvias (*ibid.*, cap. VI).

- 7) «De cómo Tío Conejo pagó sus deudas»;
- 8) «Del porqué de las orejas de Tío Conejo».

En la nota introductoria Ernst señala algunas peculiaridades importantes, como ciertas analogías con fábulas de otros países, el origen de los dos animales protagonistas, y el sentido sustancial de las fábulas, o sea, el triunfo del débil, por su suspicacia, sobre la fuerza bruta³⁵. Sigue la transcripción y traducción al alemán de los cuentos con gran exactitud, y precisamente las versiones tradicionales más conocidas y graciosas.

Ya desde 1870, Ernst había comenzado a interesarse por lo que él calificaba como ciclo de narraciones de Tío Tigre y Tío Conejo, comparando el papel del tigre con el del oso de los relatos populares alemanes³⁶. ¿Por qué prestó tan especial

35 El gran poeta y novelista venezolano Antonio Arráiz, autor de unos bellos relatos que llevan el título de *Tío Tigre y Tío Conejo* (Caracas, 1946) [Para una edición más reciente, véase: 5.^a ed., Monte Ávila Editores, Caracas, 1990], dice a propósito de los tradicionales cuentos del mismo nombre: «En ellos, siempre Tío Tigre personifica la fuerza y la audacia, Tío Conejo la debilidad y la astucia. Ambos son constantes adversarios en su perenne lucha, que se extiende por sobre la amplitud del territorio nacional, y a lo largo de los diversos episodios de nuestra historia es fácil encontrar una alegoría de la lucha entablada entre el pueblo desvalido, pero ingenioso y paciente, siempre optimista, por un lado y por el otro, los caciques y caudillos que tan a menudo han frustrado sus sueños de libertad y justicia. En esos relatos infantiles Tío Tigre comienza con encontrarse grandes ventajas a su favor; todo hace suponer que al fin vencerá a su pequeño rival; pero a la postre Tío Conejo lo burla con alguna de sus estratagemas, y se ratifica de ese modo, en forma tan ingenua como conmovedora, la inquebrantable esperanza de los humildes de haber alguna vez realizadas sus aspiraciones de felicidad» (A. Arraiz, «Folklore zoológico venezolano», *El Nacional*, Caracas, 27 de noviembre de 1949).

36 «Einige längere Stücke, die ich bis jetzt noch nicht vollständig habe erhalten können, sowie einige Märchen sollen Gegenstand späterer Mittheilung sein. Unter den letzteren verdient der Cyclus der Erzählungen von tio tigre y tio conejo (Onkel Tiger und Onkel Kaninchen) namentlich Interesse. Der Tiger spielt mehr oder weniger die Rolle des Bären in der deutschen Thierfabel» («Proben...», 1870).

atención a estos cuentos criollos? No dejó explicación alguna sobre ello, pero tal vez se debiera a la influencia del movimiento intelectual y nacionalista desarrollado en Europa en torno al folclore a mediados del siglo XIX, cuando las narraciones populares comenzaron a ser valorizadas luego de las felices experiencias culturales alcanzadas por Thomas Percy, los hermanos Grimm, Max Müller, Edward B. Taylor y otros. Se estudiaba el origen de las fábulas del pueblo, sus aportaciones a la antropología, historia, sociología, filología, y sobre todo, se señalaba, al lado de la poesía y de la música popular-tradicional, como inequívocas manifestaciones del carácter nacional de cada país³⁷, todo lo cual, como ya hemos dicho, sigue teniendo vigencia en nuestro tiempo.

³⁷ Ya es sabida la influencia que ejercieron en diversos narradores europeos, como Pushkin, Gógol, Victor Hugo, Walter Scott, Dostoievski, y en músicos como Glinka, Wagner, Schubert, Músorgski, etcétera.

Capítulo IV

Nuestra música tradicional en *Peonía**

ALGUNOS PRECEDENTES HISTÓRICOS

Las variadas referencias a géneros instrumentales, vocales y de danzas que aparecen en antiguas obras que poco o nada tenían que ver propiamente con aquellos, han constituido un buen expediente para acreditar importantes acontecimientos dentro del proceso histórico de la música. Pensemos en lo que habrían significado las numerosas teorías musicales de la civilización griega si no hubiéramos contado con los poemas de Homero, que nos remiten con insistencia a la función vital de la música en el canto épico y lírico y de la danza popular: nos hablarían en un lenguaje que hasta ahora ha resultado en buena parte incomprensible al investigador, puesto que, de juzgarlo con criterio moderno, se inspiraban más en especulaciones matemáticas que en la propia práctica de las teorías que dieron (posteriormente) origen al arte de la música.

Algo parecido cabe pensar y decir del desarrollo de este arte en la Edad Media, cuando fue gracias al mester de juglaría que pudo consolidarse la música profana en sus más variados géneros, como los romances, cantigas, danzas, baladas, *virelais*, estampidas, etcétera. Es evidente que, desde entonces hasta hoy, el concepto de música haya sufrido cambios considerables, pero resulta curioso y significativo constatar cómo serán las obras juglarescas —como el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz—, las

* Ensayo publicado en la revista *Cultura Universitaria*, UCV, Caracas, julio-septiembre de 1966. (Todas las citas extraídas de la novela *Peonía* que aparecen en el presente ensayo, tienen como referencia la edición de Monte Ávila Editores, 4.^a reimpresión, 1986 [N. de la E.]).

que nos hablen con más placer y entusiasmo sobre cantares, danzas e instrumentos que las obras de cualquier tratadista o teórico musical de la época, de ordinario engolfado en rígidas especulaciones que se repetían, con leves diferencias, desde los mismos comienzos del medioevo. Señalemos también los valiosos testimonios de música que más tarde nos da Miguel de Cervantes, sin los que no habría sido posible la reconstrucción de algunos hechos histórico-musicales de aquel extraordinario mundo artístico de la España de fines de siglo XVI y comienzos del XVII. Está demás decir que el autor del *Quijote* no fue músico entendido, sino —lo afirman los propios cervantistas— un modesto tañedor de guitarra y otros instrumentos antes de quedar manco en Lepanto.

Observando parecidas experiencias artísticas en la vida musical venezolana, encontramos, al lado de documentos fidedignos de su historia, otros que, apartando su validez literaria, confirman la existencia y el desenvolvimiento de un arte musical en el que es posible determinar inconfundibles lineamientos venezolanos. Creo que, dentro del panorama de la literatura nacional, ninguna obra ofrece una mayor concurrencia de referencias a instrumentos, cantos, bailes y tradiciones musicales nacionales que la conocida novela de Manuel Vicente Romero García, *Peonía*; un vigoroso y realista lienzo de la Venezuela de las últimas décadas del siglo XIX¹.

NACIONALISMO LITERARIO-ARTÍSTICO EN *PEONÍA*

Esta obra, editada en Caracas a mediados de 1890 por la Imprenta de El Pueblo, con el subtítulo de «Semi-novela», luce

1 Extensa sería la enumeración de las novelas que en Venezuela, de un modo u otro, siguieron la línea folclórica de *Peonía* que aquí nos interesa. Si bien, en buena parte, muchas de ellas no son sino obras de autores relegados o desconocidos, y a veces de escaso valor literario, sin embargo, nos ofrecen significativos datos folclóricos e históricos.

ahora como uno de los mejores frutos de la época en que algunos escritores, poetas y músicos locales comenzaban a tomar conciencia de los valores artísticos del propio medio, con el claro sentido nacionalista que derivara del alud romántico europeo. Romero García fue de los primeros abanderados del nacionalismo literario, tal como se desprende en las páginas de *Peonía*, saturadas siempre de lo local, de «ese sabor de la tierra que debe caracterizar las obras americanas», y a menudo tratando de «fotografiar un estado social de mi patria», según los propios deseos y palabras del autor². Tales preferencias estéticas lo incitaron a arremeter con violencia contra la realidad existente dentro del mundo político, intelectual y social de entonces, por lo cual resulta igualmente tan interesante como válido el contenido crítico-literario y humano de *Peonía*.

Romero García se acogió a una fórmula estética antes, entonces y hoy valedera: la de que no puede crearse un arte nacional si no se toma en cuenta la realidad circundante, histórica o inmediata³. Por eso se nutre del acervo artístico tradicional y popular y lo exalta como una de las buenas sendas del cometido nacionalista:

... no hemos constituido todavía —comenta el protagonista de *Peonía*— la literatura nacional; nuestros escritores y poetas, sin criterios ni tendencias, se han dado a copiar modelos extranjeros, y han dejado una hojarasca sin sabor y sin color venezolanos (XLIX)⁴.

2 Cf. «Al Sr. Dr. Jorge Isaacs» (dedicatoria), en *Peonía* [Monte Ávila Editores, Caracas, 1986, p. 94]. Lamentablemente, aquel estado social habría de persistir y empeorar luego en siniestras dictaduras y estragos concomitantes.

3 Años más tarde, Romero García insistía: «Para que el público la comprenda y la ame, es preciso que la literatura aparezca eminentemente nacional, que sea producto del estado social y retrate fielmente el medio físico y los seres que en él viven y luchan» («Por el arte», en: *El Avisador Comercial*, n.º 15, Caracas, 19 de noviembre de 1896). Véase el estudio preliminar de Efraín Subero en *Manuel Vicente Romero García*, col. Clásicos Venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua, Caracas, 1966.

4 *Op. cit.*, p. 215.

Luego de haber oído el canto de un maraquero del Tuy, el mismo personaje observa:

En rigor crítico, hay poesía en sus versos (...) tienen ese sabor de tomillo, ese olor de malvas y albahacas, porque no ha ido a nuestras catedras de literatura; si cae en poder de esos viejos roedores de papel, verdaderos ratones de bibliotecas, pierde el colorido nacional; (...) lo harían un fabricante de villancicos, un versicultor de octosílabos inertes y descoloridos. (...) Nuestra generación, idólatra en todo, rinde culto ferviente a la forma; Bello pasa por el primero de nuestros poetas, y se le asigna ese puesto más por las traducciones de Victor Hugo y por alguna otra composición sonora y rotunda, que por su silva a la Zona Tórrida, que es la primera poesía americana; Baralt se engolfó en la oda clásica; Lozano y Maitín matraquearon el romanticismo a su sabor. (...) Deduzco que solo tenemos dos poetas que representan una tendencia literaria: Lozano y Maitín; un solo poeta americano, Andrés Bello, y otro que se le acerca en americanismo: José Ramón Yépes; que tenemos tres poetas que pueden fundar la escuela nacional: Pérez Bonalde, Pimentel Coronel y Romanace (LXXVII, p. 62)⁵.

5 Era significativo lo que escribía en enero de 1935 Cecilio Zubillaga Perea, a propósito de *Peonía*: «Venezuela se independizó políticamente; pero en lo demás quedó colonia de Europa... y de la otra América. Miraba siempre hacia fuera, como embobada en el esplendor de los otros; como sintiendo grima mirarse hacia adentro. Diríase que se menospreciaba ella misma; que se espantaba de su color cobrizo; que le hedía a diablo —cuando olfateaba su cuerpo de india desnuda— el tufo de su propia esencia. (...) Continuaron nuestros líricos haciendo copias frías y despreciando la realidad estética originaria que ha podido haberlos hecho producir obras de auténtica emoción, conformándose —¡pobres micos!— en continuar aferrados a la «manía zorrillesca». Como un relámpago apareció *Peonía* en nuestras letras. Era la verdad desnuda de nuestro medio autóctono, que como verdad cruda, debía herir crudamente la piel demasiado sensible de pudicias

LA INFLUENCIA DE ERNST

Poco se sabe de las relaciones personales que existieron entre Adolfo Ernst y Romero García, este desde luego saturado de las ideas filosóficas de aquel sabio. Pero la falta de noticias sobre tales relaciones está plenamente compensada por la ratificación en *Peonía* de la valoración que del folclore, veinte años antes o más, había iniciado Ernst respecto a la poesía popular, la música, la filología y el cuento, introduciendo una estética que cundió por Europa en diversas manifestaciones artísticas desde principios del siglo XIX. Los conceptos sobre la poesía nacional, como una propia *escuela del siglo*, eran los mismos preconizados por Ernst, y en la novela, Romero transcribió varias coplas populares que el polígrafo germano-venezolano había recogido, durante sus excursiones al campo, de la viva voz popular. (Las coplas son: «Me gusta ver una negra», «No me entierren en sagrado», «Tilingo-Tilingo» y «Me dijiste que eras firme»). Probablemente, Romero García colaboró en las recopilaciones de cantos venezolanos hechos por Ernst, según aludió este a las colaboraciones que contó de parte de sus discípulos, para la realización de sus trabajos. Sin embargo, otros cantos que aparecen en *Peonía* no figuran en las compilaciones del polígrafo, lo que hace suponer que fueron recogidos personalmente por el mismo Romero, o compuestas por él a imitación del estilo popular⁶.

académicas. Se removió desde su fondo el pozo inerte de la opinión convencional, y se enderezó el frito del rebaño contra aquella conciencia innovadora de Romero García, que tenía trazas de un Zola... pero, en mangas de camisa, como un Zola del trópico. Pasó el alboroto de *Peonía* y el pozo convencional siguió quieto» («Una faz del poliedro tuliano», *El Diario*, Carora, 1.^o de febrero de 1935).

6 La afinidad de ideas filosóficas de Ernst y Romero García, puede verse en estos pensamientos de ambos: «La leyes de la naturaleza no admiten excepciones, no pueden quedar en suspenso siquiera por un momento. Los ejemplos precisos de lo contrario, que alegan algunas personas, se fundan en observaciones inexactas y mal interpretadas, o indican la concomitancia recóndita de factores desconocidos, aunque siempre

MÚSICA PROLETARIA DE LOS VALLES DEL TUY

En consecuencia, lejos de todo centro urbano y, por ende, de todo esnobismo artístico —músicas foráneas, bailes de cuadrillas, fasto melodramático italiano-francés, etcétera—, *Peonía*, al compenetrarse con lo genuino venezolano, era natural que fuese aliñada con la mejor música criolla, o dicho con más propiedad, con buena música proletaria de Venezuela. Para tal efecto, el novelista debió de asistir a escenas de la vida de nuestros artistas populares de fines de siglo pasado, y así reflejar de modo objetivo sus costumbres y gran parte de lo que había conservado del arte tradicional, a través de los bailes, cantos e instrumentos⁷. Con acierto, Romero García elige como teatro de su novela precisamente una zona que desde antiguo se distinguió por sus bellas tradiciones musicales, como es la de los exuberantes valles del río Tuy, «ancho, profundo y majestuoso, aún así prisionero entre juncos y bambúes»⁸. Es allí donde encontramos la hacienda *Peonía*, con su peonada de arrieros, bueyeros, carreteros, ganaderos y agricultores, que constituyán a la vez la mejor asamblea artística en aquellas rancherías para el joropo dominguero. «Las tales rancherías son una felicidad», confiesa complacido el protagonista (VI, p. 113).

naturales, pero las más veces no son sino cuentos, fábulas o supercherías» (A. Ernst, autógrafo publicado en la revista *El Cojo Ilustrado*, Caracas, enero de 1896, p. 35). «En la obra de la Naturaleza no cabe ni artificio ni violencia por parte del hombre porque es producir efectos contrarios a aquellos que desean; yo luchó contra esos apóstoles de la mentira y de la infamia, que bastardean las revoluciones y desacreditan los sistemas» (*Peonía*, XXXIX, p. 186).

- 7 Complace observar que algunos de estos mismos elementos musicales persisten aún en nuestros tiempos, por lo que no se haría difícil cualquier compulsación folclórica.
- 8 Resulta extraño el que nuestro ensayista Mariano Picón-Salas haya notado que en *Peonía* se toma el Llano como escenario, lo que a decir verdad no responde a los hechos de la novela. Cf. M. Picón-Salas, *Formación y proceso de la literatura venezolana* [Monte Ávila Editores, Caracas, 1984, p. 124].

CARLOS, MÚSICO POR AFICIÓN

Carlos, protagonista de la novela, caraqueño, doctorado en Matemáticas y defensor de revolucionarias y audaces ideas democráticas, era músico diletante y poeta. Gustaba del baile, tocaba valses criollos con la guitarra, instrumento en el que también interpretaba canciones compuestas por él mismo, como aquella con versos de Musset «a la cual —dice— le he puesto música por mi propia cuenta» (LXXVI, p. 276).

MATICES EXPRESIVOS

La gama de matices expresivos que sugieren a nuestro autor las manifestaciones musicales criollas no es muy amplia, pero es suficiente para darnos una idea de cómo sus apreciaciones no eran producto de una caprichosa fantasía, sino que responden a lo que en realidad contienen algunas expresiones folclóricas venezolanas.

Para Romero García, o para los personajes por él creados, nuestra música se manifiesta «lánguida y voluptuosa» en la canción romántica (XLIX, p. 213); «lánguida y ardiente, peculiar de nuestros llanos» (XLV, p. 196); «cuadra muy bien a los espíritus abatidos» (LXXVII, p. 279); «la música, de melancólica, se tornó viva, aguda, alegre como una mañana de Pascua» (LXXVIII, p. 284). Ya veremos cómo logra distinguir en bailes y cantos, características que tienen completa validez en nuestro tiempo.

INSTRUMENTAL VENEZOLANO

El instrumental musical mayormente citado en *Peonía* es el mismo de que se ha servido nuestro pueblo para animar sus jolgorios tradicionales. Se compone de cuatro-guitarrita, arpa y maracas. Resulta extraña la omisión de instrumentos de percusión,

muy comunes en algunos lugares tuyeros y que bien hubieran podido intervenir en algunas escenas de las obras, como aquella en que se alude a diablos danzantes. Otros instrumentos citados, y que gozaron de mucha popularidad en algunas ciudades de la República en la segunda mitad del siglo XIX, son el organillo y el piano, ambos entonces de reciente importación de Europa.

CUATRO-GUITARRITA

El cuatro es, por supuesto, uno de los inseparables instrumentos de los cantores de *Peonía*. Precisamente, entre las más antiguas citas literarias de su nombre se hallan las que hace Romero en las siguientes coplas, quizás tomadas de rapsodas del Llano:

De noche cojo mi cuatro
y le saco muchos versos,
y ella paga mi cariño
con un enjambre de besos.
Y no anden haciendo bulla
con un cuatro destemplao,
porque pueden romperse
con un ñaure encabuyao (XLV, p. 196)⁹.

En cuanto a la guitarrita, instrumento que resulta ser idéntico al cuatro, aparece como este en función acompañante del canto popular. «Eran peones ganaderos —dice en *Peonía*— que regresaban de Caracas para el Guárico oriental y que, como de costumbre, llevaban la guitarrita y las maracas». Acto seguido prorrumpió el cantor:

⁹ Aparte de estas citas del cuatro, las únicas que conocemos son las que hizo en Carora, hacia la misma época, el médico y trovador Juan José Bracho (1858-1896), quien en su revista *La Guirnalda* publicó poemas inspirados en el instrumento, como «Mi cuatro» y «Cantares de mi cuatro». Bracho fue hábil cuatrista.

Con el permiso de ustedes
señores caballeros;
al son de mi guitarrita
voy a sacar unos versos.

Al son de mi guitarrita
voy a sacar unos versos:
para que sepan las niñas
cómo cantan los llaneros.

Para que sepan las niñas
cómo cantan los llaneros:
que donde quiera que pasan
dejan los buenos recuerdos (XLV, p. 196).

ARPA Y MARACAS

Estos instrumentos tienen casi siempre actuación conjunta en los convites de *Peonía* (LXXVII, LXXVIII). La asociación de ambos era y es propia de esa zona del Tuy, diferente de la tradición musical del Llano en que aparecen unidos el arpa y las maracas, el cuatro y uno o más cantores improvisadores. O sea, que mientras en algunas regiones centrales de Venezuela el conjunto está integrado por dos o tres músicos, esto es, un arpista y uno o dos cantores (que tocan a un mismo tiempo las maracas), en el Llano el grupo consta de cuatro o más artistas, a saber: uno o varios cantores, un arpista, un cuatrista y un maraquero.

LA GUITARRA Y LA CANCIÓN SENTIMENTAL

Aunque a veces el narrador venezolano suele designar con el nombre de guitarra a un instrumento que en realidad era el mismo cuatro o guitarrita, no cabe duda que en otras ocasiones la alusión va dirigida a la guitarra grande de seis órdenes. Es el

instrumento con que acompaña su canción sentimentalode el trovador venezolano de las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas de XX: el instrumento de sus serenatas, de las vibrantes cuerdas al filo de la medianoche...

Era aquella la época del madrigal romántico, becqueriano, de Paolo (Paulo Emilio Romero), poeta, pintor, periodista, telegrafista y guitarrista, de Cagua¹⁰, a quien el propio Romero García tributa merecido elogio desde las páginas de su obra (LXXVII, p. 282). Eran los tiempos de finos y fecundos melodistas como Miguel Otero, Payares y Régulo Rico.

«Con la música lánguida y voluptuosa de una canción nacional», canta Carlos a Luisa acompañándose a la guitarra con unas estrofas que comienzan así:

Como las garzas de la ribera,
como las palmas de la sabana,
como los lirios de la pradera,
como las auras de la mañana,
así eres tú.

Tienes de juncos flexible talle,
el blando arrullo de las palomas,
el tibio ambiente que llena el valle,
cuando se posa sobre las lomas
la última luz.

10 De este artista, muerto en Madrid en 1888, conocemos solo el «Madrigal» que aparece en el *Primer cuaderno de canciones populares venezolanas*, armonizadas por Vicente Emilio Sojo, [MEN, Caracas, 1940]. No es de Paolo la serenata «Fúlgida Luna», que figura en el *Segundo cuaderno de canciones populares venezolanas* ([Régulo Rico *et al.*] Agencia Musical, Caracas, 1940-60?), según nos lo informó el mismo maestro Sojo, quién realizó la armonía de esas melodías. Paolo dejó, entre otras cosas, las siguientes producciones literarias: *Madrigales y cantares* (1883), *Trinos y truenos* (1882), *Pétalos sueltos* y *La gran jugada*. La segunda obra contiene el corrido «Zaperoco». Véase «“Paolo”, carta-ensayo a Luis Beltrán Guerrero» de S. Key Ayala, en el periódico *Presente*, Trujillo, 3 de junio de 1944.

Tus ojos brillan con los fulgores
de un sol que riela sobre celajes;
vibra tu acento con los rumores
que deja errantes por los ramajes
dulce torcaz (XLIX, p. 213).

EL PIANO Y EL ORGANILLO-PIANITO

En una discusión que surge entre Carlos, «batallador y revolucionario», y su tío Pedro, espíritu reaccionario y por tanto «muy sordo a la voz de la razón», luego de hacer el primero un entusiasta elogio de las virtudes que en general ostenta la mujer de nuestro pueblo, censura el atraso de una educación que «le cierra todos los caminos» y el estado servil en que se halla: «no tenemos hogar, mal podemos tener patria». A ello responde negativamente el tío, lamentando que «ahora les enseñan más de lo necesario; porque tocan piano y cantan y hablan lenguas...» (XXXVIII, p. 182). La verdad era que nunca como hasta entonces había alcanzado el piano mayor aceptación en la refinada sociedad caraqueña, la cual llegó a considerarle un elemento importante en la formación espiritual femenina. Gracias a eso tuvimos, en la segunda mitad del siglo XIX, un grupo conspicuo de damas pianistas que sobresalieron no solo como brillantes intérpretes, sino además como excelentes compositoras¹¹.

Si en el piano se observaba tal popularidad, también la tenía el organillo-pianito, sobre todo en los arrabales de las ciudades más importantes y en sus alrededores. Es así como se explica la presencia de este instrumento en los campos de *Peonía* (XLIV, XLV), con un repertorio muy limitado a base de valses y polcas

11 Ya sabemos que dentro de ese grupo quien alcanzó universal renombre como intérprete fue Teresa Carreño (1853-1917), inigualable en su época. Otras valiosas figuras femeninas del piano fueron, Rosario Silva, Sofía Limonta, María Montemayor, María T. de Rojas e Isabel Pachano de Maury, todas compositoras destacadas.

europeas a que lo acondicionaba el mecanismo de que estaba provisto: cilindro, cuerda y manubrio¹².

CANTARES Y CANTORES DEL TUY Y DEL LLANO

El canto constituye una de las principales expresiones artísticas de *Peonía*. Sus personajes cantan con preferencia el corrido, la décima, el pájaro, la copla, décimas de velorio y la canción romántica. También con enardecidas y provocantes estrofas cantadas, que brotan espontáneas y al improviso de la musa del peón-artista de Venezuela, se lleva a cabo un chispeante mano a mano entre cantores del Tuy y del Llano:

—Son los cantadores tuyeros, que están picados por los llaneros y vienen a hacerles coco.
 —¿Y quiénes cantan mejor?
 —Yo no sé; pero usted puede oírlos.

Cantaba, o mejor improvisaba uno solo: estaba herido; el otro acompañaba en la guitarra:

Nosotros somos tuyeros
 de Yare y Santa Lucía,
 cantamos a todas horas
 pues somos de buena cría.

12 La moda del organillo no duró mucho tiempo, afortunadamente, pues tendía a arrasar con la música popular nacional, (al igual que sucede hoy con el tocadiscos, la radio, el cine, la televisión, la rocola, y demás artefactos del consumismo contemporáneo). El instrumento, portátil y no muy grande, al que vendían o alquilaban para fiestas, lo introdujeron en el país los primeros inmigrantes italianos, según la siguiente nota publicada en el diario *La Opinión Nacional* (Caracas, 5 de junio de 1876): «es inmenso el enjambre de italianos que nos han invadido con sus organillos y que en todas horas y circunstancias echan a sonar sus instrumentos. (...) Bueno es el culantro, pero no tanto».

No le negamos el vicio
a los músicos llaneros;
en el Tuy toos semos negros,
pero semos caballeros (XLV, p. 200).

El artista que más canta en *Peonía* es el mismo que hace de maraqueró, quien por lo general va acompañado de un tañedor de arpa criolla. Así los dos músicos forman en realidad un trío vocal-instrumental, típico de las haciendas de Aragua y Miranda, en el que, sobre un libre y maravilloso alternado o casi altercado musical de canto y arpa («templada ya el arpa, se rompió el desorden», se exclama en *Peonía*), las maracas sostienen el característico *ostinato* rítmico-percusivo. Es ese el mismo trío que todavía hoy tenemos la fortuna de poder admirar en las citadas zonas centrales de Venezuela, en donde cantores maraqueros de nuestro tiempo, como Pancho Prim, Juan Francisco Seijas, Margarito Aristeguieta, el Chirulí de Aragua y Quintín Duarte, y arpistas naturales como Fulgencio Aquino, Pablo Hidalgo, Salvador Rodríguez, Dionisio Bolívar, Juancito Martínez y el Joven Calzadilla, nos deslumbran por el claro y sorprendente sentido musical, por sus increíbles capacidades armónicas, rítmicas, contrapuntísticas, vocales, instrumentales y poéticas. Testimonian con ello una de nuestras tradiciones musicales más puras por lo que tienen de profundo en las raíces populares¹³.

COPLA HISPANOAMERICANA

Otro canto que personajes de *Peonía* interpretan en trío es el que comienza con la siguiente redondilla de origen hispanoamericano o español:

¹³ En el Llano hemos oído y admirado recientemente a otros artistas igualmente notables, entre los que señalamos a Marcel Quinto, Antonio Barcey y el Canario, cantores de gracia singular y de ágil improvisación; al Indio Figueroedo, Silvio Cancines y Pedro Tovar, arpistas clásicos de la llanura.

Me monté en un alto pino
 a ver si la divisaba,
 y como el pino era verde
 en vez de verla, lloraba (LXXVII, p. 280).

Una variante de esta copla fue recogida en 1947 en San Francisco de Yare por varios investigadores del Instituto Nacional de Folklore (INAF). Se trata de un antiguo canto de ordeño (grabado en la voz del cantor Cándido Rodríguez), que hemos oído en diversas ocasiones, magistralmente interpretado, por la *mezzosoprano* venezolano Morella Muñoz. He aquí parte del texto:

Orinoco, Orinoco, Orinoco,
 por la reja subí al alto.
 Me remonto y me remonto,
 Me remonto en alto pino
 pa'vel si la divisaba,
 como el pino estaba verde
 subí al alto, subí al alto¹⁴.

MAÑANA ES DOMINGO

Para los tiempos en que se publica *Peonía*, y ya desde antes, eran de uso frecuente en el habla popular los dichos, coplas recitadas o cantadas, adivinanzas, etcétera¹⁵. Romero García introdujo

14 De esa misma cuarteta conocemos algunas variantes en el cancionero español, en versiones musicales que difieren del todo no solo en la línea melódica, sino además en las formulas rítmicas. A una de ellas hizo Manuel de Falla una primorosa estilización artística (la «Asturiana», tercera de las *Siete canciones populares españolas* compuestas en 1914), con esta versión poética: Por ver si me consolaba, | arrimeme a un pino verde. | Y el pino como era verde | por verme llorar, ¡lloraba!

15 Véase: V. E. Sojo, *Diez cánones de ronda compuestos por V. E. Sojo para las escuelas nacionales*, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1948; R. Olivares Figueroa (comp.), *Cancionero popular del niño venezolano*,

algunas estrofas en semejante estilo, tal como esta versión que nos da del conocido «Tilingo», cuya melodía ha sido armonizada por el maestro Vicente Emilio Sojo¹⁶:

Tilingo, tilingo,
 mañana es domingo;
 se casa la pita
 con un burriquito
 de Juan Barrigón (LIV, p. 227).

También otro compositor venezolano, Antonio Estévez, la ha glosado bella y brevemente según vemos en sus *Diecisiete piezas infantiles para piano*, de la cual hemos hecho una transcripción para guitarra¹⁷.

VELORIOS

Es bastante completa la descripción de estas tradiciones venezolanas, propiamente los dos tipos del velorio criollo: el de Angelito y el de la Cruz de Mayo, en los que la música cumple una función de interés. En el primero, al cual Romero García llama «carite», los personajes bailan golpes aragüeños al son del arpa, «en el torbellino del joropo», lo que respondía a una costumbre popular hoy desparecida (LXXXI, pp. 290-291). Mayor interés tiene la fiesta del Velorio de Cruz, pues su perduración en nuestros tiempos permite hacer una mejor compulsación con los datos de *Peonía*.

MEN, Caracas, 1946; Julián Padrón, *Madrugada*, Élite, Caracas, 1939; Miguel Cardona, *Algunos juegos de los niños de Venezuela*, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1956.

16 Figura en: V. E. Sojo (comp.), *Canturias y danzas venezolanas*, Agencia Musical, Caracas, 1944, p. 12.

17 Véase *infra*, Apéndice VII.

Están fielmente dibujados los particulares de la fiesta: la cruz con todos sus arreos criollos, a base de papeles de distintos colores y prendas de los dueños de la casa; el altar sobre una mesa rústica, cubierta de sábanas, colchas y pañuelos. «Con ramos de totumo —agrega Romero— habían formado arcos en la pared, como para reducir y disfrazar el fondo ahumado y sucio del corredor¹⁸». El juego del barco que allí se efectúa es típico también de la tradición, si bien los juegos cambian en diferentes regiones de Venezuela. Pero, a pesar de todos estos pormenores que nos da el narrador, la participación musical no es completa, toda vez que un solo personaje interviene en los cantos a la cruz, esto a diferencia de la gran concurrencia de cantantes y conjuntos que, según la antigua costumbre, regocijan estos velorios.

Las dos décimas que se cantan a la cruz son otra muestra de lo bien que conoció Romero García tales tradiciones. Referimos la primera décima:

Santísima Cruz divina,
 madre del Verbo Jesús,
 en los ojos tienes luz
 y en el corazón la espina.
 Por esa gracia tan fina
 en que vives condenada,
 yo me confundo en la nada
 y me acojo a la dulzura
 que mandas desde tu altura
 con la luz de tu mirada (XLVIII, p. 209).

VOCABULARIO MUSICAL

Advirtiendo los numerosos venezolanismos de que se sirve en *Peonía*, el autor tuvo el acierto de compilar varios de ellos

18 *Op. cit.*, cap. XLVIII, pp. 207-208.

en una lista bajo la denominación de «PROVINCIANISMOS QUE OCURREN EN ESTE LIBRO», un vocabulario que aporta datos muy interesantes para una mejor interpretación del contenido y de la proyección musical de la obra¹⁹.

En realidad, en ese vocabulario solo las siguientes voces aluden a la música: chipola, golpe, son, joropo, ornada y zambe, que como puede observarse son todos nombres de bailes, de los que Romero García es el primero en dejar referencia literaria y en definir algunos de ellos propiamente como «aires de joropo». Lamentablemente, en dicha compilación pasó por alto la definición de otros géneros de baile y canto que se mencionan en diferentes episodios de la novela, según veremos más adelante.

DEFINICIÓN DEL JOROPO

Porque consideramos nuestro joropo un producto más del gran mestizaje que se realizó —y se realiza— en suelo venezolano, nos parece muy atinada la definición (la más antigua que conocemos) que hace el autor de este género musical y dancístico popular: «JOROPO. Baile nacional: música nativa; las figuras participan de las danzas africanas y de los bailes populares españoles».

Otros autores contemporáneos a Romero parecen, en cambio, no darse cuenta todavía de la diferencia existente entre el fandango hispánico y la danza criolla, pues tienden a presentar los dos bailes indistintamente con uno u otro nombre. Tales son los ejemplos que encontramos en obras como *Ensayos*

19 Es de extrañar la supresión de esta lista en la estupenda reimpresión que se ha hecho de *Peonía* —y de otras obras de Romero García—, a cargo de la Academia Venezolana de la Lengua (col. Clásicos Venezolanos, Caracas, 1966). Tal vocabulario proporciona datos que han adquirido un especial valor no solo musical, sino también lingüístico y tanto más interesantes cuanto que muchos venezolanismos de *Peonía* cayeron en desuso (algunos de ellos omitidos en la misma lista de la primera edición), y por consiguiente hoy desconocidos a la mayoría de lectores venezolanos.

sobre el arte en Venezuela, de Ramón de la Plaza, en cuyo suplemento musical incluye un joropo o fandango redondo; en la novela *Zárate*, de Eduardo Blanco, en la que se mencionan músicos que «improvisan joropos y fandangos», y aun a principios del siglo XX, Tulio Arcos, protagonista de *Sangre patricia*, de Manuel Díaz Rodríguez, llevó «la locura del joropo en su guitarra» y «fue bailador de fandango y guitarrista coplero». Tenemos la excepción de Rafael Cabrera Malo, en cuya estupenda novela *Mimi*, reseña joropos «a la llanera», «esa música y ese baile, febriles, apasionados, ardentísimos».

Otra acepción no señalada por Romero García es la que podría definir al joropo como fiesta popular venezolana²⁰. A decir verdad, en *Peonía* tienen lugar varios joropos en ese sentido, tal como se desprende de frases como estas:

... ya conocerás uno, un muchachón que debe estar por Yare o los Pilones: voy a hacerle venir para obsequiarte con joropo (XLV, p. 201).

20 Una antigua cita del joropo-fiesta la hemos encontrado en una copla del folleto *Aguinaldos del pescador* (Caracas, 1856), que dice: «Entre fílarmones | músico acabado | pues de los joropos | es solicitado». Ramón de la Plaza alude en sus *Ensayos...* a los cantares populares de Cumaná, que «la gente del pueblo los canta en las diversiones llamadas joropos». Igualmente, en la citada novela de Cabrera Malo, un personaje inquierte: «¿Usted no sabe... que esta noche tenemos una reunioncita: un pequeño joropo de familia para celebrar el cumpleaños de Nievecita que es mañana?». Véanse, asimismo, los magníficos trabajos que sobre el joropo ha publicado nuestro folclorista Luis Felipe Ramón y Rivera, en uno de los cuales se refiere al joropo como danza y como «reunión festiva donde se baila al son de los instrumentos típicos». Curiosamente, el vocablo fandango comprendía dos acepciones que coincidían con las del joropo, pues daban a entender un aire de danza española y una fiesta popular, según costumbres hispánicas y centro-sudamericanas. No sabemos si todavía hoy joropo significa también *pendencia, desorden*, pues en tal sentido se menciona a menudo en la segunda mitad del siglo XIX: «Estamos ya cansados de joropos y guachafitas», decía en una de sus crónicas Manuel María Fernández, militar y periodista de la misma época.

A las ocho nos fuimos al joropo (LXXVII, p. 279).

Aprovecharemos el día (...) para organizar el joropo que te ofrecí (LXXII, p. 268).

Y la definición del zambe hecha en el vocabulario como «aire de joropo», quizás se refiere a este no como danza sino como joropo-fiesta.

GOLPES DE JOROPO Y JOROPEROS

Peculiar importancia ofrecen los distintos bailes venezolanos que figuran en *Peonía*, pues son testimonio fiel de la gran vitalidad que entonces tuvieron y que hoy apenas subsisten en los convites rurales del país. Son por lo común golpes de joropo, de esos que constituyen las series de bailes de que se compone.

Los mencionados en la obra son: el golpe aragüeño (LXXXI), la revuelta (LXXVII), el corrido (XLV), el pájaro o pajarillo (LXXVIII), la chipola (LXXVIII, LXXVII), y otros citados de un modo vago con los nombres de golpe y que son (XVII, LXXVII, LXXVIII, LXXXVI) definidos en los «PROVINCIANISMOS...» como aire o pieza de joropo.

Algunos de estos bailes se tocaban sin interrupción, a modo de jornada, aunque otras veces se bailaban como piezas sueltas. Es lógico suponer que para llevar a la práctica semejante repertorio se contaba con la colaboración indispensable de buenos joroperos, como en efecto los hay en *Peonía*, y con específicos detalles de interés. Allí, quienes bailaban la chipola, por ejemplo, se distinguían por el virtuosismo de las vueltas continuas, características de esa danza, mientras que otros bailes requerían especiales habilidades rítmicas para no perder el compás enrevesado y no extraviarse «en el torbellino del zapateo y la escobilla» (LXXXI).

JORNADA

Nuestro pueblo no da a entender con este nombre el significado musical que le da Romero en su vocabulario, en el que aparece la siguiente definición: «ORNADA. Corrupción de jornada. Golpe, son²¹, puesto que, por jornada se entendió desde antiguo la ejecución ininterrumpida de varios aires de joropo y no la de un único o determinado son. Más aún, mientras nuestro narrador no da una definición del todo exacta, los mismos personajes de su novela nos prueban, de hecho, la realización de una jornada completa que consta de una chipola, dos revueltas y un pájaro. Esto nos revela la práctica de ese baile no como un simple hecho circunstancial o imaginario de la novela, sino de una tradición artística ya madura dentro de la música popular venezolana de la segunda mitad del siglo XIX.

Las jornadas tenían —y tienen aún hoy— desarrollo considerable, siempre sujeto al capricho y a la fantasía de los artistas que la ejecutan. De ello también dan fe los personajes de *Peonía* en este diálogo:

—¿No bailan ustedes esta ornada?
 —Sí —contestamos a un mismo tiempo.
 —¿Qué van a tocar? —interroguele.
 —Una chipola.
 —¡Va con ella! (LXXVII, p. 283).

—Te advierto —me dijo Méndez— que en la revuelta debes dejar la pareja.
 —¿Y cuál es la revuelta?
 —Yo te avisaré (LXXVIII, p. 284).

En efecto, cosa de diez minutos de haber principiado, la música se avivó; el arpista pulsó las cuerdas altas con más

21 *Op. cit.*, p. 326.

energía que de costumbre; el maraquero agitó sus instrumentos como en vertiginoso torbellino; un zapateo general se sintió en la sala y los hombres hicieron una pируeta, mientras las mujeres pasaban en vuelta por debajo de su propio brazo (LXXVIII, p. 284).

¡Y una vez más ardían los joropos en *Peonía*!

En suma, a la jornada se le podría considerar como una *suite* tradicional venezolana, en que el artista puede alterar el orden de las piezas al intercalar diferentes golpes como los ya citados y otros (guabina, marisela, yaguazo, etcétera)²².

EL VALSE, LA POLCA Y EL ZAMBE

Alude nuestro novelista a estos bailes en varios episodios de su obra (XLV, XLVIII, L), los cuales alcanzaron gran auge en casi todo el siglo XIX. El valse y la polca, de origen europeo,

22 Citemos también otras *suites* populares: la del Tamunangue, que consta de la batalla, yiyivamos, la bella, la juruminga, el poco a poco, el galerón y el seis figureao; la de los *Diablos de Guacara*, compuesta de danza, zambe, galerón y villano; la de *La Llora*, que se compone de sambainina, aguacerito de Dios, la vaca, el oso, la chispa, San Juan y la Magdalena, el Palito. (Revista Tricolor, n.º 62, Caracas, junio de 1954). L. F. Ramón y Rivera presenta una sucesión de figuras de joropo de este modo: el valsiao, el zapatiao, el escobillao, el cepillao y el toriao, en su cuaderno *El joropo: música y coreografía*, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1955. Si bien estas *suites* son, por su contenido genuino, fruto venezolano, por su forma encajan perfectamente dentro del género universal de la *suite* clásica. O sea, que la confluencia de dos tradiciones musicales diferentes y maduras cada una por su lado, como es la popular nuestra, creada por el gran artista anónimo, y la culta-clásica, también de remoto origen popular y proveniente de Europa, puede sugerir aun nuevos y originales elementos estéticos al compositor de hoy, según lo demuestran recientes y magníficos resultados artísticos de las *suites* nacionales de algunos maestros venezolanos, como son las de Vicente Emilio Sojo, Antonio Estévez, Evencio Castellanos, Inocente Carreño, Gonzalo Castellanos y Antonio Lauro.

adquirieron particulares acentos venezolanos —sobre todo el valse— y la moda de ambos cundió no solo por grandes centros urbanos, sino también por aldeas y campos del interior. En Caracas era lo que más se tocaba y se componía para piano, según lo testimonia el enorme repertorio que fue creado. En *Peonía*, tanto los valses como las polcas, se tocan en el organillo, en la guitarra a lo rasgueado y se tararean por los caminos del Tuy.

En cuanto al zambe, nos resulta extraño que luego de haber conquistado gran popularidad a mediados del siglo pasado [el XIX], haya caído en completo olvido a principios del XX. Eduardo Blanco lo cita en *Zárate* al lado de contradanzas, cuadrillas y valses. Romero García lo define como aire de joropo en la lista de venezolanismos, lo cual tiene relación con la referencia que hace sobre un gran bailarín de Guacara, de quien «dicen las indias de su pueblo que no hay en toda la Laguna quien escobille un zambe como él, ni quien dé la revuelta de una chipola con más gracia» (XLVIII, p. 211)²³.

A juzgar por el único ejemplar musical que conozco de este baile, como es el que está en los *Ensayos...* de R. de la Plaza, el zambe (o sambe, como lo escriben Blanco y De la Plaza) tiende más a semejarse por su ritmo a la guasa, al merengue y a la danza antigua, géneros estos que existían hacia la misma época, y siempre construidos sobre ritmos que difieren de los que caracterizan a los aires de joropo. Por eso consideramos que

23 En el cuento «Un llanero en un baile», de Terepaima [Juan Vicente Camacho] (*Flores de Pascua: colección de composiciones escritas por venezolanos*, Rojas Hermanos, Caracas, 1866), un personaje comenta: «A decir verdad, lo que es la zapa y el zambe lo bailo á maravilla, pero la contradanza y otras zarandajas, ni las entiendo». Todavía para julio de 1873 se tocaba ese baile o sus ritmos peculiares, tanto así que uno de los conciertos que dio en Caracas la violinista y compositora chilena Josefina Filomeno de Salcedo, interpretó «el zambe, aire venezolano compuesto por ella y que produjo la más simpática impresión» (*Diario de Avisos*, 29 de julio de 1873).

hasta que no aparezcan nuevos documentos, musicales o literarios, la definición hecha por Romero será siempre dudosa²⁴.

COCOYÉ Y ARROZ CON HUESITO

Para los tiempos en que aparece *Peonía* eran muy conocidos estos dos bailes en el centro de Venezuela, bailes cantados, posiblemente de origen negroide y a los que una sola vez cita el autor. Aunque de ellos nos ha sido imposible encontrar otros ejemplos de la época, musicales o literarios, contamos solo con el valioso testimonio personal del maestro Vicente Emilio Sojo, quien nos informó que de niño oyó cantar en Guatire, su villa natal, el cocoyé y el arroz con huesito, ambos con ritmos semejantes al de la guasa y al merengue. Según nuestro ilustre informante, dichos bailes parecían ser de procedencia antillana, tal vez de Santo Domingo.

Señala Romero el carácter epigramático del cocoyé, en el que va «la sátira fustigando, desde las cuerdas del arpa, los tipos odiados y odiosos de la comarca» (LXXVII, p. 285). Mas aquí nuestro novelista se dejó arrastrar por la fantasía, o por la propia combatividad de su temperamento²⁵, ya que nuestros arpistas nunca han tocado otra música que no haya sido la de sus aires de joropo.

He aquí algunas estrofas del cocoyé que figura en *Peonía*:

—¡Señor don Julián!
—¡Señor don Julián!

24 Parece que en algunas poblaciones del estado Carabobo se baila todavía el zambe, pues este forma (o formaba) parte de la serie de los bailes de los Diablos de Guacara, según observa el escritor y folclorista venezolano Miguel Acosta Saignes, en un interesante estudio sobre los diablos de aquella población.

25 «Aquella daga trífida que era la pluma de Manuel Vicente Romero García» (J. M. Vargas Vila, *Los Césares de la decadencia*, Ramón Sopena, Barcelona, España, 1936).

—¡Dichoso sea usté!
 —Présteme un chelín.
 —Ay, no, cocoyé.
 —¡Señora María!
 —¿Qué me dice usté?
 —Que me dé un cuartillo.
 —Ay, no, cocoyé.
 —Ya viene un barril...
 Yo me equivoqué,
 pues es el que viene
 Julián cocoyé (LXXVIII, p. 285)²⁶.

El arroz con huesito fue el mismo que más tarde cambió de nombre y condimentó en tierra venezolana, como hubo de ser, la célebre guasa sancocho'e güesito. Está descrito en *Peonía* con características similares a las del cocoyé, teniendo como este «música epigramática, epigramático y licencioso el canto, y más licencioso aún el baile» (LXXVIII, p. 286)²⁷. No transcribe

26 Uno de los cantos y bailes de las fiestas de San Juan en San Francisco de Yare parece recordar el antiguo cocoyé, tal como se observa en estos versos: «San Juan se va | San Juan se viene | Que el año que viene | Que volverá. || Ye, ye, ye | Congoyé, congoyá | Hasta el año que viene | Que no volverá». Cf. Miguel Cardona, «Viaje a San Francisco de Yare», *Boletín del Instituto Nacional de Folklore*, n.º 5, septiembre, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1964. El cocoyé era de procedencia haitiana, afirma Alejo Carpentier (*La música en Cuba*, FCE, México, D. F., 1964), y fue introducido en Cuba a principios de siglo XIX, alcanzando allí gran popularidad en todas las esferas culturales. En *La Opinión Nacional* del 8 de agosto de 1885, se comenta que el pianista venezolano Pedro Larrazábal interpretó una fantasía de «El cocoyé», del compositor norteamericano L. M. Gottschalk.

27 En su ensayo «Datos sobre el folclore de la región de El Tocuyo» ([Junta Pro-Tocuyo], *Monografía de El Tocuyo. Obra editada en el cuarto centenario de su fundación 1545-1945*, Impresores Unidos, Caracas, 1945), Francisco Tamayo cita la siguiente copla humorística que podría ser la misma de *Peonía*: «Arroz con güesito, | sancocho'e pescao, | no me pegue, mama, | que yo soy su ahijao». Estos tipos de poesía y música

Romero texto alguno, pero por las particularidades que se citan pensamos en que debió ser la misma o casi la misma guasa, cuya melodía fue armonizada por el maestro Sojo en dos formas diferentes: una para canto y piano²⁸, y la otra para voces mixtas²⁹.

DIABLOS DANZANTES

Nuestro novelista hace mención de las danzas de diablos o diablitos con algunos pormenores de interés. Con esos nombres se exhiben en *Peonía*, y aunque no se indica el lugar de donde provenían, parece que se trataba de los Diablos Danzantes del Corpus de San Francisco de Yare, según se puede observar en el siguiente diálogo:

—Perfectamente, amigo mío, ¿y ustedes, cómo lo pasan?
 —Muy bien; aquí pensando que mañana es día de la Cruz y el blanco quiere que trabajemos.
 —¿Y ustedes no quieren?

humorística y epigramática gozaron de mucha popularidad a fines del siglo pasado en Venezuela. Véanse en algunos de los cuadernos de canciones armonizadas por Vicente E. Sojo, *Oligarcas, ¡temblad!*, *Bandera Tricolor [guasa de la posguerra legalista]*, Taller Offset, Caracas, entre 1940-1950], *Don Ramón*, *El Cambao*, etcétera. En otra novela de Romero García (*Marcelo*, Caracas, 1890), encontramos un fragmento de la poesía satírica «El cuando», de Rafael Arvelo, que comenzaba: «Si al fin me salgo casando | Y marido llego a ser | Viviré con mi mujer | Pero con mi suegra... ¡cuándo!» cuya música parece ser la que se halla en el suplemento de aires venezolanos de los ya citados *Ensayos...* de Ramón de la Plaza.

28 Véase *infra*, Apéndice VIII.

29 Cf. R. R. Rico [et al.], *Segundo cuaderno de canciones populares venezolanas*, Radio Caracas, 1942; y *Segundo cuaderno de canciones corales de autores venezolanos*, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1954.

—No, señor; porque mañana es día de fiesta, y además, como se acerca el Corpus, deseamos vestirnos de diablitos para ir al pueblo (XXXI, p. 167)³⁰.

Sin embargo, resulta curiosa la descripción que en otro capítulo de la novela se hace sobre un espectáculo de diablos que bailan, entretejen y desejen las cintas pendientes de una vara, elementos estos que, como veremos, son más propios de los Diablos de Guacara. He aquí parte de lo descrito por Romero:

Eran los diablitos que venían con la guitarra, las maracas, haciendo un ruido infernal. (...) Ocho cintas de varios colores pendían de la punta de una vara de maguey, pintado de rojo y azul, con onoto y añil; y cada diablo, tomando la suya, tocaba sus maracas, agitaba la campanilla del rabo, bailaba y tejía (XL, pp. 188-189).

Si confrontamos estos datos con los que nos da Miguel Acosta Saignes, en su estupendo artículo «El último Diablo de Guacara»³¹, notaremos que la descripción hecha en *Peonía*, responde

30 De *La Opinión Nacional* del 9 de julio de 1873, tomamos el siguiente comentario acerca de la tradición de los diablos: «Después del Corpus no ha habido un domingo en que no pueda decirse que han estado suelto todos los diablos. En efecto, multitud de hombres y muchachos vestidos con el tradicional traje de diablitos, que se compone de rabo, cuernos, piel de tigre, uñas y grandes dientes, con más de una campanilla, marchaban por las calles con gran algazara. (...) ¿Es posible que en pleno siglo XIX veamos todavía en práctica las mismas diversiones que estableció la superstición de siglos en que dominaban los inquisidores? Así se expresaba el otro día cierto pepito impertinente que dice ha estado en París y otras grandes capitales (...) y no ha visto en ninguna de ellas esas comparsas de diablos. —Pero, amigo —acertó a decirle un hombre (...) que le escuchaba con aire un tanto despectivo— no hai octava sin diablitos, y si Ud. no quiere verlos ni quiere respetar las costumbres populares de esta tierra, váyase a París a comer paté trufé y a pedantear».

31 *Revista Shell*, n.º 18, Caracas, marzo de 1965.

a una tradición todavía viva hasta hace poco tiempo. Adviértase, además, que el elemento de la vara con cintas podría ser el mismo que se usa en las tradiciones del Sebucán o Baile de las Cintas³².

REALIDAD ARTÍSTICA Y PERSPECTIVA HISTÓRICA

El agudo espíritu de ese gran escritor y combatiente (de y por Venezuela) que fue Manuel Vicente Romero García, no tomó nunca símbolos musicales campesinos o urbanos para concebir una obra más o menos pintoresquista y fantasiosa, arrastrada por

32 La más antigua descripción de este juego la hemos encontrado en la obra del oficial de la Legión Británica, G. Hippisley, *A narrative of the expedition to the rivers Orinoco and Apure, in South America: which sailed from England in november 1817, and joined the patriotic forces in Venezuela and Caracas*, J. Murray, Londres, 1819, p. 312, cap. XII. Dice: «The pole dance (...) so called from the production of a pole about ten feet high, and about tour or five inches in circumference. At the head is a round ball or truck, inmediately under which is fastened twelve different coloured and various striped pieces of French tape, about half an inch broad, and about twelve feet each piece in length. The pole being kept perpendicularly supported, each Indian lad lays hold of line of tape, which is drawn to its full length, the whole forming a large circle around the pole, one regularly covering his companion in front. At a signal from the chief, the music strikes up a favorite tune, and the circle becomes in motion, half of the performers facing to the right about: on the second signal each step off, and meeting each other, pass on in succession right and left, and so continue until the twelve lines of tape are entwined in checked order from the top to the bottom of the pole; and so regular is appearance, that it would be difficult to find a flaw or a mistake. A halt for the moment takes place, and the same process is again renewed to unwind the tape, which is as regularly completed as before, by inverting the dance and leading from the left to the right. It is not only graceful, but the movements of the hole are in step and time to the various cadences which the instrument produces. At the various periods I saw this performance, the instrument was a violin, and the tune a favorite French waltz». (Una descripción del mismo juego la hay tambien en el libro *Savannas of Varinas*, Longman & Co., Londres, 1831, cap. XIII).

algún exotismo literario. Su secreto y sus convicciones estéticas radicaron en eso que solo da el vivir con emoción profunda lo nacional neto, desde sus raíces más humanas, más realistas y más íntimas. Por eso plasmó a Venezuela con pluma vehemente «en perfil siquiera, para enseñanza de las generaciones nuevas», tal como él mismo lo ha dicho. Los elementos artísticos los enlaza y los ubica, con pureza y sencillez, en las situaciones más oportunas, o, para decirlo con palabras del protagonista de la novela, «con los chillones colores de lo real y positivo», propios de una pintura mural impresionista, añadimos nosotros.

Por ello, al arrancar de los murales nacionales de *Peonía* todo lo que tiene relación con nuestra música, hay que iluminar su significado desde los ángulos que permiten la realidad artística de ayer y de hoy, dentro de su propia perspectiva histórica. Demás está añadir que esta dualidad de enfoque podrá favorecer considerablemente el contenido general de la obra, desde el detalle aparentemente nimio de la «ñapa» del pulpero provincial, hasta esos valiosos particulares que demuestran la existencia a fines del siglo XIX de un arte recio y vital, en parte hoy conservado por nuestro pueblo a lo largo de sus siglos de historia, de dolores y esperanzas.

Capítulo V

Nuestra música popular en las memorias de un oficial británico*

No nos explicamos cómo nadie en Venezuela se halla interesado en traducir al español los otros dos volúmenes que, con *The Savannas of Varinas* (*Las sabanas de Barinas*), constituyen una valiosísima trilogía histórico-literaria escrita por un anónimo autor inglés en los precisos instantes de la guerra de Independencia venezolana, propiamente entre 1817 y 1822. Los tres libros fueron editados en Londres, en 1831, y de los mismos se han señalado como posibles autores a los militares británicos William D. Mahoney o Richard Longeville Vowel. Ignoramos hasta dónde sea verosímil tal paternidad intelectual.

Hasta hoy, solamente se ha traducido y publicado el último volumen de aquella trilogía —*The Savannas of Varinas*—, de incuestionable importancia histórica. Igual suerte merecen —por sus considerables aportaciones a la historia venezolana— los dos primeros tomos, pues aunque uno de estos, *Campaigns and Cruisies...*, se tradujo parcialmente al castellano —publicado en España en 1916 por la esforzada editorial que dirigía en Madrid el escritor venezolano Rufino Blanco Fombona—, la verdad fue que se trató de la traducción de una traducción, hecha como fue no del original inglés sino de una posterior versión francesa, igualmente muy valiosa, aunque incompleta y no del todo fiel. Esa misma versión castellana apareció en varios números de la revista caraqueña *Cultura Venezolana*, a partir de 1918.

* Ensayo publicado en la revista *Cultura Universitaria*, UCV, Caracas, julio-diciembre, 1967.

He aquí los respectivos libros:

- Volumen I: *Campaigns and Cruises, in Venezuela and New Grenada, and in The Pacific Ocean; From 1817 to 1830: With the narrative of a march from de river Orinoco to San Buenaventura on the coast of Chocó; and Sketches of the West Coast of South America from the Guef of California to the Archipelago of Chilöe. Also, Tales of Venezuela: illustrative of revolutionary men, manners, and incidents.* (Longman and Co., London, 1831)¹.
- Volumen II: *Tales of Venezuela. Part I: The Earthquake of Caracas* (1831).
- Volumen III: *Tales of Venezuela. Part II: The Savannas of Varinas* (1831).

Vista la fecha en que aparecieron publicados, es de pensar que fueron los primeros documentos que sobre los entonces recientes sucesos de la guerra de Independencia salían a la luz en lengua inglesa en Europa. En tales sucesos participó personalmente el propio oficial y escritor británico, y de su aventura por tierras de Venezuela ha dejado numerosas e interesantes pinceladas autobiográficas. Se trata de la singular odisea realizada por un militar y observador extranjero, en los momentos más escabrosos de la empresa heroica de los libertadores de Venezuela.

Políticamente, el pensamiento del anónimo se manifiesta imbuido del racionalismo inglés. A menudo nos sorprenden sus observaciones inspiradas en un férvido sentimiento nacionalista y teñidas de inusitado realismo. Y en las mismas demostraciones de simpatía hacia las costumbres y cualidades del pueblo venezolano,

1 Una edición traducida al francés apareció en París, igualmente anónima y en un solo volumen, en 1817, con el título *Campagnes et croisières dans les États de Venezuela et de la Nouvelle-Grenade: par un officier du Régiment de Lanciers Vénézuéliens. Traduit de l'anglais. Portrait de Bolivar et carte de la Colombie.*

se revela sincero y objetivo, muy sensible a las aspiraciones de las montoneras, a los ideales republicanos que presidieron el movimiento de 1810 y la consiguiente guerra de Independencia.

Quién sabe cuántas importantes sorpresas documentales podría deparar el estudio a fondo de las diferentes peripecias históricas que contienen los relatos del autor británico. Hoy podemos ocuparnos solamente de su significación en la historia de la música tradicional y popular venezolana, ya que, al igual que tantos otros autores, el anónimo nos ha dejado casualmente una larga y minuciosa información musical digna de estudio. Aquí es de bulto la objetividad de los datos artísticos, tomados al natural en el propio ambiente y en su época².

Comparados muchos de esos datos con los que es posible recoger hoy de manifestaciones folclóricas de Venezuela, las noticias artísticas que nos da el oficial inglés resultan de una veracidad incuestionable. Por otra parte, en esos diversos cuadros al vivo de la vida musical de nuestro pueblo, de sus convites, de sus cantos y de sus instrumentos, se ve cómo la música cumplía una función espiritual inestimable en el ánimo de los héroes, hasta el punto de haber sido tan comunes las armas como las vihuelas y guitarras en manos de soldados³.

2 Por vía de ejemplo, transcribimos la exacta definición que el autor inglés hizo del pan nacional venezolano: «Arepas is the Indian term for bread in general; it is used by the criols exclusively for maize cakes the grain of which these are made, after being pounded in a large wooden mortar by two women, who strike it alternately with majaderos or heavy pestles, to loosen the husks, is boiled, and seffered to stand all night in the same water. It is then bruised by hands, with a round stone, on a flat slab of granite, laid slanting to let the water run off; and is made into small cakes, which are baked on an earthen plate, without adding leavening or salt. This is considered a vey nourishing kind of bread, but is (...) exceedingly insipid» (I, p. 465).

3 «There was on one of music for guitar and vihuelas were as common among the emigrants as in the army» (III, p. 219).

ESPÍRITU NACIONAL EN LA MÚSICA DEL PUEBLO

La música era una de las artes que más contribuían a aproximar a las diferentes clases de la sociedad caraqueña de fines del siglo XVIII y principios del XIX, según el testimonio de Humboldt. Se refería el sabio alemán, naturalmente, a la música seria, religiosa, cultivada por los maestros mulatos, pardos y blancos de la Escuela de Chacao. No ocurría lo mismo cuando se trataba de las diversiones musicales populares y las que solazaban a la burguesía capitalina. Mientras esta seguía su apego a usanzas europeas, al gusto de los bailes de moda en Francia y España, discurriendo de uno a otro lado de la Alameda (antigua plaza de Caracas a la cual solo tenían acceso los *caballeros* y los representantes de la Iglesia), la plebe disfrutaba a más y mejor en los suburbios urbanos, en aquellos arrabales nutridos de fandangos y volantineros, en que la canción popular y los acentos de las guitarras revelaban ya la existencia de un espíritu nacional, según las observaciones del escritor y militar británico⁴.

Pero las verdaderas cualidades musicales de nuestro pueblo las advirtió mejor en sus recorridos por el sur de Venezuela, sobre todo por los Llanos. Allá, por las sabanas de Barinas asistió a fiestas criollas, a más de un fandango (el autor nunca

4 «A middling class society was then almost unknown (...). The pueblo, in which were comprehended, at the time we speak of, all those who were not entitled by birth, station or wealth, to be considered as *cavalleros* (sic), did not intrude in this promenade. They were however, to the full as happy, if not so, on the Arrayan, or in different boulevard of the suburbs, where the crowded fandangos, and extensive open sheds appropriated to the music and dancing of the chinganeras, re-echoed with the sound of the guitars and vihuelas. But along the Alameda were to be seen the sleek and portly dignitaries of the church, in their peculiar and striking costume, loudly and earnestly discussing disputed topics in the polities of the day» (II, pp. 26-27). Señala además que no solo la música divertía al pueblo venezolano sino también diversos juegos tradicionales, en parte hoy conservados, como los de las bolas criollas (II, pp. 103 y 271), corridas de toros (I, p. 70; II, p. 128), peleas de gallos (II, pp. 10 y 321) y carreras de caballos (I, p. 117).

menciona a tales fiestas con el nombre de joropo), de los que deja exactas descripciones. La imagen del llanero (*or men of the savannas*) es la misma que vemos en las novelas de Rómulo Gallegos, o en *El Llanero* de Daniel Mendoza (seudónimo de Rafael Bolívar Coronado): con sus mismos problemas e idénticas peculiaridades humanas, sociales y artísticas; con un claro y natural ingenio para el canto, el baile y los instrumentos⁵.

INSTRUMENTOS NACIONALES

Llama particularmente la atención que ya para la época en que el oficial inglés apunta sus impresiones, el pueblo venezolano había prohijado instrumentos de diversa procedencia, los que desde entonces debían constituir la base de sus cantos y bailes: son ellos la guitarra (en dos variedades: la vihuela y el tiple), las maracas y el arpa.

Esos tipos de guitarra se contaban entre los más familiares del llanero, considerados por el escritor como un tesoro

5 «Most of the natives are musicians and singers» (I, p. 40). «All of whom were fond of music and had tolerably good voices» (III, p. 109). En la traducción francesa de 1837 se comenta: «Il est rare que la pluspart des indigénés ne chantent pas ou ne jouent pas de quelques instruments; (...) il se trouvait toujours des individus qui portaient de vihuelas sur lesquelles ils s'accompagnaient pour chanter leur airs nationaux» (cap. IV, p. 43). Estupendos cuadros del llanero, de su vida y costumbres los hay en una obra anónima de otro autor inglés y publicada en dos volúmenes: *Recollections of a service of three years during the war of extermination in the Republic of Venezuela and Colombia. By an Officer of the Colombian Navy* Hunt and Clarke, Londres, 1828. He aquí una alusión sobre las cualidades poéticas y musicales de nuestros juglares: «The Llaneros express themselves on most occasions when they are deeply interested, and particularly in their amours, in couplets, which are perfectly extempore; their rhymes are generally very happy, and their meaning very applicable to the occasion. They also play on a guitar of rather rude construction upon which they accompany themselves while serenading their mistresses, and their songs are always extempore» (vol. 2, p. 183).

de aquel pueblo⁶. De las alusiones que hace de la vihuela (la cual poco tenía que ver con el antiguo instrumento español del mismo nombre), señalándola como una especie de guitarra pequeña (*a small kind of guitar*, I, p. 25), podríamos deducir que se trataba del cuatro, o de algunos de sus antepasados: cinco, guitarrita, etcétera. La caja armónica de la vihuela, que también aparece como un equivalente del tiple y de considerable uso en el campesinado de la Colonia, se construía comunmente de la mitad de una calabaza ovalada, seca, y una tapa de cedro en la parte superior⁷. Fueron estos los instrumentos que acompañaron durante la campaña libertadora los cantos nacionales, las canciones patrióticas y todo el repertorio del arpista criollo.

Para entonces el arpa llanera ostentaba ya —igual que hoy— sus esenciales atributos musicales: era por excelencia el instrumento melódico-polifónico, asociado siempre a la guitarra-vihuela y las maracas para ejecución de aires nacionales, cuyo particular efecto artístico tanto elogia y admira el autor británico⁸.

Resulta curioso observar que no solo se tocaban en estos conjuntos aires nacionales sino, además, algunas danzas venidas de fuera. El militar-escritor afirma haber escuchado dos de origen europeo, y a la sazón, de moda tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo: el vals y la contradanza. Ya hablaremos

6 «That treasure to the Llanero, the familiar guitar» (III, p. 8).

7 «The vihuela *triple*, is a species of small guitar, in general use among the peasantry of the colonies. It is frequently constructed of the half of and oval gourd, with a cedar sound-board» (II, p. 223). «She accompanied her song (...) on a small *vihuela* formed of a hollow gourd» (II, p. 35). Un tipo de guitarra idéntico lo hemos visto en Barquisimeto.

8 «The Llaneras [sic] are famous for their skill of the guitar and harp, as well for singing their national airs (III, 21). «While the large room within resounded to the strains of a harp, accompanied by two or three vihuelas and Indian rattles, and by the shrill recitative of the hired singers» (II, p. 235). (Sobre el arpa del Llano y del Centro, véase: Isabel Aretz, *Instrumentos musicales de Venezuela*, Universidad de Oriente, Cumaná, 1967; y L. F. Ramón y Rivera, «El Seis», *Boletín del Instituto Nacional de Folklore*, MEN, Caracas, marzo de 1959).

luego sobre algunos importantes detalles de estos bailes, los cuales adquirieron, acaso desde entonces, particulares características venezolanas, especialmente el valse.

Aunque el autor nunca menciona las maracas por su nombre, sino como *Indian rattles* y otras veces con el nombre genérico de *rattles* (sonajeros), su descripción corresponde exactamente al criollísimo instrumento percutiente. Señala que era hecho de calabaza seca, contendiente de granos de maíz y dotado de un mango corto para agitárselle⁹. Ya sabemos que las maracas, el arpa y el cuatro constituyen hoy una de las combinaciones instrumentales más comunes del Llano.

BANDAS MILITARES

Entre las agrupaciones musicales urbanas que quizás por sus méritos artísticos y sociales alcanzaron mayor esplendor en Venezuela en el siglo XIX, pero que hoy se hallan injustamente casi en total abandono, debemos mencionar a las bandas militares, marciales o estatales. El oficial británico cita varios grupos bandísticos que alternaban en las retretas de la Alameda de Caracas. El repertorio de estos conjuntos estaba sujeto entonces a los azares de la guerra: cuando la ciudad caía en poder de los españoles tocaban música de España, fanfarrias, marchas, etcétera, pero al estar de nuevo dominada por las fuerzas libertadoras, no se oían sino aires nacionales y patrióticos compuestos en Venezuela o adoptados de otros países¹⁰.

9 «These minstrels and troubadours were accompanied by rattles, made of hollow calabashes, containing some grains of maize; with short handles by which they were shaken» (I, pp. 25-26). «Accompanied by rattles made of calabashes, containing grains of maize» (III, p. 164). «A harp accompanied by two or three vihuelas and Indian rattles» (II, p. 235). (Una cita más antigua de las maracas la señala el musicólogo José Antonio Calcaño en su *Contribución al estudio de la música en Venezuela*, Élite, Caracas, 1939, p. 62).

10 «Here two military bands were stationed, as usual in summer evenings, occasionally reliening each other in performing such national and

CANTOS REVOLUCIONARIOS Y PATRIÓTICOS, AIRES Y DANZAS NACIONALES

Muchas de las expresiones musicales que el autor considera como nacionales, se han de identificar siguiendo la descripción y los pormenores que él observa. Tal es el caso del tono llanero o canto de velorio que debía tener ya carácter tradicional, según deducimos de las siguientes características descritas: I) participaban varios cantores alternativamente, esto es, respondiéndose los unos a los otros; II) una especie de recitativo se interrumpía abruptamente debido a la extremada altura de la voz, refiriéndose acaso al falsete típico del tono; III) intervenía la guitarra o vihuela para el acompañamiento, haciendo oír a lo largo del canto constantes interludios, repetidos entre una y otra estrofa¹¹.

Son numerosas las referencias de canciones que se inspiraban en asuntos de la revolución y de sus héroes, las cuales figuran bajo la designación de cantos patrióticos y revolucionarios¹². Gozaron de gran popularidad, y gracias al notable y positivo efecto psicológico que ejercían en la acción de los libertadores, esos cantos se difundían como medios de lucha por los países hispanoamericanos que se encontraban en las mismas

patriotic airs, as had already been composed in Venezuela or adopted from the music of other countries» (II, p. 25). «As most of the natives of South America have natural talents for music, it is an easy matter to make up a regimental band, provided instruments can be procured. It was usual for a colonel to select from the ranks some of the best-looking young crioles for musicians, without any previous enquiry being made whether they had any ear, or taste for music; that being always taken for granted» (I, p. 471). El término «criollo» lo escribe el autor inglés de tres maneras: criol, criole y criollo.

11 «These are usually chanted in a wild recitative, which breaks out abruptly at a high pitch of the voice, after a rather monotonous symphony on the guitar, repeated between every verse. Each singer was emulously answered by another, from a distant part of the bank, or from the gunboats» (I, p. 40).

12 «Revolutionary song of that period» (I, p. 467).

condiciones de guerra contra la dominación española. Uno de esos cantos, que procedía de Argentina: «Oíd inmortales el grito sagrado, ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!», lo escuchó (y posiblemente lo cantó) el propio oficial inglés en sus correrías por el Llano. Lo cantaban a coro centenares de llaneros, produciendo un inmenso efecto emocional¹³. (El mismo Libertador los conocía y los cantaba, pues así lo relata Páez en su *Autobiografía* [Imp. de Hallet y Breen, Nueva York, 1867, t. I, p. 140]: «Era amigo de bailar, galante y sumamente adicto a las damas (...). En el campamento mantenía el buen humor con oportunos chistes; pero en las marchas se le veía siempre algo inquieto y procuraba distraer su impaciencia entonando canciones patrióticas»).

El escritor británico tuvo la paciencia y el cuidado de transcribir la letra de un buen número de esos cantos. Los hay dedicados a Bolívar, a Páez, a la libertad, a la soldadesca, a las montoneras. Es raro que no haya hecho alusión alguna al «Gloria al bravo pueblo», entonces una de las canciones patrióticas de mayor resonancia, convertida después, por decreto oficial, en himno nacional de Venezuela.

Casi todo ese repertorio, que podríamos clasificar de circunstancial, se borró de la memoria del pueblo tan pronto como terminó la campaña libertadora. El interés de los cantos radicaba principalmente en el texto, no en la música, pues el pueblo no los concibió nunca como producto del deleite artístico, como ya se ha visto. Mientras la música debió de ser muy sencilla, al alcance de la sensibilidad popular y revolucionaria, la letra, en cambio, cumplía el fin emocional y psicológico de exaltar el espíritu de los próceres. Quedarán, pues, como testimonio poético-histórico de la contribución espiritual efectiva de aquellas masas populares, sin las cuales Bolívar no hubiera podido realizar su magna gesta libertadora.

13 «It would be difficult to form an idea of the effect produced by these verses, the tune adopted to which is singularly beautiful, being sung in chorus by above five hundred Llaneros, all of whom were fond of music, and had tolerably good voices» (III, pp. 108-109).

Además de este género de canciones, el escritor inglés hace referencia a otros, por lo común del estilo lírico-amoroso. Lamentablemente, igual que ocurre con la mayoría de las melodías populares, de muchas de esas canciones no se conservó ni una sola línea melódica, a menos que se recuerden todavía hoy en algún pueblo del interior del país, lo cual es muy probable. De ellas, el autor cita unas veces el simple título, como «El frailejón», otras veces con el genérico nombre de «Despedida»¹⁴, o bien solo dos versos o una cuarteta, o una alusión escueta, como la alegre «canción de los arrieros». Sería interesante descubrir la música de aquellas canciones que alcanzaron mayor difusión, como «Entre mar» y «Cordillera», que fue una de las «tonadillas» [sic, canción breve] favoritas del pueblo venezolano y reveladora de su sensibilidad artística, según testimonio del mismo escritor, quien transcribió la siguiente redondilla:

En la cordillera llueve;
 el mar está tronando.
 Entre mar y cordillera
 mi amor está penando¹⁵.

No menos popular lo fue aquella tonadilla triste [sic] que comenzaba:

Acaba de matarme
 ¡Melancolía!
 Más quiero muerte amarga
 que larga vida¹⁶.

14 «Dispedida [sic], such as used then to be sung at farewell serenades by despairing lovers» (II, p. 326).

15 «A favorite Venezuelan tonadilla (...), among many that are full of the genuine South America imagery» (II, p. 326).

16 III, p. 49.

Otros cantos que se citan como originarios de Chile, dieron adquirir luego carta de ciudadanía venezolana, y son ellos la cachupina, el quando [sic] y la jurga, de los que dan detalles melódicos y literarios algunos autores nacionales de fines del siglo XIX¹⁷.

Desde los primeros años o poco antes de estallar la revolución de 1810 habían penetrado en el país algunas teorías referentes a las relaciones entre el clero y el Estado. El anónimo escritor británico apunta solamente dos versos de una bien conocida canción caraqueña con la que, como signos del tiempo, los tímidos criollos se aventuraron a expresar abiertamente y por primera vez, una opinión en tal materia. Sin embargo, resulta imposible llegar a una conclusión al respecto, ya que los versos solo dicen:

El frayle de La Victoria
es un padre escrupuloso¹⁸.

Si como bien se advierte eran variados los géneros de canciones, también lo fueron los tipos de bailes nacionales. Los más comunes eran el bambuco, zajudina, la solita, la chapetona, el marrimarri [sic, maremare] y la zambullidora. De estos títulos únicamente han quedado en Venezuela los de bambuco y maremare, este último citado por el escritor y militar inglés unas veces como danza y otras como canción de los canoeros del Orinoco.

17 C.f. Arístides Rojas, *Crónica de Caracas*, edición a cargo de Enrique Bernardo Núñez, MEN, Caracas, 1946, pp.154-155; y el suplemento musical de Ramón de la Plaza, *op. cit.* Es probable que «el cuando» citado por este, nada tuviera que ver con «el quando» argentino o chileno.

18 «Was one of the first “sings of the time” immediately preceding the revolution in Venezuela; when the timid creoles first ventured openly to express their opinion on matter connected with Church and State» (II, p. 172). Aparte de esta referencia, el autor deja numerosos testimonios de cómo el anticlericalismo de algunos libertadores había trascendido a las masas populares. Véase: I, pp. 192-193 y II, pp. 10, 70, 110, 123, 175, 327.

Su letra es de una métrica que difiere completamente de la que hoy conocemos, según se observa en la siguiente estrofa:

¡Marri-marri! Pachocos hermanos
Rompen canaletes con brío;
Pues llevamos la flor de los Llanos,
Páez, el guapo invencido Caudillo¹⁹.

A las naturales cualidades del criollo para los instrumentos y para el canto, se añaden otras que aquel poseía para la danza, para bailar aquellos zapateados *fast and furious*. En todas partes que actuaba el bailarín, solo o en grupos, en el hato, en las pulperías o al aire libre, despertaba el regocijo y la admiración de todos, tal como lo afirma repetidas veces el oficial británico²⁰.

19 «Room was obtained for the dancers, who performed several national *fandangos*, quite new to us, and, apparently, peculiar to the country; such as the *Bambuco*, *Zajudina*, and *Marri-marri*» (I, p. 25). «Indian sung the *Marri-Marri* or Orinoco canoe-song» (III, p. 155). Esto coincide, en parte, con los datos que sobre el maremare da Lisandro Alvarado en su *Glosario de voces indígenas*, MEN, Caracas, 1953, p. 249 [1.ª ed. en Monte Ávila Editores, Caracas, 2008, p. 309].

20 «In the centre, which was by far the largest compartment, was a crowded assembly surrounding a few dancers; who were amusing themselves and the spectators with a fandango to the music of a harp, two or three vihuelas, and a choir of singers, partly volunteers, partly hired» (II, p. 103). «A young Criollo rose, and demand room. After dancing round the room by himself for a minute or two, he figured up to a lady, whom he made a bow, and retired. She immediately rose, performed the same evolution, and stopped opposite to one of our party, curtsying by way of calling on him to exhibit in turn. This caused and universal burst of delight among the spectators (...). We were (...) warmly complimented on our readiness to join in their dances, contrary to the fastidious costume of the Spanish officers» (I, p. 25). Un verdadero convite llanero al aire libre, en donde se bailan danzas nacionales hasta el amanecer, está descrito con algunos pormenores en III, pp. 219-222.

EL VALSE Y LA CONTRADANZA

Según hemos visto, tanto el valse como la contradanza granjearon gran popularidad en Venezuela desde las primeras décadas del siglo XIX. Aunque la moda de ambos se extendió por todos los estratos sociales, no eran, sin embargo, del gusto del autor inglés, pues manifiesta preferir los bailes del pueblo hispanoamericano, pasar las noches alegremente, en los hatos, bailando al son del bambuco y la zambullidora, superiores a las rígidas contradanzas y amanerados boleros de Europa²¹.

Hemos de señalar que al ser asimilada la contradanza por el pueblo venezolano (el autor oyó en Caracas los hábiles ejecutantes de arpa y guitarra-cuatro que alternaban valses y contradanzas con bailes nacionales), se introdujeron en los primitivos esquemas rítmicos múltiples combinaciones de acentos y sincopas que dieron origen a la danza, a la guasa, a la bolera, al merengue y a la danza-merengue²². Pero hubo de ser el valse, sin lugar a dudas, el baile que se difundió con mayor rapidez por todo el país, y ello mucho antes de la boga impuesta y renovada en Europa por los nombres de Johann Strauss, Métra, Waldteufel y otros. Ya desde las primeras décadas del siglo XIX, los sudamericanos se distinguían por la gracia con que bailaban el valse, a la sazón un baile que todavía suscitaba en el Viejo y en el Nuevo Mundo protestas por parte de la moral cristiana, por tratarse

21 «Our evenings were usually passed cheerfully in the large hall of the hato, with the dances of the country, as *el bambuco* y *la zambullidora*, so far superior to the stiff *contradanzas* and formal *boleros* of Europe» (III, p. 21).

22 En un interesante y raro *Nuevo método de guitarra o lira*, de autor anónimo venezolano y editado por Tomás Antero [ca. 1840], figuran contradanzas tanto binarias como ternarias, que seguían todavía los modelos europeos. Un nuevo opúsculo fue impreso posteriormente por George Corser titulado *Escuela de contradanzas francesas o sean cuadrillas y nuevo gavotín para uso de la juventud venezolana*, Caracas, 1841. Cf. también *Primer cuaderno de danzas venezolanas del siglo XIX*, recogidas y armonizadas por V. E. Sojo, Presidencia de la República, Caracas, 1961.

de una danza en que hombre y mujer bailaban prácticamente abrazados²³. Con todo, en algunos países de Hispanoamérica, tanto el valse como la contradanza eran de uso y moda solo en las altas clases sociales, según lo consigna el autor británico²⁴.

LOS GITANOS DE VENEZUELA

Las referencias que hace a menudo de la presencia de gitanos en Venezuela interesan porque nos hablan tanto del papel histórico del gitano en tiempos de la guerra de Independencia como de la intrínseca calidad artística de su música. Además de gitanos, eran llamados vulgarmente «chinganeros» y «maromeros»²⁵, cuyas peculiaridades recordaban a las del propio

23 El vals y la contradanza habían sido —y lo eran todavía en el siglo XIX— bailes muy combatidos por religiosos cristianos tanto en España como en sus colonias. Cf. Alejo Carpentier, *op. cit.*, p. 106.

24 Así lo observó en Chile: «*Contradanzas and valzas [sic] are only danced by upper class*» (I, p. 310). Lamentablemente, no conocemos ningún valse criollo de aquella época, y el ejemplo más antiguo es el valse «*Recuerdos de La Guaira*», editado en Caracas en 1870, compuesto para piano por Manuel Díaz Peña. En esta obra se observa ya el característico ritmo que hoy consideramos como creación propia del pueblo venezolano. Al aludir el autor inglés que los músicos criollos tocaban esos bailes, señala que «*the merry minstrels of harps and guitars*» en una fiesta caraqueña brillaban en la ejecución de la «*contradanza of Spain, and in the national dances known by the name of el bambuco and la solita*», mientras en los intervalos se dejaba oír «*the graceful valza [sic], in which the South American excel*» (II, p. 43).

25 «*The Chinganeros are peculiar race of wandering Criole minstrels, whose habits, and even whose appellation, strikingly resemble those of the Zinganées, or Easter gypsies. They claim for themselves pure Indian descent; but it is denied by the aborigines. They are all good dancers and musicians, and above all, fortune tellers, supposed sorcereers, and *improvisatori**» (II, p. 324). «*A Maromero, or travelling mountebank, had arrived meanwhile at the ranchos of the emigrants, with his family (...). He was one of that class of *Mestizo* natives, who are called, in many parts of South America, Gitanos y Chinganeros*» (III, p. 162).

gitano de la Edad Media: deambular de pueblo en pueblo y divertir con sus maromas (acrobacias), juego de manos, cantos, bailes, etcétera. Afirma el oficial inglés que estos juglares criollos (*Criole minstrels*, *Indian minstrels*) se consideraban descendientes puros de indios, pero tal origen era negado por los mismos aborígenes, quienes más bien trataban al chinganero con menosprecio²⁶. ¿Querían dar a entender acaso aquellos gitanos venezolanos que ellos provenían de indios de la India, tal como posteriormente fue aclarado?

Además de las peculiaridades citadas, el gitano «criollo» era buen bailador y músico, quiromántico, brujo e improvisador, y no cabe duda de que sus costumbres ejercieron alguna influencia en las de los venezolanos. El autor alude a un mestizo nativo que formaba parte de un grupo giróvago de chinganeros, y señala que estos, a pesar del menosprecio con que se les trataba, proporcionaban con sus funciones el mejor entretenimiento tanto a los patriotas como a los españoles²⁷. Esto quiere decir —así lo advierte el escritor británico—, que el gitano criollo disfrutó, en los momentos más duros de la guerra, como fueron los de la guerra a muerte, del especial privilegio de considerársele gente neutral en virtud de pertenecer a una clase social indiferente y pacífica. La neutralidad les permitía viajar con alguna libertad de uno a otro bando en guerra, visitar los campamentos de los patriotas y de los realistas, montar allí sus tiendas y los estrados de sus maromas²⁸.

26 «These people are held in utter contempt and abhorrence by all true Indians; and not even the meanest tribes among them will hold any intercourse with the *Chinganeros*, whom they consider degraded by their buffoonery to the level on monkeys» (III, p. 162).

27 «Their agility and humour, nevertheless rendered their occasional visits always welcome to the light hearted Criollos; and even the supercilious Spaniards deigned at times to relax from their haughty gravity, and to smile at their unpolished gambols» (*ibid.*).

28 «At the hottest period of the *guerra a muerte*, the *Chinganeros* were considered as privileged exceptions to the general rule, which admitted of no sort of neutrality in the sanguinary contest, and were freely permitted

La misma posición neutral los facultaba a servir de mensajeros entre ambos bandos, y muy rara vez despertaron sospechas como supuestos espías.

Del repertorio musical de los chinganeros se citan específicamente la canción «La mondonera», que parecía ser de origen chileno o argentino, y «La zambullidora», una danza de Sudamérica a cuya música los chinganeros de Venezuela adaptaban versos circunstanciales²⁹. Los instrumentos que usaban en sus funciones eran vihuelas y guitarras —tocadas principalmente por mujeres—, maracas y un tambor de madera con parches de piel de venado en los extremos³⁰. Las mujeres animaban los cantos y las danzas dando palmas, tal como se ven todavía hoy en los grupos de flamenco en España. Llama la atención que entre esos instrumentos, al no figurar las castañuelas, que son propias de las tradiciones musicales del gitano español, el gitano «criollo» haya adoptado la maraca autóctona, lo que indica que igualmente había asimilado en su música particularidades venezolanas³¹.

to visit the encampments of both patriots and royalists, for the diversion of the soldiery. As they belonged to no party, so they could scarcely be looked on as spies (...). In a word, they were considered too despicable and insignificant a race for anger, or even for serious attention» (*ibid.*).

(El término maroma, lo define así Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* [Madrid, Luis Sánchez imp., 1611, p. 540]: «Maroma: las cuerdas gruesas de las cuales principalmente usan los marineros (...). Andar sobre la maroma, es una galantería, que algunos hazen bolteando sobre ella. A estos llamaron funámbulos, y todas las sutilezas y primores que agora hazen sobre la maroma, se usavan en tiepo de los Romanos, y muy atrás entre los Griegos»).

29 «*La zambullidora* (...) is the name of a favorite South America dance, to which the *Chinganeras* [sic] of Venezuela were much in the habit of adapting extemporaneous verses» (II, p. 325). Es probable que en aquellas danzas se usara el «escobilleo», efecto hoy común a los bailadores flamenco-gitanos de España y joroperos de Venezuela.

30 «Hollow sound of a large drum, formed out of a log of wood, and covered at each end with a deer-skin» (III, p. 164).

31 Además de chinganeros y maromeros, adquirieron otros nombres en diferentes regiones de Venezuela, como volatineros y titiriteros.

CONCLUSIÓN

Toda esa multitud de referencias, descripciones sobre la ciencia del saber popular, pone de manifiesto que el escritor británico estaba consciente de los postulados románticos, de las aspiraciones republicanas y de la emancipación que privaban en el pueblo venezolano. No cabe duda de que mucho habían influido en él las corrientes europeas filosóficas y sociales de su tiempo, hallando incentivo a sus inclinaciones en aquel arte de nuestro pueblo que, se ha visto, describió y ponderó con tanto entusiasmo. Los rasgos esenciales que vio en las costumbres venezolanas no hubieran podido ser trazados con mayor sentimiento de nacionalidad ni con la más abierta convicción republicana.

En mi niñez asistí a funciones de maromeros y titiriteros en La Candelaria, una aldea del estado Lara. Pero fueron las compañías de volatineros las que alcanzaron mayor popularidad y boga en las postrimerías del siglo XIX, cuyo importante repertorio musical fue en parte restaurado por el maestro Vicente Emilio Sojo. «Las compañías volatineras —dice Sojo— de la Venezuela del siglo XIX, iban de pueblo en pueblo exhibiendo sus virtuosidades y la gracia de sus payasos» (Cf. *Sexto cuaderno de canciones populares venezolanas*, recogidas y armonizadas por V. E. Sojo [Fasol, Caracas, 1967]. Cf., igualmente del mismo maestro venezolano, *op. cit.*, *supra*, n. 23, p. 109). Interesantes escenas de volatines criollos las hay en la novela *Marcelo*, de M. V. Romero García. Sobre volatineros-maromeros, dice Lope de Vega en *La buena guarda* (1610): «Vamos a romper el mundo, | ya segura la garganta; | que esto de sacar la lengua | y andar por sogas tan altas, | es burla de volatines; | ellos esas vueltas hagan». Y en *El guante de doña Blanca* (1636): «¿Eso te espanta, si hay | quien dome potros, y aquellos | que danzan en las maromas, | que son peligros más ciertos?».

Capítulo VI

Fastos del bandolín y la bandola*

EL BANDOLÍN EUROPEO

Si bien dentro de la historia de la música popular venezolana algunos instrumentos se destacan por tener especial importancia, tanto por la estupenda calidad artística de un repertorio propio como por la larga perduración de los mismos en las recreaciones de nuestro pueblo, me parece que ha sido en las tradiciones musicales del estado Sucre en donde la bandola y el bandolín asumieron un particular interés artístico. Posiblemente allí, más que en cualquiera otra región de Venezuela, podría estudiarse el fenómeno —muy frecuente en la evolución y en la historia de la música instrumental— del traspaso del repertorio de la antigua bandola criolla al bandolín, instrumento este que, a pesar de su considerable uso en viejas tradiciones populares venezolanas, no es de los más antiguos en manos de nuestro pueblo, sobre todo si se le compara con el arpa, el furruco, el cuatro, la guitarra o las maracas. El bandolín debió integrarse con nuestras tradiciones en las últimas décadas del siglo XIX, cuando quizás fue traído por los primeros inmigrantes italianos, propiamente napolitanos o de otras regiones del sur de Italia. Con todo, no quiere decir ello que el bandolín criollo haya sido exactamente igual al *mandolino* italiano, toda vez que en Venezuela adquirió algunas características nacionales e incluso regionales, muchas de ellas tomadas o imitadas de la bandola, esto principalmente en los estados orientales: Anzoátegui, Monagas, Nueva Esparta y Sucre. (En Europa el arte del

* Ensayo publicado en el periódico *El Nacional*, Caracas, 8 de septiembre de 1977.

bandolín en su doble aspecto culto y popular, alcanzó gran difusión desde el siglo XVIII y de modo especial en Italia, Francia, Alemania y Austria. A principios del siglo XVIII, Vivaldi compuso bellos conciertos para *mandolino* y orquesta, y más tarde Mozart y Beethoven lo utilizaron admirablemente: el primero en su célebre ópera *Don Giovanni* y el segundo, en música de cámara. Todavía hoy goza de gran popularidad en Nápoles, mientras en Francia decayó su práctica desde comienzos del siglo XIX, cuando, según Berlioz, los pasajes que le asignó Mozart en su ópera tenían que ser interpretados en guitarra, debido a la imposibilidad de encontrar ejecutantes de bandolín.

EL BANDOLÍN CRIOLLO

Sobre la tradición de la bandola y del bandolín en el estado Sucre, hemos entrevistado a varios músicos de allí, y de manera especial a los viejos maestros Daniel Maiz, León Díaz y Atanasio Rodríguez «Chiguao», quienes presenciaron el ocaso de la antigua bandola y el trasplante artístico del bandolín en bailes y cantos sucrenses.

Gracias a ciertas analogías que había en la técnica —nos cuentan ellos—, un mismo ejecutante podía dominar con relativa soltura y perfección ambos instrumentos, consistiendo las diferencias fundamentales en el tamaño, forma, templos y encordados. Se ha de señalar que los músicos del pueblo italiano que llegan a Venezuela, probablemente hayan traído también otro instrumento de remoto origen, la *mandola*, muy común entonces en Nápoles y en Sicilia, pero diferente de la bandola venezolana. (En el museo de Barcelona, Anzoátegui, se conserva la bandola del Negro Chiramo, de principios de este siglo y con características que recuerdan al instrumento italiano)¹. Hay otras

¹ Para más detalles sobre la bandola y el bandolín, véase I. Aretz, *op. cit.*, e *infra*, cap. XI.

particularidades en el repertorio del bandolín oriental que hacen suponer una derivación probable del primitivo arte bandolístico. Señalemos como ejemplo las admirables libertades rítmico-percusivas, producto de la improvisación momentánea, las atrevidas armonías creadas por el solo instinto popular criollo y la variedad ornamental— escalas, arpegios, adornos— de que siempre ha hecho gala el músico oriental.

Es evidente que todos estos elementos no son solo privativos de aquel instrumento, sino que están asociados al mismo conjunto que lo acompaña formado de cuatro, guitarra y maracas, cuyos intrincados acompañamientos rítmico-armónico resultan a veces de mayor interés que la misma melodía cantada por el bandolín. Sobre esto último escribía, en 1883, el compositor y crítico cumanés Salvador Llamozas: «El efecto es sobre todo admirable en las orquestas de baile, debido al rasgueo de los discantes (cuatros) y al toque de las bandolas». Estas características las hemos observado en los valses, joropos y merengues interpretados por los conjuntos de Daniel Maiz y Atanasio Rodríguez, verdaderos virtuosos cumaneses del instrumento y compositores refinados, a quienes, en 1966-67, la Universidad de Oriente patrocinó generosamente la grabación de varios discos, con una magnífica presentación de Isabel Aretz y L. F. Ramón y Rivera.

VIEJOS BANDOLISTAS

A la vieja tradición popular de bandolistas de Sucre, transformados luego en modernos bandolinistas, pertenecían Román Calzadilla y León Díaz, naturales de Santa Fe y Carúpano, respectivamente. El primero (quien murió hacia 1937) se había distinguido por una técnica instrumental poco común y por sus cualidades de creador, si bien los pueblos de oriente lo recuerdan hoy en día solo por su delicado valse «Aires de Mochima». Dominaban el plectro con una técnica de trémolo que

asombraba por su expresión, rapidez y uniformidad, tanto así que al tremolar «su mano parecía un tucusito», nos dicen los que conocieron a Calzadilla. Compuso su valse, de graciosa melodía y finas modulaciones, en una de las fiestas patronales de Mochima, a las que él solía amenizar todos los años. En 1915 el Maestro colgó el bandolín para intervenir en luchas revolucionarias en contra de la dictadura de Gómez. Perseguido y expoliado de bienes modestísimos por algún gobierno, Román huye a Trinidad en donde vivirá hasta la muerte del dictador, a fines de 1935². León Díaz nació en Carúpano, el 11 de abril de 1894 y murió en Maturín en 1975. Procedía de la misma escuela instrumental popular de Sucre y fue fecundo y original compositor de aires criollos. Muy graciosos, particularmente su merengue «Primavera de Monagas», los joropos «El merey» y «Valle hondo», que él tocaba con singular virtuosismo aún con la carga de ochenta años memorables. Como Calzadilla y otros músicos orientales, Díaz sirvió a la causa antigomecista desde las tropas del general Horacio Ducharne, aquel «caballero cruzado de la más temeraria e infortunada empresa», para quien José Rafael Pocaterra pedía, en sus *Memorias de un venezolano en la decadencia*, «una guirnalda de laureles de bronce». El homenaje de León Díaz consistió en una sencilla pero emotiva ofrenda musical que llevaba el nombre del célebre caudillo, un valse que le grabamos con el fin de armonizarlo y adaptarlo a la guitarra.

Por los mismos años de Ducharne, el poeta carupanense Ramón León Santelli consagró el soneto «A una bandola», hermosa conclusión lírica de aquel importante ciclo artístico-histórico del viejo instrumento en tierras de Sucre:

¡Joya de cedro que labró el talento
de un pobre carpintero de mi tierra,
artista humilde que murió en la guerra,
sin maldecir en su postrer momento!

2 Cf. *Boletín del Archivo Histórico de Miraflores*, n.ºs 61-63, Caracas, 1969.

Tú celebraste en argentino acento
la riente primavera de la sierra,
y los ensueños que el amor encierra
los rimaste con noble sentimiento.

Publica en tus dolientes elegías
la cruel tristeza de los negros días
y la miseria que en los campos resta...

Ríe con tu joropo... ¡No haya siervos!
Burla con tu estribillo a los protervos,
y con tu hiriente galerón protesta.

Capítulo VII

Fastos de la serenata caroreña*

VENDIMIA LÍRICA

Al lado de los numerosos conjuntos musicales, de las estudiantinas, de los bandolinistas, cuatristas y guitarristas, de los salveros y de los coristas, aparecieron al mismo tiempo en la Carora romántica de 1890 a 1940, los compositores populares de canciones para las serenatas o para homenajes circunstanciales, como cumpleaños, onomásticos, despedidas, etcétera. Pero no hay duda de que fue ese romántico binomio amor-música el que produjo la mayor vendimia lírica, favorecido por el cuadro ambiental de una antigua ciudad de noches calladas, con ventanas y calles soledosas, iluminadas por el espléndido plenilunio tropical. La tradición se extendió de la ciudad a los pueblos y villorios aledaños, y por allí también cundió la creación lírica gracias a la presencia de poetas y, sobre todo, de estupendos trovadores. Aunque hemos fijado aquel período de cincuenta años de actividad lírica, es muy probable que haya tenido comienzo mucho antes, a juzgar por el soneto «Las canciones viejas», que escribió el poeta tocuyano Alcides Lozada cuando vivía en Carora hacia 1913. El mismo poeta, en una crónica publicada en el periódico *Labor*, el 10 de noviembre de 1912, al referirse al cantante y compositor popular Pedro Franco (autor más tarde de la canción «Raudo vuelo»), lo alababa como «artista de la voz: hace de ella caprichosos gorjeos espontáneos, cuando en derroche armónico de notas, a la luz de la luna, la esparce en

* Ensayo publicado en el periódico *El Diario*, Carora, septiembre de 1977.

nuestras calles solitarias y graves, como un pensamiento de ermitaño». (Si al antiguo origen de la serenata debiéramos aludir, tendríamos que rastrear las remotas tradiciones populares de Grecia, y la posterior cultura de juglares y trovadores europeos a todo lo largo de la Edad Media. Considérese asimismo al teatro italiano y español desde el siglo XVI al XVIII).

Pero una vez conocidas las canciones no solo iban a ser interpretadas en las ventanas al filo de la noche, sino que se les oía en reuniones familiares, actos culturales o en cualquier otra forma de expansión social-popular, y en estos casos también eran cantadas por voces femeninas, e incluso por niños. Gracias a esta manera de difusión fue como muchas de ellas no cayeron en total olvido, al punto que hoy, cuando realizamos la búsqueda de aquel viejo repertorio, si hemos podido recuperarlo se ha debido más a la memoria de las mujeres que a la de hombres.

DÚOS-POETAS-BAMBUCOS

Entre otras características, tenemos que señalar que toda canción caroeña se concebía para ser interpretada a dúo, digamos para tenor y barítono, o para soprano y contralto. Esto daba un mayor interés artístico a las dos voces, que discurrían casi siempre en terceras o sextas paralelas. Resulta curioso observar que nunca o casi nunca se formaron duetos de hombre y mujer, abundando, en cambio, los duetos masculinos o de mujeres, y muchos de ellos magníficos por la calidad y expresividad de las voces, tales como los formados por Víctor Silva Chávez y Raymundo Carrasco; Cruz Mosquera y Germán Santeliz; Manuel Deloyo y Luis Ramón Ramos; Joaquín Ramos y José Rafael Crespo; Rosario Lameda y Marina Santeliz; Arminda Suárez y Rosa Emilia Hernández; las Hermanas Serrano; Los Trovadores Caroreños, los Hermanos Riera; los Hermanos Gómez, etcétera.

Es impresionante notar cómo disponían nuestros cancionistas de tanto material poético para sus creaciones. Es cierto

que hubo entonces un florecimiento estupendo de creación poética local, y casi se diría que los poetas componían pensando, a menudo, en la rápida musicalización de sus versos. Para muestra los de los Bracho Pérez, Dimas Franco Sosa, J. T. Santeliz, Pedro Francisco Carmona, Joaquín Ramos. A estos se añadían las producciones de Adolfo León Gómez, Almafuerte, Villaespesa, Julio Flórez, a más de las de poetas larenses como Ezequiel Bujanda, Alcides y Hedilio Losada, Rafael Garcés Álamo y otros. Hemos de advertir que a menudo el contenido musical superaba ampliamente el literario, este de estilo demasiado romántico y hasta ramplón, por lo menos para el gusto de hoy; pero era ese el único material lírico disponible, que llegaba a la ciudad en folletos, almanaquitos, periódicos, revistas, álbumes poéticos, a excepción de aquel estupendo *Álbum poético* (cuatro volúmenes) que se editó en Carora en 1915, con gran parte de las producciones de bardos del estado Lara. Con todo, se ignoran los autores de la poesía de numerosas canciones. (Se ha de advertir que también la música clásica está llena de ejemplos literarios mediocres, y que estos se han salvado del olvido gracias al genio de los grandes maestros del arte musical). Digno de notar, asimismo, es la manera de cómo se las ingenia el compositor de canciones para poner música a versos que se salían del ritmo común, como los de «Flores tristes», de Ezequiel Bujanda («Dicen que el jaramago | con sus tristezas»), y «Un suspiro de amor» de Rafael Díaz Flores.

Aún no nos explicamos el nombre genérico-masculino «bambuco» que se daba a la canción sentimental caroreña. Demás está señalar que el bambuco es uno de los cantos y bailes nacionales de Colombia, muy rítmico y característico, aunque los hay también melodiosos, propios para serenatas. Considerando la distancia que existe entre Colombia y Carora, resulta extraña tal denominación, por cierto muy antigua, dada a este tipo de canción romántica no solo en el Distrito Torres, sino además en todo el estado Lara.

CARACTERÍSTICAS MUSICALES

Pasemos ahora a analizar las características musicales que más distinguen a la canción caroeña. Por lo general, en cuanto a la melodía, constan de una, dos o tres partes, todo esto dependiendo del desarrollo del poema. Cuando la canción es solo de una, es de admirar la fineza melódica del compositor al concebir en una miniatura lírica tanto contenido expresivo, como vemos en «Soñando», letra de Plinio Bracho y música de Rafael Pérez («Soñaba que en mi estancia»), «Despierta» («Ya viene la aurora»), «Garza Blanca» («A orillas de una laguna»). En cambio, en las canciones de mayor desarrollo el creador se vale de otros recursos artísticos, principalmente los que atañen a la armonía (acordes, disonancias, floreos, introducciones, arpegios) y a la modulación, esto es, un amplio recorrido armónico por diferentes tonalidades. De este tipo de canción hemos podido recopilar un número considerable, y como ejemplo podemos mencionar las que comienzan con los siguientes versos: «Abre tus blancas alas, vete ligero», «Dicen que te reprenden porque me quieres» (letra y música de José Rafael Crespo, recorre siete tonos), «Un suspiro de amor» (con música de Lorenzo Escalona, recorre seis), «Al verde margen de un arroyuelo», «Dile al enterrador que cuando muera», «La hora se acerca ya de mi partida» (música de Juan Carrasco).

En cuanto al ritmo, en las canciones prevalece el compás de 5/8, en que la melodía discurre en cinco corcheas o sus equivalentes mayores, míнимas y semimínimas, mientras el acompañamiento instrumental tiene como forma rítmica los valores de una semimínima y tres corcheas. El movimiento siempre es acompañado, lento, propio de arrullos románticos¹.

Lo que ya decían a principios del siglo XVI algunos músicos y escritores españoles, sobre las cualidades artísticas de la guitarra para el acompañamiento de romances y canciones

1 Véase *infra*, Apéndice IX.

—exaltadas más tarde por Cervantes en su *Don Quijote*—, continuó siendo una realidad en los países hispanoamericanos. Y para las serenatas caroreñas no podía ser otro instrumento que la guitarra el llamado a acompañar sentimentalmente las melodías. Bien hábiles que habrían de ser nuestros guitarristas —muchos de ellos también compositores— para enriquecer con sus acordes, arpegios y modulaciones la expresión artística de las canciones, en las que las voces y las cuerdas dialogaban siempre intensamente. A juzgar por lo que ya hemos dicho sobre las modulaciones, los guitarristas debieron tener un conocimiento (empírico) de todas, o casi todas, las tonalidades de la música, aún en las posiciones más difíciles de la guitarra y sin hacer nunca uso del *capotasto* o cejuela.

LOS AUTORES

Si en Carora hubo muchos compositores populares para música de orquesta o pequeños conjuntos, para estudiantinas o para determinados instrumentos como la guitarra, el bandolín y el violín, fueron igualmente numerosos los que se dedicaron especialmente a la creación de canciones románticas. Esto se puede colegir de la considerable producción de canciones que aún se recuerdan, bien totalmente o de un modo fragmentado. Pero al igual que sucede con otras expresiones de arte musical popular, la recopilación del repertorio lírico caroreño resulta siempre difícil y complicado, tanto por el tiempo transcurrido de su esplendor como por diversos factores que han contribuido a la casi total extinción de los elementos que estimulaban la tradición. Con todo, hemos podido recoger de viva voz popular más de un centenar de melodías sentimentales.

La identificación de los autores de cada canción es una tarea también compleja, y resultaría más sencilla la única nominación de los compositores. Es de presumir que, al lado de creadores prolíficos, también haya existido el compositor de una

sola canción que por el especial primor de la misma se evoque hoy su nombre. Pero la paternidad artística de muchas canciones suele ser dudosa, por carecer de los documentos escritos en notación musical o las referencias literarias o periodísticas que lo confirmen. De esos primeros documentos no nos ha llegado ningún ejemplo, y de los otros no llegan a seis las referencias sobre las melodías sentimentales. Es por esto por lo que la tarea de recopilación adquiere hoy una gran importancia artística, además por lo inminente —y lo apremiante— del completo olvido de esas melodías. En la producción lírica de los autores caroreños se dio una situación muy habitual en la historia de la música popular y clásica: la de encontrarnos con textos poéticos iguales pero musicalizados por autores diferentes, lo que contribuye a complicar aún más la identificación de la autoría.

A continuación damos los nombres de los más conocidos autores musicales de canciones: Rafael Pérez, Javier Meléndez, Joaquín Ramos, Pedro Franco, Zabulón Suárez, Julio Montero, Juan Carrasco, J. T. Santeliz, José Rafael Crespo, Agustín Álvarez, Lorenzo Escalona, Manuel Deloyo, Carlos Franco, Manuel Franco Carrasco, Manuel Ignacio Guerrero, Sulpicio García, Heraclio Pérez Losada, Juancho Querales, Segundo Ignacio Ramos, Hermógenes Gómez, Numa Pompilio Díaz, Moisés Ramón Montes de Oca, Ignacio Ramos Silva, Rodrigo Riera, Eduardo Oviedo, Armando Dorantes, Miguel Alejandro Dorantes, Ovelio Riera.

De Rafael Pérez hizo una bella evocación Cecilio Zubillaga Perera en el semanario caroreño *Cantaclaro* (29 de agosto de 1943), en la que exaltaba sus melodías «que aún perduran con el matiz inconfundible de su espíritu y con las características de su medio ambiente(...). Deberían copiarse antes de que se perdiesen, naufragas en ese mar turbio de la música de importación, bastarda y perniciosa». Pérez murió en Humocaro Alto hacia 1916, y se le atribuyen diversas canciones hoy conocidas como de autor anónimo. De él ciertamente es «Soñando» («Soñaba que en mi estancia»), con poesía de Plinio Bracho. Don Cecilio lo elogia como platero experto y «cancionista delicado».

Un compositor fecundo y original fue Julio Montero, quien brilló como flautista. Aún se tocan en Carora sus valses «La víctima», compuesto en 1923 para servir de fondo a una película muda del mismo nombre; «Sin ti» (1927); «Remembranza», y el joropo «Cría cuervos» (1928). Pero ya desde 1913 Montero figuraba en programas de retretas como autor de otros valses y pasodobles. En cuanto a sus canciones, solo tenemos atribuciones como autor de «Vagaba yo por el jardín florido» y «Lágrimas de oro» («Una noche Jesús, meditabundo»), letra de Ricardo Nieto. Julito Montero fue de los pocos músicos caroreños que tuvo conocimientos de teoría musical, y dejó muchos discípulos a los que enseñaba directamente teoría y práctica a través de diversas estudiantinas creadas por él. (Una de estas en el Liceo Contreras en 1917, y otra a fines de 1926 en Barrio Nuevo). Era barbero y murió en julio de 1930 en un campo de Cuicas, según el expreso «Acuerdo de duelo» publicado por amigos y admiradores.

De Javier Meléndez, zapatero, existen bellas melodías, como «El paraje silencioso», «Desde lejos mundos», y se le atribuyen «Hortensia» y «La muerte airada». Murió en Carora en marzo de 1939.

Muchos todavía recuerdan hoy a Joaquín Ramos como creador de algunas canciones de serenata y en verdad que, a juzgar por los sonetos que de él se conservan, poseía una gran sensibilidad artística. En 1927 se le menciona en *El Diario* como autor de «Estancias», de la cual no hemos podido encontrar la melodía, y se señalan como de su autoría «Nostalgia», «Para poder decirte», «Pasé por tu reja», «Un conjunto», entre otras. Ramos era pulpero, guitarrista, y murió hacia 1938, después de haberse dedicado en Muñoz a la enseñanza primaria. (Ahí estudió con él segundo grado).

Aparte de la elogiosa cita que de Pedro Franco hizo Alcides Losada en 1912, todavía en 1927 se le menciona como «nuestro mejor cantante» y como autor de «Los dos miedos», letra de Campoañor («Al comenzar la noche de aquel día») y del bambuco «Voces de amor», «que le ha valido su consagración» (*El Diario*, Carora, septiembre-octubre, 1927). Ignoramos la música de la pri-

mera canción, y de la segunda pensamos que se trata de su popular «Raudo vuelo» («Así como en raudo vuelo»), título este que, según algunos, era diferente del original. La letra se atribuye a Hedilio Losada. Esta última canción es una de las pocas que constan de tres partes, con una bella melodía especialmente en la primera y en la última, pero de un desarrollo armónico poco amplio.

Zabulón Suárez se distinguió desde muy joven por sus cualidades de cantante y luego como compositor; cualidades por las que ejerció también el trabajo de capiscol. Según un anuncio publicado en *Cantaclaro* (6 de noviembre de 1938), Suárez poseía

conocimientos musicales con treinta años de práctica en diferentes partes de la República, (...) donde ha dejado varias estudiantinas musicales. Se propone a poner en manos de quien lo deseé los himnos y cánticos de su repertorio [litúrgico] de modo que, hasta en las más bajas aldeas, se podrá oír en adelante música digna del Templo.

Este repertorio era riquísimo, y solo citaremos parte del mismo, compuesto por: cinco misas gregorianas, cuarenta y dos para pequeña orquesta, siete trisagios, cuarenta y dos cantos a Jesús, sesenta y nueve al Santísimo Sacramento, cincuenta Ave Marías, veintiún cánticos a las Ánimas del Purgatorio, siete misas de réquiem, etcétera. A fines de 1945 fundó una escuela de música gratuita y en abril del año siguiente asumió la dirección de una que había sido creada por el gobierno larense. No sabemos si dejó escritas las canciones que se le atribuyen, en especial «Las dos flores» («Al verde margen de un arroyuelo»), de inspirada melodía, y de «Cae la lluvia», letra de Antonio Lucena. De esta no hemos podido dar con la música, pero citas periodísticas de 1927 la señalan como de Suárez. Zabulón era el padre de otra gran figura del arte vocal caroñero: Alí Suárez K.

Todos conocemos a Lorenzo Escalona como el creador melódico de «Un suspiro de amor», una de las más bellas canciones de la literatura musical caroñera, no solo por la delicadeza de la melodía, sino además por la variedad tonal. Según se menciona

en *El Diario* (28 de septiembre de 1927), Lorenzo era autor de otra canción, «En voz baja» (poema de Francisco Villaespesa), cuya música aún ignoramos. Se distinguió como cuatrista, guitarrista, cantante, recitador, compositor y corista (maestro de capilla). La atribución de la paternidad poética de «Un suspiro de amor», que se ha dado hasta hoy al poeta y humorista caroreño Ramón Gutiérrez es infundada, pues hemos descubierto no hace mucho que el verdadero autor de la letra es Rafael Díaz Flores, un destacado poeta de Ciudad Bolívar. El título original del poema es «Granos de arena», publicado en la revista caraqueña *La Semana* (16 de octubre de 1901), y que posteriormente el propio autor la incluyó en su obra *Versos y cuentos* (1922).

Otro compositor que se cita en la misma reseña de *El Diario* es a Juan Carrasco, autor de la canción «Besos» (¿Besos míos?), poesía de Julio Flores. Se le atribuye hoy, entre otras melodías, la muy delicada de «La hora se acerca ya de mi partida».

OTROS TÍTULOS DE CANCIONES

Damos de seguidas una lista parcial de otros títulos y, a falta de estos, del primer verso de las canciones que hemos recogido en Carora y su distrito [Torres]: «Aves marinas», «Ausencia», «Anhelo» (de Segundo Ignacio Ramos), «Al partir de tu lado promesas me hiciste», «Aquella carta que rompió tu mano» (letra de F. Bracho Pérez, música de Numa Pompilio Díaz), «Ave errante», «Aves enfermas», «Para poder decirte», «Cantinelas», «Cuando ocultarse el sol», «Despierta mi bien de tu sensible sueño», «En esta noche triste y sombría», «En esta noche de luna», «Decepción», «Dos góndolas azules», «Despedida», «En mi bello jardín», «Ella se fue una mañana», «En una noche silenciosa y fría», «Soñé vagar por bosques y palmeras», «En ti he creído» (de Ignacio Ramos Silva), «Entre amigos que el oro me produjo», «Hermosa y sana», «Los celos», «La noche es triste», «Me hirió el dolor y sus ocultas huellas», «Mientras que en tu pupila soñadora», «No

hablemos niña del azul del cielo», «¿Por qué no te levantas?», «No vayas al jardín porque las flores», «No temas corazón, abre la fosa», «Pasé por tu reja y estabas llorando», «Piensa en mi alma abatida», «Se fue del mundo sin decirme nada», «Tú tienes destellos de alegre mañana», «Tornaste más bella que un sol de verano», «Yo sé que me aborreces».

Bien valdría la pena tener algún tiempo —¡y dinero!— para la impresión musical, solo melódica, sin arreglo alguno, de este rico cancionero sentimental caroreño, toda vez que si hoy lo evocamos como un importante argumento de nuestra historia musical, una edición del mismo podría contribuir a darle vida a tan valioso pasado artístico que, por ahora, solo perdura como un abstracto mundo de recuerdos musicales.

DECADENCIA

La tradición de la serenata caroreña empezó a declinar a fines de la década 1940, cuando todos los esfuerzos que se hicieron por el rescate de las viejas canciones resultaron casi inútiles. Quien principalmente se dio cuenta de ello fue el gran escritor caroreño Cecilio Zubillaga Perera quien, desde la prensa local y a través de las tenidas culturales que se celebraban en la sede de la Biblioteca Riera Aguinagalde, señaló con insistencia el valor artístico de numerosas melodías sentimentales de Carora y su distrito. Vivió en los años en que se produjeron las mejores generaciones de cancionistas populares, cuando «había en Carora, si no más afición, mayor interés por la música, capitel celeste de las bellas artes. No estábamos tocados entonces de excesiva abulia —o de superficialidad— hasta el caso de que cayera nuestra música en el caos regresivo que ha hecho notar nuestro compañero Isaías Ávila»². Por entonces dirigió sus esfuerzos a estimular las vocaciones artísticas que descubría en los

2 *El Yunque*, Carora, 15 de diciembre de 1933.

jóvenes y al reconocimiento de viejos y fieles intérpretes de canciones románticas, entre estos los duetos formados por Víctor Silva Chávez y Raimundo Carrasco, los Trovadores Caroreños y los Hermanos Ramos Silva (Napoleón e Ignacio). El Maestro llegó incluso a ocuparse de la recopilación de la letra de varias canciones, algunas de ellas publicadas en el periódico *Tío Conejo*, como veremos luego³.

Es a partir de esa década cuando tres factores comerciales, de moda y de consumo, dan comienzo a una guerra sin cuartel en contra de la tradición popular: el cine sonoro, los programas radiales y las grabaciones gramofónicas; con lo cual lo nacional era apenas tomado en cuenta («cuando la música popular nuestra se va escondiendo ante la penumbra a que la relegan el radio y la vitrola», según señalaba en un artículo el Dr. Ambrosio Oropeza [2 de junio de 1934]). Las únicas empresas de cine, conocedoras de la sensibilidad musical popular, empezaron a importar y a imponer las canciones de las películas mexicanas y argentinas que se proyectaban o debían proyectarse. Se transmitían durante varias noches, y al poco tiempo, en vista del éxito comercial, volvían a repetirlas constantemente. La letra de las canciones —rancheras, tangos, corridos mexicanos, sambas, boleros, etcétera— fueron publicadas simultáneamente en la hoja publicitaria del cine y en los periódicos locales, difusión que se reforzaba aún más con la que se hacía por medio de discos, almanaquitos comerciales y, sobre todo, a través de programas radiales transmitidos día y noche desde Caracas, Maracaibo y Barquisimeto, en los que se contaba a menudo con la presencia de los artistas de las películas, del cantante, del trío o del dúo.

3 Sobre Zubillaga Perera y su pasión filarmónica, véanse en *El Diario de Carora* su «Carta de Cecilio Zubillaga Perera a Juan Bautista Franco» (21 de diciembre de 1927), «Carta a un trujillano armonioso» (1916), «Sobre música» (*Némesis*, Carora, 16 de marzo de 1941); y los artículos de Alirio Díaz: «Don Cecilio y la música» (25 de julio 1968), «Las cartas que me escribió Don Cecilio» (1 de septiembre 1973), y «Las barricadas culturales de Cecilio Zubillaga Perera» (*El Nacional*, 25 de julio de 1978).

Estos artistas, a su vez, pasaban de los estudios radiales de la ciudad a los escenarios de cines provincianos, en donde volvían a repetir las mismas canciones.

Pero un importante acontecimiento —por paradójico, pedagógico y ejemplar— ocurrió en Carora a mediados de mayo de 1939, durante la visita y la actuación en el Teatro Salamanca de una gran figura del cine y de la música popular mexicana, Lorenzo Barcelata. Poco después de realizarse en su presencia una especie de concurso en que participaban cantantes criollos, advirtió de inmediato que estos lo que cantaban eran canciones de filmes argentinos y mexicanos, incluyendo las del mismo Barcelata. Su reacción, para asombro de los presentes y quizás de los mismos organizadores, fue instar a los caroreños a que cantasen las melodías de su tierra venezolana, no menos bellas que las de importación extranjera. El gesto dio pie para que en un semanario caroreño de pequeño formato y simbólico nombre, *Tío Conejo*, se diese cabida a una sección dedicada especialmente a la publicación de algunas canciones, tanto antiguas como las compuestas por los últimos cincionistas supervivientes. Mas el empeño del periódico, que solo apareció pocos meses, tenía el defecto de publicar únicamente el texto poético sin ninguna notación musical de las canciones, por lo que no pudo lograrse el objetivo artístico que se buscaba.

A los factores comerciales que, como se ha visto, contribuían negativamente a la desviación del gusto musical popular y a su rápida corrupción, se añadieron otros dos como para rematar con lo poco que quedaba de vivo y de puro en la tradición sentimental. Uno de esos factores era de origen social y humano: el irreparable éxodo de habitantes que sucedió entonces, y que llevaba como meta los horizontes de los campos petroleros. Allá van a parar y a morir, sin más melodías en sus gargantas, innumerables jóvenes y ancianos del campo y la ciudad, que habían sostenido la antigua tradición.

El otro factor era igualmente grave, pues procedía de las esferas oficiales que, aún bajo la influencia de la dictadura gomista, imponían una dura represión policial a la libertad de

expansiones recreativas en los ambientes populares. Como resabios de las condenas religiosas que en la Edad Media se hacían a los cantos y bailes populares, y que todavía cuatrocientos años después —esto es a fines del siglo XVIII— parecían continuar en Venezuela, en las censuras que el obispado caraqueño hacía a los velorios de santos, de la Cruz y de fandangos populares⁴; mediando el año de 1938, el jefecivilismo criollo, por medio de la policía caroreña, arremete contra los últimos serenateros, acusándolos de provocadores de desorden público y llevando a la cárcel a algunos de ellos por el simple motivo de cantarle a la amada, al amigo o a la luna. (Esto le ocurrió, entre otros, a uno de los más admirables y recordados cantores del pueblo caroreño, Víctor Silva Chávez, de quien reproducimos⁵ la protesta pública hecha entonces)⁶.

Pero no solo a la liquidación de las serenatas tendían entonces las leyes o las ordenanzas policiales, pues según comentarios hechos en un largo e interesante editorial de *Cantaclaro*,

4 Cf. Mariano Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral a la Diócesis de Caracas (1771-1784)*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 2.^a ed., vol. I, 1969, pp. 322-324.

5 Véase *infra*, Apéndice IV.

6 De todo esto hay interesante información en uno de los más intrépidos defensores de la democracia venezolana, el semanario caroreño *Cantaclaro* (agosto de 1938, noviembre de 1939, marzo y octubre de 1944). El humorismo popular no tardó en sacarle partido al asunto de los abusos policiales, según vemos en algunas coplas publicadas entonces: Cierta vez unos zamuros | oyeron cantá un jilguero, | y con su «gus» le ordendaron: | «Calle amigo ese guargüero». || Si me arrestan porque canto | me la pasaré llorando, | ¿por qué no arrestan los gallos | que se la pasan cantando? || Oye la historia que contóme un día | un viejo enterrador de la comarca | que anduvo cantando sin permiso | y lo llevaron a la policía. || Y alega el cantador con humorismo | que eso lo considera una injusticia, | pues los gallos cantan sin permiso | y hasta *Cantaclaro* hace lo mismo». Data de entonces, probablemente, «El alcalde», breve comedia festiva de un alcalde, un enamorado y una muchacha, con música y ritmo de merengue, dado a conocer por el trío caroreño los Hermanos Riera (Rodrigo, Rubén y Teódulo) y más tarde por otro célebre trío venezolano, los Cantores del Trópico, integrado por Antonio Lauro, Manuel Enrique Pérez Díaz y Marco Tulio Maristany.

también se arremetía, a menudo, contra las fiestas de familias pobres que no hubiesen cumplido con un supuesto requisito de proveerse de permisos especiales para la celebración de «las canturías populares o serenatas románticas, tan características de la sensibilidad venezolana y cuya realización solo es capaz de impedirla una mente obliterada al conocimiento más elemental del Código de Policía, o un espíritu en donde las emociones por la alegría popular no repercutan»⁷. Por entonces, se tenían noticias de un municipio en donde el jefe civil «había encarcelado a un ciudadano de virtudes relevantes, por el solo hecho de haberse bailado en su casa fuera de las horas que limitó el capricho de la autoridad, y porque el supuesto transgresor había cerrado la puerta de su casa durante la fiesta».

El editorial se publicaba más que todo para ponderar una circular en que el jefe civil del Distrito Torres, Antonio Herrera Gutiérrez, indignado ante semejantes arbitrariedades, exhortaba a sus subalternos jefes de municipio a no restringir las «libertades ciudadanas al imponer el deber de obtener permisos para expansiones y reuniones lícitas, tales como serenatas, bailes, bautizos, etcétera, limitando otras veces la duración de estas, aún siendo de carácter privado»⁸.

7 «Una nota antijefecivilista del ciudadano jefe civil», en: *Cantaclaro*, 4 de marzo de 1944.

8 De la repercusión que alcanzó el editorial de *Cantaclaro* da fe el interesante artículo de Rómulo Betancourt, «Un jefe civil contra el jefecivilismo», publicado en el diario caraqueño *El País*, del cual entresacamos los siguientes párrafos: «El abuso del “principio de autoridad” en numerosas localidades del interior de la República, conduce a las primeras autoridades civiles a imponer su voluntad omnímoda para permitir e impedir que la gente se entregue, en un domicilio particular, a expansiones festivas de estricto carácter privado. (...) Dichas estas cosas desde Caracas parecen exageradas. No llega a concebir la gente capitalina, bastante garantizada ya contra los desmanes del poder, que tales hechos puedan tener vigencia en la Venezuela de hoy. (...) Recuerdo lo que una vez me sucedió en El Clavo. (...) En esta población, como en casi todas las de Barlovento, el jefecivilismo de la vieja escuela impera cerrilmente...».

Capítulo VIII

Antonio Lauro: sesenta años de una vida musical total*

PRODUCCIÓN MUSICAL

OBRAS PARA GUITARRA: «Quince valses venezolanos» ([1936-1976]) algunos publicados por el Ministerio de Educación Nacional, por Broekmans & Van Poppel y la Unión Musical Española); «Merengue» (1940); «Canciones Infantiles» y «Fuga a dos voces» (1944); «Pavana al estilo de los vihuelistas» (1948, MEN); «Suite venezolana» (1952, Broekmans & Van Poppel); «Sonata» (1952, UCV y G. Zanibon); «Concierto para guitarra y orquesta» (1956); «Variación sobre una canción infantil» (1967, Broekmans & Van Poppel); «Seis por derecho al estilo del arpa venezolana» (1967, G. Zanibon).

MÚSICA DE CAMARA: «Morenita», joropo para tres voces y guitarras (1939); «Cuarteto para cuerdas» (1946); «Quinteto para instrumentos de viento» (1955); «Pavana y fantasía para guitarra y clavecín» (1976); trece canciones para barítono y órgano —algunas con guitarra— (1960-1961); «El cucarachero», joropo para canto y piano (1974).

OBRA PARA PIANO: «Suite venezolana» (1948, MEN).

OBRA PARA ARPA: «Marisela» (1949).

OBRAS PARA CORO A CAPELLA: Cinco madrigales (1948-1955, algunos editados por el MEN).

OBRAS PARA ORQUESTA: «Cantaclaro», poema sinfónico con solistas y coro (1947); Misterio de Navidad, con coro, narrador y solistas (1952); «Giros negroides», suite sinfónica (1955).

* Artículo publicado en *El Nacional*, Caracas, 3 de agosto, 1977.

Himnos para diversas universidades, liceos e instituciones culturales y arreglos corales de diferentes autores.

De ser estudiada la personalidad del eminentе compositor venezolano Antonio Lauro y de hacerse un análisis crítico de su rica producción musical, se podrían precisar tres etapas fundamentales: I) la del músico popular, de incuestionable y profunda vitalidad nacional; II) la de la formación académica, cuando estudia composición bajo la sabia orientación del maestro Vicente Emilio Sojo y concibe los primeros trabajos corales y breves obras instrumentales; aparece como guitarrista interpretando solo, en dúos y tríos a autores clásicos; III) la etapa de madurez, consagrado a la creación de andamiajes sinfónicos y otras formas artísticas.

PRIMERA ETAPA

Respondiendo a una vocación musical que le venía por an-cestro y que consolidaron los ambientes donde vivió, Lauro, niño de nueve años, pero ya con la guitarra en sus manos y las melodías en su mente, llegó a Caracas acompañado de su madre Armida Cutroneo de Lauro y sus dos hermanas menores, Armida y Carmen, después de un largo viaje desde Ciudad Bolívar. Aquí había nacido Antonio y allá quedaba la tumba de su padre, de quien tuvo la sencilla heredad de una guitarra y las tiernas melodías de un valse criollo, «Mi primogénito». Los primeros años caraqueños no fueron ciertamente de los más felices, debido al precario estado económico de los Lauro. Para ganarse el pan y estudiar, Antonio trabajaba en la Broadcasting Caracas como guitarrista oficial —así decían entonces—, que debía acompañar pequeños conjuntos y a cantantes profesionales o simples aficionados. Seguramente fue allí cuando empezó a enriquecer su sensibilidad con el contacto cotidiano, humano y artístico de grupos musicales que actuaban para la radio.

En ese período —estamos en la dura década venezolana de 1930—, el joven músico crea sus primeras composiciones: «Mo-

renita», un aire de joropo para voces y guitarra, y tres valses para este mismo instrumento, con los cuales dio comienzo a uno de los ciclos más brillantes del valse venezolano en nuestro siglo. Ocurren entonces los primeros encuentros con los maestros que habrán de decidir su porvenir de músico, pues influyen poderosamente en su formación juvenil, Raúl Borges, su maestro de guitarra, Vicente Emilio Sojo, de composición, Salvador Llamozas, de piano, Juan Bautista Plaza, de historia y estética de la música. Las experiencias con el mundo musical popular habrán de darle otros frutos positivos: en 1935, por estímulo de nuestra meritísima compositora María Luisa Escobar, presidenta-fundadora del Ateneo de Caracas, Lauro se une a Manuel Enrique Pérez Díaz, Marco Tulio Maristany y Eduardo Serrano (este por poco tiempo), para constituir el conjunto vocal e instrumental los Cantores del Trópico, que consiguieron un rápido y merecido prestigio. En la celebridad alcanzada por este conjunto —uno de los más importantes en la historia de la música venezolana e hispanoamericana—, jugaron un papel preponderante los indiscutibles méritos artísticos de sus componentes: Maristany, con su bella voz de tenor; Pérez Díaz, barítono, refinado compositor, a la par que destacado guitarrista que también se formaba contemporáneamente bajo los sabios consejos de Raúl Borges, y Antonio Lauro, bajo, guitarrista ya notable, de sonidos poéticos, quien era a la vez el principal constructor artístico de los arreglos vocal-instrumentales.

Un esencial propósito nacionalista apasionó al trío Cantores del Trópico: el de la promoción de la música venezolana a través de los mejores medios de difusión, para que dejase de ser aquel arte «supeditado a la invasión de músicas exóticas que ciertos países han venido fabricando en serie para la exportación con fines puramente fenicios; invasión que todavía, a la verdad, no ha sido eliminada», tal como señalaba un crítico nuestro por entonces¹.

1 Mario de Lara, «Renacimiento de la música nacional», en: *Revista Nacional de Cultura*, (octubre) n.º 23, vol. 2, MEN-Dir. de Cultura y Bellas

El empeño artístico de Lauro fue de mucha trascendencia en el trío no solo por la rigurosa selección del repertorio, sino además por las armonizaciones realizadas sobre el mismo, en las que él manifestó una extraordinaria capacidad para estilizar las melodías populares. Por ahí queda aún —aunque como objetos raros y preciosos de celosos coleccionistas— los seis discos que las circunstancias económicas y comerciales les permitieron grabar, en los cuales podemos apreciar la calidad de los Cantores y las cualidades de Antonio Lauro como creador e intérprete. Contenía las siguientes canciones venezolanas: «Naranjas de Valencia», pregón compuesto especialmente para el trío por María Luisa Escobar, con letra de Julio Morales Lara; «Serenata» de Pérez Díaz; «La guerra de los Vargas», golpe larense; «Tu mirar», canción vals, música de Maristany y letra de Pérez Díaz; «Morenita», aire de joropo, de Lauro; «Corrió llanero», con letra de Leoncio Martínez (Leo) dedicado a los Cantores; «El alcalde», guasa; «Esta noche serena», canción; «Porque le temo a tu tío», merengue; y las que siguen de Eduardo Serrano: «Negra la quiero», merengue; «Deseo», canción, y «La vaca lechera», copla llanera. Es de lamentar las limitaciones que existían por aquellos años en cuanto a la factura de discos gramofónicos nacionales, a las que se añadieron los problemas surgidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial, cuando los materiales necesarios para la fabricación de discos eran utilizados para producir armamento. Por fortuna, de los siete que grabaron los Cantores a fines del año 1942 y principios del 43, se salvaron seis, y solo se dañó la matriz del que contenía las canciones compuestas especialmente para ellos, el merengue «Barlovento», de Eduardo Serrano, y el bolero sentimental «Pobre gitana», único número de un autor no venezolano que interpretaron, creación del gran compositor puertorriqueño Rafael Hernández. Con todo, los discos solo aparecieron en 1945.

Artes, Caracas, 1940, pp. 105-118. Contemporáneamente, en un escrito suyo, el maestro Sojo decía que a nuestros cantos vernáculos «una moda estulta los ha ido relegando para sustituirlo con los más degradantes ritmos exóticos».

En los arreglos de Lauro sobre algunas de estas canciones, realizados posiblemente como ejercicios de composición, puesto que al mismo tiempo atendía (cuando podía) disciplinas escolásticas en la Escuela Superior de Música, notamos la incorporación de numerosos efectos artísticos de origen popular criollo, como silbidos, gritos, carcajadas, frases habladas, efectos onomatopéyicos y remedos humorísticos. A todo esto, hecho para matizar y animar los cantos, se añadían los recursos propiamente musicales: una oportuna intervención de las tres voces, imitaciones contrapuntísticas de vivo color polifónico («Serenata», «Naranjas de Valencia»), acertados procedimientos armónicos tradicionales y otros de inspiración popular venezolana, modulaciones de efecto sorprendente («Tu mirar», «Morenita»), tensión rítmica («Corrío llanero», «La guerra de los Vargas», en los merengues) más una rica variedad de matices en los acompañamientos típicos, como rasgueos, floreos, bordoneos, pasajes virtuosísticos e introducción de las más graciosas («Naranjas de Valencia», «Morenita», «Serenata», y en los merengues). No hay duda de que además de haber sido los Cantores del Trópico los primeros en utilizar en forma polifónica —y obra de Lauro— elementos musicales nuestros, y con tanto acierto artístico en que nada faltaba ni estaba demás, ejercieron también profunda influencia en el posterior movimiento musical nacional, tanto que aún hoy vemos resultados de incuestionable validez artística.

Luego de una brillante carrera musical por Venezuela y por gran parte de Suramérica (Colombia, Ecuador, Perú y Chile) motivos adversos ocurridos dentro de su propia patria dieron al traste con la existencia de los Cantores, disgregándose para siempre en 1943. Ojalá algún día, cuando dispongamos de una discoteca nacional, podamos rescatar los cantos grabados por ellos, para beneficio del movimiento cultural venezolano.

SEGUNDA ETAPA

Como ya hemos visto, el joven Antonio Lauro empleaba su tiempo más en el trabajo que en los estudios musicales. Aunque el haberse visto forzado a vivir de la música popular no entorpecía el desarrollo de su vocación de artista, ello, por otra parte, le obligaba a constantes interrupciones de las disciplinas musicales que cursaba. (De 1941 al 42 se va a Maracaibo, desempeñándose como director artístico en la radio Ondas del Lago, cumpliendo múltiples funciones: guitarrista, pianista, cantante, arreglista y director de conjuntos. Data de entonces su bello valse «El marabino»). Y fue por eso por lo que solo en julio de 1947 pudo ver coronados sus estudios de composición.

Siempre en la desesperante búsqueda de nuevos y más establecidos medios de vida, se ocupará después de otra importante tarea cultural y educativa, la de profesor de música de varios liceos caraqueños, en los que a la vez crea y dirige conjuntos corales estudiantiles. Allí, como ninguno de sus compañeros de generación, se dedicó con más pasión, y diríamos con más sacrificio, a un trabajo docente en el que Lauro pasó la mayor parte de su juventud. Lo pueden testimoniar quienes tuvieron la suerte de estudiar bajo su dirección y quienes formaron filas corales en los liceos Fermín Toro (aquí estuvo veintiocho años), Luis Razetti, Santiago de León de Caracas, de Aplicación, de la Normal de Mujeres Gran Colombia, y de los colegios Chávez y Santa María, en algunos de los cuales pueden oírse los himnos, que para ellos compuso el propio Maestro. Los fines culturales de esta actividad los había expuesto Lauro en dos estupendos artículos, «La formación de orfeones y la música folclórica»² y «Orfeones estudiantiles y restauración de nuestro folclor»³. Casi coincidiendo con lo que

2 En *Revista Educación*, n.º 29, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, febrero-marzo, 1944, p. 14.

3 Véase *infra*, Apéndice II.

con admirable sentido socialista había preconizado Ángel Ganivet sobre los orfeones de trabajadores, señalaba Antonio Lauro:

Es por allí, por la masa de obreros y de estudiantes, por donde comienza la verdadera culturización de un país. (...) El repertorio de los orfeones se elabora en casi su totalidad sobre la base del folclore. (...) Creo necesario recordar el alarmante estado en que se encuentra el arte popular venezolano. Hemos sufrido y estamos sufriendo una invasión tan grande de ritmos extranjeros degenerados, y ha sido tan intensa la propaganda, cultivo y comercio en ellos, que únicamente con una incansable dedicación al fomento y reivindicación de la música nacional es como podrá evitarse la pérdida total de nuestro folclore. Indudablemente, lograremos a fuerza de constancia el retorno a lo esencial venezolano (...) porque el folclore patrio encierra una imponente belleza. Si se estimulan como es debido y perduran los orfeones estudiantiles, muy pronto podremos escuchar en público, en las voces juveniles de universitarios y liceístas y de cursantes normalistas, las obras de mayor envergadura con que cuenta la polifonía vocal venezolana⁴.

Demás está consignar que muchas de estas predicciones del Maestro se cumplieron cabalmente, al punto de ser hoy Venezuela uno de los pocos países de este continente que cuenta con mayor número de grupos orfeónicos.

(Siguen hoy vigentes los problemas relacionados con el rescate y la difusión de nuestra música popular, resultando estériles incluso recientes iniciativas oficiales tendientes a resolver o a aliviar tales problemas).

En los mismos años en que hacía estudios de armonía, contrapunto, formas musicales y fugas, Lauro prestaba desinteresada colaboración a diversas actividades artísticas de la Escuela

4 *Ibid*, p. 204.

Superior de Música (que hoy lleva el nombre de José Ángel Lamas), bien como cantante, bajo, solista en el Orfeón Lamas —durante los conciertos consagrados a los autores venezolanos de la Colonia—, o en el conjunto coral que allí reunía el propio Sojo para interpretar aguinaldos y canciones populares, en que Lauro participaba también como hábil ejecutante de cuatro. (Como bajo de expresivos registros, recordamos la actuación en el estreno de la magistral «Cantata criolla», de Antonio Estévez).

En ese mismo instituto musical fue de los primeros en ingresar a la Cátedra de Guitarra, fundada a principios de 1933 por Raúl Borges, nuestro memorable Maestro, a quien debe Venezuela una de las más significativas escuelas de guitarra clásica. Allí Lauro perfeccionó su técnica y adquirió una amplia visión de la interpretación y de los estilos de la literatura guitarrística, todo esto reforzado por el conocimiento personal que tuvo de las más grandes figuras mundiales del instrumento, como Nitsuga Mangoré, Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, María Luisa Anido y Martínez Oyanguren. Al poco tiempo, Antonio Lauro era el primer guitarrista venezolano que tocaba a Händel, Bach, Albéniz, a los vihuelistas y a otros maestros de la guitarra, cautivando siempre a sus oyentes por su exquisita musicalidad y por su personalísimo sonido, de una tersura tal que las cuerdas del instrumento parecieran volverse inmateriales. Este arte lo exhibía en recitales públicos, en la radio y como número especial durante las actuaciones de los Cantores del Trópico.

Hemos de recordar que hasta los últimos años de la década de 1930 fue un talentoso virtuoso de piano, instrumento que estudió con el maestro Salvador Llamozas, una de nuestras glorias —hoy injustamente olvidada— del arte de piano. El dominio que poseyó de este instrumento se puede notar en las piezas escritas para el mismo, como su «*Suite venezolana*», y algunas canciones con acompañamiento pianístico, como su picante joropo «Cucarachero» — letra de Salvador Aguilar Toro—, grabado en disco por nuestro gran tenor Teo Capriles y acompañado al piano por el mismo Lauro.

TERCERA ETAPA

Al poco tiempo de haber obtenido el diploma académico de compositor, Lauro se da a la creación musical con un mayor dominio del oficio por la experiencia y por el conocimiento, integrándose así al gran movimiento musical que tuvo inicio en Venezuela hacia 1945-46. De 1947 data su primera obra para orquesta, solistas y coro, el poema sinfónico «Cantaclaro», (inspirado en la novela homónima de Rómulo Gallegos), con el que al año siguiente obtuvo el primer Premio Vicente Emilio Sojo. Pero debido al advenimiento de una larga dictadura, que había derrocado al presidente constitucional de la República, nuestro insigne novelista y maestro Rómulo Gallegos, autor de los textos del poema, la obra de Lauro no pudo ser estrenada en su debida oportunidad, y tampoco más tarde, cuando a raíz de las persecuciones políticas, Lauro, de sentimientos y convicciones democráticas, fue a dar a las cárceles instauradas por el régimen.

En 1948 el compositor hace su retorno espiritual a la guitarra creando una «Pavana al estilo de los vihuelistas». El breve desarrollo de esta pieza —hecha así para ajustarse al carácter y a la forma de pavana— está compensado por la refinada calidad artística de su contenido, en el que, con un admirable don de síntesis (poco común en nuestros creadores) hace una deliciosa evocación musical del estilo instrumental español del siglo XVI, acudiendo a armonías impresionistas, contrapuntos, ornamentos y cadencias de un sabor a la vez que arcaizante también muy de nuestro tiempo, resultando, diríamos, no solo un homenaje a los vihuelistas sino además a Ravel, Debussy y Manuel de Falla, maestros de los más sutiles sobre la evocación poético-musical.

Estando en la cárcel (1951-1952) no decae su pasión creatora. Compone entonces dos importantes obras para guitarra, «Suite venezolana» de cuatro movimientos y «Sonata» de tres, más un ««Misterio de Navidad», auto sacramental para solistas, coro, narrador y orquesta, cuyo texto era del historiador y poeta venezolano Manuel Alfredo Rodríguez. Mientras en el primero

de estos trabajos son inconfundibles las características nacionales, pero con lenguaje moderno, en la «Sonata», que concluye con un aire de bolera, los dos primeros movimientos son de inspiración subjetiva. Esta misma inspiración predomina en el «Misterio...», obra descriptiva de singular belleza, aunque sin los atrevimientos y libertades tonales de las anteriores. Posiblemente las dos más importantes formas orquestales concebidas por Lauro son «Giros negroides», *suite* sinfónica de cuatro movimientos, en que advertimos un vigoroso lienzo musical de nuestras culturas afrovenezolanas, y el «Concierto para guitarra y orquesta», en el que se gustan los intensos diálogos de la guitarra con los variados matices de la masa orquestal.

Realiza una posterior vuelta a la forma de *suite* cuando escribe su «Quinteto para instrumentos de viento», en que continúa prestando atención a los elementos musicales nacionales, y enseñándonos las múltiples maneras de cómo servirnos de aquellos. Sigue asimismo utilizando las armonías del impresionismo y otros recursos politonales, muy modulantes sobre estructuras tonales, y siempre de un modo personal.

A lo largo de su vida creadora, Lauro acogió la forma del valse venezolano con una pasión cada vez mayor a medida que descubría, en la inagotable gama sonora de la guitarra, nuevos matices artísticos. Había asimilado como pocos —por herencia y por experiencia— el estilo gracioso y romántico de los viejos valses nuestros desde cuando frecuentaba las clases musicales de dos grandes valsistas, Salvador Llamozas y Raúl Borges, además de observar sensiblemente las magníficas ejecuciones valísticas de bandas y músicos populares. Su valse «Natalia» (n.º 3) ha sido uno de los que mayor renombre le ha dado, si bien todos los demás son hoy interpretados por los mejores guitarristas del mundo. Fue esa misma pasión por lo popular la que lo indujo a armonizar piezas como «El totumo de Guarenas», de Benito Canónico; «Adiós a Ocumare», de Landaeta; «El papelón», baile tradicional guayanés; «Brisas del Torbes», de Luis Felipe Ramón y Rivera; una cueca chilena, aguinaldos, canciones, etcétera.

Concluyamos este parcial análisis de la producción del Maestro consignando que, a través de ella —incluyendo el «Seis por derecho al estilo del arpa llanera» (1967), una de las piezas más virtuosísticas como graciosas de todo el repertorio de la guitarra, y la «Pavana y fantasía» (1976), para guitarra y clavecín, en que nos revela una vez más la versatilidad de su musa creadora—, lejos de dejarse llevar por la corriente de un arte contemporáneo saturado de consumismo, experimentos y dudas, Lauro nos deja una lección positiva de su apasionado e independiente nacionalismo cultivando los medios estéticos que más lo atraían y que, ante todo, le han bastado para proyectar una imagen cultural, válida y permanente, de nuestra patria.

OTRAS ACTIVIDADES

En 1962, Lauro vuelve a sus actividades de director de conjuntos corales, fundando entonces el de los Madrigalistas de Venezuela, constituido por ocho cantantes que eran a veces acompañados por el Maestro al órgano o al piano. (Entre los cantantes se hallaban Marina Auristela Guánchez, Yolanda Correa de Padrón, Fuensanta Sola, Pedro Liendo, Elio Malfatti y William Werner). A pesar de los pocos años de actuaciones, el grupo llamó la atención por lo extenso y variado de su repertorio, pues comprendía importantes obras de polifonistas nuestros y europeos de diferentes épocas. Solo un excelente disco nos queda de los Madrigalistas, en el que podemos apreciar sus brillantes interpretaciones y admirar los arreglos polifónicos del Maestro.

Se ocupó por algún tiempo de los siguientes ramos artísticos y educacionales: presidente y vicepresidente de la Orquesta Sinfónica Venezuela; percusionista (xilofonista) de la misma; director de la Escuela de Música Juan Manuel Olivares; fundador y miembro del trío de guitarras Raúl Borges; profesor de guitarra en la Escuela de Música Juan José Landaeta, y presidente de la Asociación de Esperantistas de Venezuela. En 1958

fue candidato a diputado principal por el partido Acción Democrática, luego por el Partido Revolucionario Nacionalista y por el Partido Revolucionario de Integración Nacionalista.

ORÍGENES DE ANTONIO LAURO

El Maestro nació en Ciudad Bolívar el 3 de agosto de 1917. Sus padres, inmigrantes de la más pura extracción popular italiana, fueron Antonio Lauro, barbero y músico, y Armida Cutroneo. Lauro padre, nacido en 1882 en Pizzo Calabro, pequeña y grata ciudad de Calabria, llegó a Ciudad Bolívar siendo un adolescente de 18 años, y fue allí donde pasó el resto de su vida. Cantaba con delicada voz italiana acompañándose a la guitarra por oído. Para el desarrollo de su instinto musical contó con la docta guía de otro inmigrante de su misma patria, José Colloca, clarinetista, compositor y director de banda (también radicado en Ciudad Bolívar), quien le enseñó teoría musical y bombardino. Pero no fue únicamente en estos aspectos en que se manifestaron sus cualidades artísticas, sino que al poco tiempo lo encontramos convertido en un estupendo compositor de valses venezolanos, marchas y pasodobles, con lo que demostró, al igual que todo inmigrante de origen proletario, una rápida integración a la vida y a las maneras del pueblo venezolano. Años antes de morir logró editar una *Colección de once piezas musicales*, arregladas para piano, en que figuran obras sentimentales dedicadas a lugares, personas o recuerdos de su segunda patria: «Ondas del Orinoco», «Recuerdos Guayaneses», «Linda trigueña», «En Caracas», todas de bella factura melódica y con finas modulaciones. Murió todavía joven el 8 de marzo de 1922, en la tierra bolivarense a la que él, su mujer y sus hijos, hubieron de integrarse con pasión entrañable y sano orgullo.

Capítulo IX

Pedro Montesinos: un gran investigador del folclore nacional

ESPÍRITU POSITIVISTA

En la formación humanística del gran intelectual larense Pedro Montesinos fueron de especial importancia las experiencias que, en Venezuela, se habían obtenido respecto al folclore durante los últimos decenios del siglo XIX. Poco se sabe sobre los maestros que personalmente tuvo en esta materia; tal vez influyeron en un principio las lecturas de los muy contados trabajos que, en torno al mismo asunto, escribieron varios estudiosos nuestros, y quizás también las mismas relaciones intelectuales que cultivó con su ilustre amigo y paisano Lisandro Alvarado, quien contemporáneamente sacaba un gran partido documental al folclore, al utilizarlo sabiamente en sus infatigables tareas de filólogo y etnógrafo. Pero lo que llama particularmente la atención es que Montesinos, sin haber salido nunca de su nativo estado Lara, se haya dedicado con tanto entusiasmo y por espontánea iniciativa a la investigación cultural del folclore, actividad esta en la que aparece como devoto compilador de cantos populares, como estudioso de la filología nacional y como exégeta de corridos tradicionales de origen español. Demás está decir que tal actividad le requerían, a la par que una tenaz dedicación, grandes esfuerzos en años como aquellos —¡ya lo sabemos!—, sin alicientes espirituales, sin estabilidad política y, por lo tanto, negativos para la realización de importantes tareas culturales o científicas, por lo menos en los ambientes provincianos. En efecto, cuando se consagra al folclore con intenciones científicas desde los primeros años del siglo XX, Montesinos es de los muy pocos que en Venezuela se

ocupaban de tan significativa rama cultural. (Su recopilación de cantas populares precedió por varios años a los cancioneros que publicó José E. Machado, el primero de 1919).

Pedro Montesinos nació en El Tocuyo, el 20 de octubre de 1864. Allí mismo realizó estudios de bachillerato en el célebre Colegio La Concordia, que dirigía su propio padre, el notable educador don Egidio Montesinos. Faltándole poco tiempo para graduarse de abogado en Barquisimeto, interrumpió para siempre los estudios por una evidente carencia de vocación para aquella carrera. En su juventud demostró viva pasión por la poesía y por el periodismo político, dirigiendo después definitivamente sus inquietudes intelectuales a las investigaciones filológicas y folclóricas, y a la pedagogía. Su alto magisterio lo llevó a efecto en Barquisimeto enseñando latín, gramática castellana e historia patria en el Instituto La Salle y en el Colegio Federal. De la bibliografía del Maestro podría resultar esta clasificación: estudios históricos, prosas literarias, poesías juveniles, ensayos filológicos, tratado de acentuación castellana, tratado de latín, tratado de ortología y ortografía castellanadas (1905), venezolanismos y americanismos (1916-1918), cantares populares, contribución al folclore venezolano (1905-1913) y dos romances viejos (1920).

Montesinos era de espíritu positivista, tal como lo da a entender en varios de sus escritos, particularmente en su interesante ensayo «El realismo en el arte», publicado en la revista *Miscelánea*, de Barquisimeto, el 2 de julio de 1905, en el cual no regatea elogios a Lucrecio Caro, a Martín Lutero, a Émile Zola y a otras grandes figuras del naturalismo, del realismo y, sobre todo, del positivismo, filosofía esta que «cobra cada día más prestigio en todo el mundo ilustrado y pensador». Defendió asimismo el ideario político de Juan Montalvo, quien le inspiró un bello soneto y una ferviente apología en los albores del siglo XX.

LA FILOLOGÍA

La pasión por esta materia la manifiesta el Maestro a comienzos de este siglo, a juzgar por un breve escrito filológico sobre el cacheo, publicado en el periódico barquisimetano *La Escala*, con fecha del 15 de abril de 1904. Será desde entonces la filología una de sus ciencias predilectas, especialmente cuando toma entre otras fuentes esenciales el lenguaje vivo y puro del hombre del pueblo. La utilización que hace de esta fuente es la que ya desde principios del siglo XIX se hacía en Europa, y la misma que había introducido en Venezuela el gran germano-venezolano Adolfo Ernst hacia 1870. Para la realización de sus trabajos, Montesinos apela a la directa información folclórica, imprescindible como documento vivo y fiel para el conocimiento de la filología nacional e hispanoamericana, y a la consulta bibliográfica para el cotejo erudito. El Maestro va incluso al testimonio autobiográfico, al propio recuerdo de su infancia para consolidar alguna disquisición científica. Todo esto está demostrado en diversos ensayos y en numerosas notas periodísticas en que condensaba su criterio y sus conocimientos lingüísticos, tan importantes que el mismo Lisandro Alvarado en varios de sus estudios antropológicos y filológicos presta atención a las investigaciones hechas por Montesinos. No hay duda de que entre los poquísimos estudiosos venezolanos que pudieron apreciar en su época y a conciencia los esfuerzos culturales de Alvarado se hallaba don Pedro Montesinos.

LA POESÍA POPULAR

Como recolector de cantos de nuestro pueblo, el Maestro tocuyano es el continuador inmediato de Adolfo Ernst (1832-1899) y Arístides Rojas (1826-1894), quienes habían sido los primeros en advertir en Venezuela la importancia artística y el destino cultural de la poesía popular. A la actividad de recopilación

de esa poesía se dedicó Montesinos desde principios del siglo XX (o tal vez ya desde fines del siglo anterior), según puede comprobarse en *Miscelánea*, del 26 de marzo de 1905, cuando empieza a publicar la larga serie de «Cantares populares | Contribución al folclore venezolano». La última entrega de la serie apareció el 27 de mayo de 1906, alcanzando los cantares un total de 665 coplas. Una mitad de estas fueron publicadas a modo de folletín en 1915 en el periódico *El Impulso* de Carora, formando parte de una nutrida antología de poesía larense que llevaba el título de *Álbum poético*. La antología incluyó también producciones líricas originales del propio Montesinos.

Aunque no hemos podido comprobar si la segunda publicación (1915) estaba efectivamente integrada por cantos de la primera (1905-1906), es cierto que aún era superior la del manuscrito que dejó el Maestro, fechado en 1913, pues alcanzaba la insólita cifra de 2217 coplas, una de las más grandes compilaciones de poesía popular-tradicional de Hispanoamérica.

El titánico esfuerzo de recoger cuantos cantares había encontrado dispersos en libros, artículos periodísticos y folletos de autores nacionales (comenzando por las valiosas compilaciones que hicieron Ernst, desde 1870, hasta las de Arístides Rojas en 1893), además de las continuas consultas al hombre de nuestro pueblo, hace pensar que Montesinos había concebido la idea de editar integralmente su compilación. Demás está explicar que el idealismo del Maestro se estrelló ante la indiferencia tanto oficial como privada, propia de nuestros gobiernos, mayormente entonces cuando imperaba uno de los sistemas de tiranía oscurantista más duros que haya conocido la historia política y social de América Latina. Con todo, el intelectual tocuyano continuaba sirviéndose frecuentemente de su cancionero como expediente precioso para sus estudios de historia y filología, mientras que José Gil Fortoul tomó del mismo cancionero varias coplas como válidos ejemplos de poesía popular nuestra para uno de los capítulos de su *Historia constitucional de Venezuela*, y Lisandro Alvarado utilizó otras para sus *Glosarios de voces indígenas de Venezuela*.

El contenido cultural de los cantos era y sigue siendo de gran interés desde varios puntos de vista: histórico, sentimental, humorístico, satírico, político, épico, etcétera. Fue una lástima que ni Montesinos ni los estudiosos que se han ocupado de su cancionero hayan hecho las debidas clasificaciones de las coplas según el estilo, carácter, intención, tal como se había usado y se usa hoy en las recopilaciones de cantos populares. Tampoco se señalan procedencias, orígenes, informantes, pese a que muchas coplas, como hemos dicho, se tomaron de fuentes bibliográficas conocidas. (Todavía en nuestros tiempos, algunos cantos conservados por la tradición popular los interpretan en pasajes, golpes, estribillos, galerones, etcétera, artistas como Magdalena Sánchez, Pío Alvarado, el Indio Rivera, Tino Carrasco, Mario Suárez, Pancho Prim y muchos más).

Hemos de señalar que quien por primera vez se ocupó de la edición completa de los cantares recopilados por Montesinos, una vez comprobado el indiscutible valor artístico de ellos, fue el poeta y folclorista Régulo Olivares Figueroa. Obtuvo de parte de los herederos del Maestro, y en especial del Dr. Ramiro Montesinos, la autorización para publicarlos por entero en la efímera *Revista venezolana de Folklore*, de Caracas. Sólo en el primer número de esa publicación (enero-junio de 1947) aparecieron una parte de las coplas con la denominación muy apropiada de *Cancionero Montesinos* y precedida de un excelente comentario crítico de Olivares, aunque con algunas contradicciones. Tendríamos que esperar más de diez años para que fuera publicada la edición integral del cancionero, cuando apareció en la revista *Archivos Venezolanos de Folklore*, de la Universidad Central de Venezuela (1959-60). Sin embargo, ya que para estas ediciones se utilizó únicamente el citado manuscrito de 1913 —sin antes haber hecho el debido cotejo con las dos publicaciones anteriores de Barquisimeto y Carora—, es de presumir que tales ediciones hayan salido con fallas y lagunas. Con todos los méritos que se le han de reconocer, en la citada inserción del *Cancionero* en los *Archivos Venezolanos* se

deslizaron muchos errores y se observan varias modificaciones respecto al original de *Misceláneas* que conocemos.

DOS ROMANCES VIEJOS

Otra importante investigación folclórica y erudita fue la que hizo Pedro Montesinos sobre dos romances (corridos) popularizados tradicionalmente en los llanos venezolanos, quién sabe si de los mismos años de la Conquista, pues eran de remoto origen popular en España. Los estudia en su interesante ensayo «Dos romances viejos», publicado primero en el diario *El Impulso*, de Barquisimeto, en 1920, y más tarde en la *Revista Nacional de Cultura* (Caracas, noviembre-diciembre) en 1940. El ensayo es una demostración elocuente de la magnífica preparación del Maestro, en cuanto a estudios de poesía popular antigua a la que prestaban tanta atención insignes investigadores de España e Hispanoamérica.

Los romances son del «Conde Lirio» [o Conde Olinos] y «El adulterio castigado», ambos recogidos por Montesinos de la directa información popular. El primero le fue dictado por un niño que a su vez lo había «aprendido de una joven del pueblo, oriunda de la región de los Llanos, donde se conservan tradiciones de este género transmitidas de jeneración en jeneración hasta nuestros días». Hemos de añadir que ese romance provenía de fines del siglo XV, según afirma el eminent Ramón Menéndez Pidal al dar una versión del mismo en su antología *Flor nueva de romances viejos* (1928), con el título de «Amor más poderoso que la muerte».

El segundo romance le era conocido a Montesinos desde su infancia, pues dice que era igual al «que oíamos recitar en nuestra niñez a mujeres ancianas i que andando los años obtuvimos de las mismas personas que el anterior». Como se ve, de su misma ciudad tocuyana, tan rica que fuera en tradiciones artísticas populares, recordaba aún aquel canto que era tan «bello

en su primitiva rudeza», «un ejemplar precioso de poesía tradicional sobre el cual nadie ha fijado la atención hasta hoy».

Otras oportunas observaciones que hace el estudioso larense sobre los romances «Moriana y el moro Galván», «Conde Arnaldos», «Marqués de Mantua y Baldovinos», «Reinaldos y la Infanta Celidonia» y «Batalla de Roncesvalles», confirman una vez más los válidos conocimientos que poseía Montesinos del antiguo romancero hispánico. Su ensayo está expuesto con un oderno enfoque crítico, valiéndose el autor de los mejores instrumentos de estudio, esto es, las comparaciones entre las diferentes versiones antiguas y modernas de un mismo romance, las variantes en las supervivencias populares, el uso y la asimilación de la mejor bibliografía relativa a la materia. Posiblemente sea este ensayo de Montesinos el primero en que se haya estudiado en Venezuela, de un modo erudito, la importancia de las tradiciones oral-literarias de nuestro pueblo, enfocando el asunto desde una muy clara y personal posición humanística.

BREVE MUESTRA DE COPLAS

Don Pedro Montesinos murió en Barquisimeto el 19 de junio de 1938, y con la sola excepción de la recopilación de los cantos populares, del resto de su obra meritoria se conoce poquísimo, dispersa como está en viejos periódicos y revistas de diferentes lugares. Su *Cancionero*, aunque editado varias veces, está todavía a la espera de los competentes que lo examinen y expongan a fondo su trascendencia cultural, y que al reimprimírsela llegue a las manos de todos los venezolanos, ya que, a buena cuenta, el verdadero autor del mismo resulta ser nuestro propio pueblo.

A continuación damos una breve muestra de coplas del *Cancionero Montesinos*, referentes a instrumentos musicales venezolanos, bailes y a ese gran rapsoda del Llano que es el *cabrestero*. Los ejemplos los hemos tomado de la mencionada revista barquisimetana *MisCELÁNEA* (1905-1906).

GUITARRA-CUATRO

Dale duro a esa guitarra
acábala de quebrar,
que mañana haremos otra
de palitos de azahar.

Yo soy el negro Fabián,
negrito coqueto y vano
que te viene a enamorar
con la guitarra en la mano.

Guitarrita, mi guitarra,
tiene boca y sabe hablar,
ojos son lo que le falta
para ayudarme a llorar.

De noche cojo mi cuatro
y le saco muchos versos,
y ella paga mi cariño
con un enjambre de besos.

Con mi guitarra en la mano
no respeto cantador;
al que me canta le canto,
aunque sea hermano mayor.

Ayudame guitarrita
ayudame, cuatro cuerdas,
que quiero cantar ahora
para recordar mi tierra.

Yo tengo una guitarrita
que la llaman quitaquita,
que le quita los pesares
a las muchachas bonitas.

Compadre Venancio Loyo,
dígale a Juan Pablo Páez
que me mande mi guitarra
y usted mismo me la trae.

Por las calles van tocando
una guitarra de palo
y en las voces va diciendo:
—lo que no deja, dejalo.

MARACAS

Yo tenía mis dos maracas
pero una se me quebró;
para bailar un fandango
que más maracas que yo.

Con mi maraca en la mano
me atrevo a correr el mundo
enamorando muchachas,
oficio de vagabundo.

Con mi maraca en la mano
aquí estoy dando candela,
y le hago tragar el medio
con trapo y todo a cualquiera.

Cuando vayas al rastrojo
dímelo a la guacharaca
que cante a todo su antojo
y cuente con mis maracas.

Marisela se ha perdido
en el camino'e Caracas:

su madre la anda buscando
con el cinco y las maracas.

Yo con mi par de maracas
me atrevo a correr el mundo
para que digan mañana
—legítimo vagabundo.

Esta maraca que suena
tiene lengua y quiere hablar,
solo le faltan los ojos
para ponerse a llorar.

BANDOLA Y ARPA

Yo no sé si estoy errado
o la música me falta,
porque estoy hecho a cantar
al son de bandola y arpa.

Dale duro a esa bandola,
que se acabe de quebrar,
que palos hay en el monte
y quien los sepa labrar.

Todo el que vaya a Caracas
debe andar con mucha vista,
porque allí canta el sablista
sin bandola y sin maracas.

Cuando me pongo a cantar
al golpe desta bandola
mientras bailan las muchachas
las viejas paran la cola.

Yo tenía mi bandolita,
mi padre me la quebró,
como él no tocaba nada
no quiere que toque yo.

Arpa vieja y sin clavijas,
almacén de cucarachas,
¿quién te va a querer a ti
habiendo tantas muchachas?

Tóqueme el arpa compadre,
démele al quinto registro
que soy como el aspirante
cuando visita un ministro.

Compadre, por vida suya,
arrímeme el instrumento
que a ningún hombre le falta
la luz del conocimiento.

JOROPO, GALERÓN, SEIS, CHIPOLA, FANDANGO Y PALOMA

Cuando me arrimo a un joropo
yo soy el que meneo,
y con el patio me quedo
si repico un zapateo.

Despiértese compañero,
despierte si está dormido,
mire que voy a cantar
el galerón de corrido.

Esto que vengo a cantar
no es un galerón trovado,

son los lamentos de mi alma
porque estoy enamorado.

Vengo a cantar este seis
con el corazón partido,
porque fui cas'e mi suegra
y me pegó su marido.

Si el padre cura supiera
los golpes de una chipola,
se quitara el balandrán,
dejara la iglesia sola.

Estas muchachas de ahora
yo les diré cómo son:
alegres para un fandango
y tristes para un pilón.

Esta es la nueva paloma
que cantamos hoy aquí,
dale como yo le di,
con acento, punto y coma.

Galerón no come carne,
que lo que come es gallina,
galerón es caballero
de la ciudad de Barinas.

Galerón por la mañana,
galerón al mediodía,
galerón a todas horas
como si fuera comía.

EL CABRESTRERO

Esto dicen, esto dicen,
esto dicen los llaneros,
que el que no sabe cantar
no sirve pa' cabrestero.

¡Ajila! ¡Ajila! ¡Novillo!,
a la juella'el cabrestero:
te llevan pa'San Felipe
a cambiarte por dinero.

Con mi caballo en la mano
y la silla en la cabeza,
pasé como cabrestero
el paso'e la Portuguesa.

Capítulo X

El esforzado maestro Laudelino Mejías

De los setenta años que vivió el maestro Laudelino Mejías, nacido en Trujillo en agosto de 1893, cincuenta y cinco fueron consagrados plenamente al oficio de la música en varios aspectos, pero esencialmente en los de la creación, la dirección de banda y la enseñanza gratuita, con lo que puso en evidencia una singular capacidad tanto intelectual como física.

Dicho esto en tales términos, podría pensarse que su formación tuvo lugar en ambientes propicios, favorables a sus inquietudes y aspiraciones artísticas, y no en el medio más bien hostil de uno de los países más atrasados de este hemisferio en cuanto a desarrollo, educación y difusión de la música culta, como fue la Venezuela en que le tocó nacer, vivir y realizar su labor. Lo cierto fue que el autor de «Conticinio» se debió todo a sí mismo, al punto que solía decir que él mismo había sido su mejor maestro y su mejor discípulo. Desde su niñez llena de privaciones, pero rica en sensibilidad, hizo del arte musical el objetivo fundamental de su existencia hasta cuando, ya septuagenario, todavía la vida le permitió alzar la batuta en su dilecto oficio. Implicó esto la prueba de fuego de la vocación y de la voluntad humana de un venezolano que de haberse desarrollado en mejores medios, habría alcanzado imponentes metas artísticas.

Con todo, de los once lustros que el maestro Mejías dedicó a la música se desprenden lecciones perdurables, que lucen como ejemplos de las potencialidades privativas del artista y del arte nacional, vistas desde cualquier ángulo positivo-histórico-crítico. El Maestro dejó válidos testimonios de su quehacer artístico en Trujillo, Maracaibo (aquí actuó como requinto de la Banda del Estado, en Valera, donde compuso en 1923 su conocido

valse «Conticinio»), Ciudad Bolívar, en donde actuó como director de la banda del estado durante siete años. De humilde origen social, la pobreza de su familia lo indujo casualmente a la elección del camino que resultó ser acertado: el de la música popular-clásica de la banda del estado. Estos conjuntos, que estuvieron siempre formados por músicos del pueblo y que aún hoy constituyen en muchas ciudades la máxima expresión artística, a pesar de la hasta ahora incurable desorganización en que se hallan, fueron para el maestro Mejías y sus discípulos el mejor conservatorio de música, propicio a su formación y a sus experiencias musicales. Es importante señalar que en esos mismos conjuntos dieron sus primero pasos artísticos conocidas figuras de la música venezolana de hoy, como Andrés Sandoval, Inocente Carreño, Angel Sauce y Antonio Estévez.

En la banda, Laudelino Mejías estudió al vivo armonía, contrapunto, instrumentación y dirección, disciplinas más que suficientes para satisfacer las necesidades espirituales de su tiempo y de su ambiente, pero de las que jamás estuvo contento el Maestro a causa de su propia formación autodidacta.

La antigua Banda Sucre, del estado Trujillo, alcanzó bajo la dirección del Maestro tal grado de perfeccionamiento, que sus actividades artísticas bien pudieron equivaler a las de las agrupaciones de cámara o sinfónicas en los centros civilizados. Recordamos —puesto que participábamos como discípulos del Maestro— la estupenda calidad técnica e interpretativa que él y su grupo instrumental trujillano hacían de obras de virtuosismo orquestal como el poema sinfónico *Finlandia* de Sibelius, la suite *Cascanueces* de Chaikovski, la *Sinfonía Inconclusa* de Schubert y fragmentos de *Parsifal* de Wagner. Y conste que en gran parte del montaje del magno repertorio intervenía, igualmente, la mano apasionada de Laudelino Mejías, desde las copias para cada instrumento, los pacientes y rigurosos ensayos, hasta la difícil transcripción e instrumentación para banda de simples adaptaciones pianísticas de obras sinfónicas. Por fortuna, semejantes esfuerzos tuvieron una proyección y un resultado

positivos, pues por una parte habituó al público a asistir a los conciertos; un público que se hizo cada vez más numeroso y perceptible, y por otra, se logró (en 1943) la efectiva asistencia material de un progresista del ejecutivo regional que, presidido entonces por el doctor Numa Quevedo, trujillano y filarmónico, dotó a la banda de un presupuesto decente y de valioso instrumental.

El maestro Mejías halló así en las instituciones bandísticas el medio ideal para «culturizar y ennoblecer el alma de mi pueblo, familiarizándolo con el arte musical que es fuente de educación», según sus mismas palabras. En 1936, año de esperanzas para el pueblo venezolano, compuso «El pobre Juan Bimba», valse criollo que dedicó a Cecilio Zubillaga Perera, memorable prócer larense que ofrendó su vida a servir a los humildes. En una larga y bella carta que le escribió don Cecilio, este le decía:

Juan Bimba que sí sufrió bajo la resignación de sus penas centenarias; que sí fue escéptico a fuerza de desilusiones redentoras; que sí molido a palos de todas las injusticias; [...] posea, no obstante, las necesarias reservas de energías vitales para incorporarse [...] en este movimiento reivindicativo de los derechos de los humildes, que está marcando su minuto agudo en el cuadrante de la justicia del universo¹.

Dadas las circunstancias que, como hemos dicho, delimitaron la formación musical de Laudelino Mejías, toda su producción fue concebida pensando en la estructura y en las posibilidades de la banda. El fin estético de sus creaciones, todas de inspiración natural, espontánea, lejos de arbitrarias especulaciones, no es otro que el de procurar deleites emotivos. El espíritu de su melodía es siempre nacional y aunque en sus procedimientos técnicos no se apartó de tradicionales esquemas bandísticos, en sus valses, joropos, *suites*, canciones y marchas, están presentes la fina sensibilidad y el buen gusto del Maestro. Es claro que su producción, al

1 Véase *infra*, Apéndice II.

igual que la de todos nuestros compositores de banda, reclama un estudio desinteresado y una diligente revisión musical y técnica, el día en que se reintegre al repertorio sinfónico venezolano o de conjuntos de cámara. Es esta una labor que debe ser revisada por las instituciones culturales o por la propia iniciativa de artistas nacionales, con la cual se pondría a salvo un considerable patrimonio del arte en que vibra el ingenio de notables compositores venezolanos de ayer. Quién sabe cuántos estupendos resultados musicales podría depararnos en este camino de valoración, la restauración artística de las obras que, para banda y otros conjuntos similares, dejaron autores del siglo pasado como Manuel Betancourt, Gómez Cardiel, Meserón y Aranda, Leopoldo Sucre, Federico Villena (este compositor prolífico, autor de más de doscientas obras), y los compositores del siglo XX, Francisco de Paula Aguirre, Juan Vicente Gutiérrez, Pompeyo Rivero, Pedro Elías Gutiérrez, Sebastián Díaz Peña, Lino Gutiérrez, Marco Rivera Useche, José Rafael Rivas, Antonio Carrillo y tantos más que, como Laudelino Mejías, tuvieron como únicos recursos de expresión musical, los que ofrecían las dimensiones sonoras de las bandas populares. No dudamos de que tal labor obtendríamos —dentro de la literatura orquestal nacional y latinoamericana— la adquisición de un nutrido grupo de obras sinfónicas sencillas del que aún carecemos.

Capítulo XI

Vestigios artísticos de los siglos XVI y XVII vivos en nuestra música folclórica*

A pesar de todos los percances de su historia, el pueblo venezolano siempre ha dado pruebas de ser un vivo y diligente guardián de sus tradiciones artísticas. Ciento es que si diversas circunstancias dieron al traste con muchas expresiones de nuestra cultura popular, se ha de reconocer que, con todo, otras se conservaron con sus elementos fundamentales, principalmente las expresiones que por siglos se habían arraigado en el espíritu del anónimo artista criollo de las zonas rural-coloniales¹. Las causas que favorecieron su perduración pueden ser vistas hoy claramente, y entre otras podemos señalar: I) el aislamiento y la pobreza en que yacía la colonia venezolana; II) la presencia mayoritaria de habitantes del «bajo pueblo»; III) la considerable distancia que mediaba entre Venezuela y la Península; IV) las condiciones propias de una vida sedentaria, estacionaria, característica de estructuras sociales feudalistas; V) el encuentro y la integración de tres razas —india, negra y blanca— que, con culturas propias y remotas, coincidían en un gusto especial por la música². Esto da a

* Extraído del libro homónimo publicado por la Facultad de Humanidades y Educación, Serie: monografías y ensayos, n.º XVII, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1971.

1 Hatos, conucos, cumbes, aldeas, encomiendas, misiones, etcétera.

2 Los conquistadores dejaron testimonios numerosos de la musicalidad del indígena. Ya en 1555, fray Juan Bermudo, gran teórico andaluz, incluye en uno de sus libros música instrumental por instancias de amigos y «mayormente que de Indias me han rogado por ella» (*Declaración de instrumentos musicales*, fol. CXII, reverso). De algunas tribus venezolanas dejó Joseph Gumilla esta importante noticia: «La Fábula de Orfeo. De quien fingió la antigüedad, que con la música atraía a las fieras, se verifica con

entender que el patrimonio artístico que trajeron los negros, los soldados y los labriegos en los siglos XVI y XVII permaneció por largo tiempo incontaminado en sus raíces esenciales, prosiguiendo todavía hoy una buena parte de estas a nutrir el arte tradicional-popular de la República.

Pasemos a examinar solamente algunos vestigios artísticos que, aunque de procedencia hispánica, han desaparecido en su totalidad de las tradiciones musicales de España. De ellos nos hablan diversos teóricos, vihuelistas-guitarristas y arpistas de aquel período, algunos maestros del Siglo de Oro de las letras españolas, y los maestros de hoy de la música folclórica venezolana³.

ventaja en las Misiones de estos hombres más duros que los pedernales; porque es cosa reparable cuanto los encanta y embelesa la música: Son Músicos de su propio genio, y como en varias partes de esta Historia consta, son muy aficionados a tocar flautas, que ellos se fabrican, y otros muchos instrumentos; y está ya experimentado en las Misiones fundadas cuanto los atrae y los domestica la música (...) y así, una de las primeras diligencias de la fundación de un nuevo Pueblo, ha de ser conseguir un Maestro de Solfa de otro Pueblo antiguo, y entablar escuela de Música» (*El Orinoco ilustrado y defendido*, Manuel Fernández Imp., Madrid, 1745, p. 406). Amplios y modernos planteamientos sobre la vida musical del negro se hallan en la valiosa obra de Miguel Acosta Saignes, *Vida de los esclavos negros en Venezuela* (Hespérides Ediciones, Caracas, 1967). Citemos, con todo, la observación de Humbolt sobre los de Cumaná: «Cétoit la nuit de un dimanche, et les esclaves dansoient au son bruyant et monotone de guitarre. Les peuples d'Afrique de race noir, ont dans leur caractère un fond inépuisable de mouvement et de gaité. Apres avoir été livré á des travaux pénibles pendant la semaine, l'esclave, les pours de fête, préfère encoré la musique et la danse á un sommeil prolongé. Gradons-nous de blâmer ce melange d'insouciance et de légéreté, qui aducit les maux d'une vie pleine de privations et de douleurs!» (*Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, París, 1814, t. I, p. 325).

3 Aunque sería muy larga la lista de artistas populares a quienes debemos preciosa información, citaremos solamente algunos, como el bandalista Balbino Díaz, de Achaguas; los arpistas Indio Figueredo, de Cunaviche, Pedro Tovar, de San José de Tiznados (Guárico) y Pablo Hidalgo, de San Diego de los Altos; el cinquista Pío Alvarado de Curarigua; los cuatristas Cosme Villaroel, Juan Mendoza, de Cumaná, y Pablo Canela, de El Tocuyo, todos ellos de 60 a 80 años de edad (1961-1968).

UNA ANTIGUA Y POPULAR CADENCIA

Tanto los cantos de los polos margariteño y coriano (los cuales nada tienen que ver con el polo español de hoy) y de la batalla del Tamunangue tocuyano están construidos sobre un igual movimiento del bajo con estos acordes: do M, sol M, la m y su dominante. En tal sucesión armónica hemos identificado una de las más difundidas cadencias del siglo XVI, típica de un villancico popular ya mencionado hacia el 1490 que comenzaba:

Guardami las vacas
 Carillo, por tu fe.
 Besami primero,
 yo te las guardaré.

De este canto, conocido también con los nombres de «Vacas, guárdame las vacas» y «Romanesca», se conservan en Europa numerosos ejemplos instrumentales, señalándose entre los de mayor importancia los del músico granadino Luys de Narváez⁴. Hacia 1550 las *vacas* penetran en versiones populares y cultas en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania, y se cultivan sin interrupción y en las más variadas formas hasta principios del siglo XVIII. Nada extraño tenía, pues, la dispersión de la cadencia que acompañaba a ese canto por las colonias hispano-americanas, tal como se observa en el *cantus firmus* de las citadas melodías venezolanas.

Aparte de la cadencia, hay otro elemento común a estas melodías como lo es la forma de variación en que se desarrollan. Esto indica que la primitiva forma de la *diferencia* hispánica, creadora de la variación instrumental y vocal, ha sido conservada —y renovada— por nuestros cantores populares, especialmente

⁴ Cf. su obra *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*, Valladolid, 1538; Gilbert Chase, *La música de España*, Hachette, Buenos Aires, 1943, p. 66.

por los de Coro, Margarita y Cumaná. Ya en el ejemplo más antiguo que conocemos de polo venezolano, se nota el movimiento melódico que discurre en períodos de cuatro compases por variación, tal como es el ejemplo escrito que nos da Ramón de la Plaza en sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, en cuyo suplemento musical incluye la línea melódica de un polo de cuatro variaciones. Probablemente, la manera de cómo cantaba el artista popular del siglo XVI esta melodía debió de tener bastante semejanza con el modo en que los artistas populares venezolanos de hoy entonan y acompañan estos cantos, esto es, haciendo alarde de maravilloso virtuosismo vocal e instrumental y de gran inventiva poética. Resulta curioso notar que es en la regiones que primero fueron colonizadas en donde subsiste la práctica de la forma y cadencia de las viejas *vacas*, es decir, Margarita, Coro, Cumaná y El Tocuyo.

En la batalla del Tamunangue tocuyano (diferente a la del Tamunangue de Curarigua), se advierten otros particulares de interés. Mientras que en las *vacas* y en el polo es siempre ternario el compás, y más bien movido, en la batalla es binario, más lento y acompañado. Difieren así mismo en cuanto al carácter poético, ya que si en los primeros la letra es *a lo humano*, en el canto tocuyano es *a lo divino*. Con esto se podría comprobar un hecho histórico y musicológico: el uso frecuente en la Edad Media de adoptar cadencias y giros populares para canciones religiosas. Es de suponer igualmente que la batalla, bailada con garrote, cuchillo o machete en mano, sea una perduración de las danzas de las hachas o de las espadas tan difundidas en el siglo XVII, y en el ejemplo que de las primeras nos da el guitarrista y compositor aragonés Gaspar Sanz en 1674 observamos también las mismas analogías rítmicas y cadenciales⁵.

5 G. Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, H. de Diego Dormer, Zaragoza, 1674. También Lucas Ruiz de Ribayaz en su obra para guitarra y arpa *Luz y norte musical* [Imp. Melchor Álvarez, Madrid, 1677] incluye danzas de las hachas con la misma cadencia, punteadas rasgueadas y a modo de variaciones. Como ya sabemos, con la

EL CINCO

El cinco, de la familia de la guitarra, es uno de los instrumentos más característicos de la música tradicional-popular de Venezuela. Al igual que el arpa, el cuatro y la bandola —a los que podemos considerar hoy como instrumentos nacionales—, el cinco ofrece, a la vez, incuestionables particularidades venezolanas e hispánicas. El instrumento, que es una derivación de primitivos tipos de guitarra de cinco órdenes ya conocidos desde fines de la Edad Media y todavía usados en España en el siglo XVIII, pervive hoy en las tradiciones del estado Lara del Tamunangue y velorios de Santos y Cruz, tradiciones de neto origen campesino. Aunque su temple fue objeto de numerosas modificaciones a consecuencia de algunos cambios en la encordadura, la afinación que comúnmente practican los músicos venezolanos es —de graves a agudos y en clave de fa en cuarta línea—: re (en tercera línea), sol-sol (en octava, cuarto espacio y tercera superior), mi (tercer espacio) y la (quinta línea).

Particularidad común al cinco y a una antigua especie de guitarra de cinco órdenes, la notamos en la encordadura, pues de las cuerdas que consta solo la cuarta va pareada, según ya hemos visto en su afinación. De estas cuerdas de la antigua guitarra, que a menudo figura acompañando danzas y los cantos de fregonas, pastores y barberos del teatro y de la novela de los maestros españoles del Siglo de Oro, dejó una explícita referencia Lope de Vega en su comedia *El arenal de Sevilla* (Madrid, 1603), en este ingenioso juego de palabras:

batalla se da comienzo a la serie de bailes y cantos del Tamunangue, y la misma nada tiene que ver, desde el punto de vista musical, con la batalla que en el siglo XVI inspiraron a Janequin, Gabrielli, Palestrina y otros compositores posteriores. La misma cadencia de las *vacas* sirve hoy de base a «La lloroncita», una canción del pueblo mexicano. Como ya veremos, el Tamunangue tiene varios elementos hispánicos antiguos, al lado de otros de indiscutible procedencia africana.

FAJARDO

«Prima» le llama: no sé
si esta prima es verdadera;
mas no es la cuerda primera
que por prima falsa esté.
Hacemos un instrumento
cinco en esta misma casa;
que donde el infierno abrasa
no habrá tan discorde acento.
Es la prima quien te digo,
que Doña Laura se llama,
falsa hasta agora en la fama,
y siempre falsa conmigo.
La segunda y la tercera
hacen Toledo y Urbana:
un criado y una anciana
que suenan mal dondequiero.
La cuarta y requinta ha sido
Don Lope, porque sospecho
que de la prima se ha hecho,
y tiene el mismo sonido.
Yo vengo a ser el bordón
en quien la música estriba;
que no quiere Amor que viva
sin bordón tanta pasión.

Aquí observamos claramente que las cuerdas están colocadas exactamente igual a las que hoy vemos en los cinco que practican y construyen los tamunangueros larenses. Sin embargo, el tipo de guitarra de cinco órdenes que alcanzó mayor difusión dentro y fuera de España, y del cual se ha conservado considerable repertorio, estaba provisto de cuatro cuerdas dobles y una simple, con afinación equivalente a la que tiene la guitarra moderna, pero sin el bordón mi. También es de observar la cita que hace Lope de la requinta, que va al lado de

la cuarta, un término que si hoy es común en la práctica instrumental y en el habla de nuestros campesinos, musicalmente podría considerarse un arcaísmo, y de la cual ya veremos oportunamente otras particularidades de interés.

Aunque varios autores venezolanos del siglo XIX aluden al cinco usado en el Llano y otras regiones del centro del país, pensamos que poco tenía que ver con el instrumento del mismo nombre que se practica en el estado Lara⁶. Se trató posiblemente de un cuatro de tres cuerdas simples y una doble, según hemos visto en diferentes lugares venezolanos.

TEMPLES DEL CUATRO DE CINCO Y CUATRO CUERDAS

Entre las más importantes características de los antiguos instrumentos de cuerda se señalan las de sus templos y encordaduras, esto es, la manera de cómo están dispuestas las cuerdas en el diapasón y los intervalos de que constan las afinaciones. Estas características, que varían según los países y las tradiciones, jugaron un papel artístico-musical de considerable importancia. Los documentos que por primera vez las describen nos vienen de la civilización árabe, de la cual prácticamente procedió todo el instrumental de Occidente. Hacia los siglo VIII y IX de la era cristiana, los filósofos y músicos musulmanes prestan especial atención al carácter técnico y musical de las afinaciones, muchas de las cuales se indicaban especialmente para el acompañamiento de determinados géneros de canto, quizás derivados de los antiguos *ethos* musicales griegos u orientales.

6 Cf. Juan Vicente González en *Biografía de José Félix Ribas*; R. Páez en *Wild Scenes in South America* (1862); E. Blanco en *Zárate* (1882); Ramón de la Plaza, etcétera. En la *Gazeta de Caracas* del 3 de mayo de 1811, Juan Illas hace saber la fuga de su hacienda de San Antonio de «otro esclavo mulato, llamado Reyes, con estas señales: color blanco, pelo castaño liso, edad como de 18 años, algo baxo, regordete, mui alegre, tocador de cinco y mui cantor».

Fueron los teóricos españoles de las primeras décadas del siglo XVI quienes, aprovechando prácticas seculares de vihuelistas, guitarristas, arpistas y demás tañedores, así moros como cristianos, comenzaron a sistematizar las experiencias y las ventajas artísticas de los temples, sobre todo el gran teórico y compositor andaluz fray Juan Bermudo, autor de la *Declaración de instrumentos musicales* (1555), una de las obras capitales de la teoría y de la historia de la música y de los instrumentos, y en la que podemos seguir y saber gran parte del proceso evolutivo de las afinaciones, tanto en España como en Hispanoamérica.

Bermudo estudia con atención los temples viejos y nuevos de uso principalmente en las vihuelas-guitarras de cuatro, cinco, seis y siete órdenes, y en la bandurria de tres cuerdas⁷. El teórico previó las numerosas posibilidades artísticas que ofrecían aquellos y otros instrumentos, señalando tales posibilidades con tan atinadas y atrevidas especulaciones musicales que, en efecto, el posterior y lento desarrollo de la armonía, de la modulación y del cromatismo no partió niño de aquellas viejas prácticas y modificaciones de los temples medievales y del Renacimiento, como también de las diversas maneras de entistar y encordar los variados tipos de vihuela.

En las afinaciones descritas por Bermudo, hay algunas que hoy perduran en la práctica de los instrumentistas populares venezolanos. Las hemos observado en los cuatros que se tocan en Apure y en los bailes y cantos del Tamunangue de Curarigua (estado Lara), especialmente en el cuatro de cinco cuerdas con la cuarta pareada. Bermudo hace referencia al uso frecuente de afinar las dos cuerdas a la octava con un bordón y una prima, lo cual podemos ver en nuestros tiempos en diversos tipos de guitarra no solo en Venezuela, sino además en varios países hispanoamericanos⁸. El mismo teórico alude a otro detalle de interés

7 J. Bermudo, *Declaración de los instrumentos musicales*, Taller de Juan de León, Osuna, 1555. (Libro II, cap. XXXII; Libro IV, caps. LXV y LVIII).

8 En México, varias jaranas, la guitarra huapanguera, el bajo sexto; en Chile, el guitarrón; en Perú, diversos tipos de guitarra; en Colombia, el

relacionado con un curioso intervalo en que a veces afinaban esos dos órdenes, señalando que:

suelen poner a la quarta de la guitarra otra cuerda, que la llaman requinta. No sé si quando este nombre pusieron a la tal cuerda formava con la dicha quarta un diapente, que es quinta perfecta, y por esto tomó nombre de requinta. Ahora no tienen este temple, mas forman ambas cuerdas una octava⁹.

Esta afinación, que como vemos solo fue supuesta por Bermudo, debió ser practicada por el campesino español del siglo XVI, puesto que hoy, a una distancia de cuatro siglos, está en vigor en las tradiciones musicales del tamunanguero larense. Los intervalos se suceden así, en clave de sol y de graves a agudos: la-mi (quinta justa, primera línea adicional inferior y primera línea del pentagrama), re (primer espacio adicional inferior), fa sostenido (primer espacio), si (tercera línea). Esta última nota a una octava alta en las guitarras del Renacimiento.

El interés de este antiguo temple (que debió provenir de prácticas medievales), radica fundamentalmente en las disonancias producidas en los acordes por las dos cuerdas a la quinta, si bien tales disonancias sean a veces imperceptibles debido al tañido percusivo del cuatro, del tambor y demás instrumentos del conjunto del Tamunangue, pero otras veces resulta de particular efecto sonoro-armónico.

La ya citada afinación *a los viejos*, de práctica remota en la guitarra de cuatro órdenes dobles, se empleaba mucho todavía en España, Francia e Italia en el siglo XVI y a principios del siglo XVII¹⁰. Se distingue por estar las cuerdas tercera y

tiple. Preciosa información de instrumentos mexicanos debo al profesor Raúl Hellmer, de la Universidad Iberoamericana de la capital azteca, y al artista Adrián Nieto.

9 *Declaración...,* Libro IV, cap. LXV.

10 Aparece en las cifras de Adrien Le Roy, Guillaume Morlaye, Alonso Mudarra y Scipione Cerretto, los dos primeros autores y editores de una

cuarta a la distancia de una quinta justa, diversa del temple *a los nuevos* en que ambas cuerdas están separadas por un intervalo de cuarta justa, tal como se observa todavía en nuestros tiempos. Aunque Bermudo consigna que en la guitarra *a los viejos* se ejecutaba música golpeada (rasgueada) apropiada para acompañar romances viejos¹¹, lo cierto es que en ese temple se creó igualmente un valioso repertorio polifónico y punteado hacia la misma época¹². En Venezuela hemos visto el uso de la misma afinación en unas ejecuciones al cuatro del Indio Figueiredo (arpista y cuatrista admirable), quien la aprendió de tradiciones instrumentales apureñas, y del tocuyano Pablo Canela, quien la utiliza para todas sus piezas *a solo* con gran habilidad técnica y bello efecto musical.

EL DISCANTE

Con este nombre denominan al cuatro en algunos de los estados venezolanos, principalmente en Anzoátegui, Monagas y Sucre. Nos hallamos aquí ante otro arcaísmo bastante común en el habla campesina del oriente de la República, si bien no tanto como en el siglo XIX y principios del XX. Aunque el término «discante» tuvo en la Edad Media diversas acepciones musicales, la que más prevaleció y perduró fue la que designaba aquel específico tipo de guitarra. Es probable que el discante venezolano poco tenga que ver con el primitivo instrumento

docena de libros de *tabulature de guiterre* de cuatro órdenes (París, 1551 a 1555).

11 «Este temple mas es para romances viejos y música golpeada que para música del tiempo» (*Declaración...*, Libro IV, cap. LXV). Hoy un instrumento importante del folclor mexicano es la guitarra de golpe, la cual se toca rasgueada solamente, y los *golpes* venezolanos son quizás supervivencias de los antiguos estilos de música golpeada.

12 Lo hay en las cifras de los autores ya citados, algunas de las cuales interpreta hoy en el cuatro el gran artista venezolano Federico Reyna.

hispánico, pero si tomamos en cuenta los elementos artísticos que hemos estudiado —*temple a los viejos*, música golpeada, requinta, etcétera—, vemos que la designación de discante se conservó gracias a la existencia de un parente popular muy parecido: el cuatro. El discante-tiple que registran el *Diccionario de Autoridades* (1732), el *Diccionario técnico de la música* (1894), de F. Pedrell, y el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia (1959), poco tiene que ver con el tradicional discante-cuatro venezolano.

Hasta ahora ha sido imposible encontrar una descripción satisfactoria que permita hacer alguna comparación entre los dos instrumentos —el antiguo y el moderno—, aunque son valiosas algunas referencias musicales y literarias que consignan como función artística esencial del discante-cuatro la de acompañar cantos, danzas y piezas instrumentales. Recuérdese que «discantar» significaba también acompañar, glosar temas musicales en un instrumento¹³. Con esta peculiaridad interviene en el trabajo «El sargento Domingo Ramos 1814», de Miguel José Romero¹⁴, quien dice que Ramos, un héroe de la Guerra de Independencia oriundo de Cumaná, «era admirable con un discante en la mano, y en la improvisación de trobos á lo divino y á lo humano, asistía a los bailes, tocaba el discante, cantaba himnos patrióticos, enamoraba muchachas por docenas». Asimismo, Arístides Rojas en su ensayo «El cancionero popular de Venezuela»¹⁵, señala que los héroes de los Llanos bien merecen «ser cantados por la musa popular al son de los discantes y de las maracas indígenas», mientras en *El llanero*¹⁶ de Víctor M.

13 Cf. Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Imp. Francisco Sánchez, Madrid, 1578.

14 Cf. Teófilo Rodríguez (comp.), *Tradiciones populares: colección de crónicas y leyendas nacionales narradas por varios autores patrios*, Imprenta Editorial, Caracas, 1885, p. 255.

15 *El Cojo Ilustrado*, 15 de marzo de 1893.

16 V. M. Ovalles, *El llanero: estudio sobre su vida, sus costumbres, su carácter y su poesía*, Tip. J. M. Herrera Irigoyen, Caracas, 1905, p. 167.

Ovalles, el cantor Turupial «registra el discante de una manera nerviosa» para acompañar coplas. Romero lo define también como guitarra pequeña.

Por su parte, Bermudo sugiere los buenos resultados artísticos que podrían obtenerse de conjuntos (que más tarde se definen como de cámara) formados por vihuela, guitarra, discante y bandurria, todos con afinaciones transportadas¹⁷. A una semejante asociación instrumental, que perdura en varios lugares de Venezuela y, naturalmente, con otros elementos artísticos de acá, alude Ramón de la Plaza en sus *Ensayos*, consignando que los aires cumaneses «la gente del pueblo regularmente los canta en las diversiones llamadas joropos, acompañados de bandola, discante y maracas»¹⁸.

Dice Rodrigo Caro que el mecenas Juan de Argujo, conocido más como gran poeta y tañedor de vihuela, en el «discante era el primer hombre de toda España»¹⁹. Otros maestros españoles del Siglo de Oro, tan realistas y tan sensibles a las expresiones del arte proletario hispano, nos dan prueba de la existencia del instrumento y de que otros, como la guitarra, el arpa y la bandola, por un trastrueque histórico-social arraigaron en el espíritu del pueblo hispanoamericano. En los versos «Sepa si tuvo poder, | Que ya se pasó aquel tiempo | Cuando cantaban sus triunfos | Con discantes á lo viejo», de un romance de fines del siglo XVI atribuido a Góngora²⁰, se advierte que en el instrumento se practicaron templos a lo viejo, también usados en la

17 «Pueden templar una vihuela, un discante y una guitarra: un discante, una guitarra y una bandurria y finalmente, instrumentos de diversas maneras los pueden poner en tono que los sufren las cuerdas y tañer en tres instrumentos a seys bozes y a ocho. (...) Sería música de gozar» (*op. cit.*, Libro IV, cap. LXIX).

18 Véase *infra*, cap. XII.

19 J. Cervino, «Los poetas-músicos españoles del siglo XVI», en: *Música*, Madrid, 1.º de marzo de 1945.

20 Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 255.

guitarra, la bandurria y otros congéneres. No menos interesantes son las citas hechas por fray Luis de León y Lope de Vega. La del primero en *La perfecta casada* (1583), en esta pregunta:

¿tendría vuestra merced por su cocinero,
y daríale su salario al que no supiese salar
una olla, y tocase bien un discante?

En su auto sacramental *La Maya* (1604), Lope refiere:

Cuerpo: ¿Adónde está tu mujer?
Regocijo: Aquí templando un discante.

EL ARPA

El arpa criolla ha conservado igualmente notables características de la del siglo XVI, según lo deducimos de las referencias que existen del arpa del Renacimiento, en especial de las observaciones que hace fray Bermudo. El instrumento, que hoy se destaca dentro de algunas manifestaciones folclóricas de varios países hispanoamericanos (además de Venezuela, se mantiene con vigor en las tradiciones populares de México, Perú, Paraguay, Chile y Argentina), conserva su primitivo diatonismo, esto es, su encordadura produce únicamente escalas diatónicas que, de no ser por algunas modificaciones que se introducen en su temple, podría decirse que equivalen a las teclas blancas del piano. A pesar de esta limitación, nuestros pueblos han hecho del arpa uno de sus instrumentos polifónicos más ricos y de mayor dinámica rítmica.

Para lograr mejores efectos musicales nuestros arpistas, dotados de una técnica asombrosa, se valen hoy, en primer lugar, de los cambios de temple²¹. La alteración de determinadas

21 Cf. Isabel Aretz, *op. cit.*, p. 54.

cuerdas en estos coincide con algunas referencias de Bermudo, quien señala la costumbre frecuente de alzar a un semitono las cuerdas 11, 12 y 15, «y si fuere menester su octava», mientras que en otros casos se bajaba la 7 y «sus octavas un semitono mayor»²². Aunque se acudía a estos recursos para enriquecer las modalidades —mayor, menor y relativos—, el teórico andaluz afirma que siempre están limitadas las escalas arpísticas en comparación con las de la vihuela, más amplias por contener todas las divisiones de la gama cromática²³.

Un procedimiento antiguo muy común en la técnica de los arpistas de Venezuela y de los países arriba mencionados, es el de producir un semitono ascendente mediante la presión sobre una cuerda con la uña o el dorso del pulgar —o de otro dedo— cerca del clavijero. El procedimiento, desterrado hoy del arpa culta, arranca de una práctica medieval, según testimonios documentales de los primeros decenios del siglo XVI. En 1546, el vihuelista sevillano Alonso Mudarra introduce en uno de sus libros de cifra el signo con que se representa tal recurso,

22 *Op. cit.*, Libro IV, cap. LXXXVII.

23 «Ahora que se tañe el género semichromático, para tañerlo por la harpa no puede ser en el temple que tiene porque le faltan las divisiones de los tonos. Solos los semitonos diatónicos tiene este instrumento (...) Buelvo otra vez a decir, que el temple de la harpa era el juego blanco del monacordio». «Estos remedios son muy cortos y particulares, que aunque por ellos pueden tañer algunas piezas no todo lo que está punteado». (*Op. cit.*, cap. LXXXVII y LXXXVIII). Sorprenden hoy los razonamientos especulativos de Bermudo sobre las posibilidades artísticas de la escala cromática temperada. Mientras casi todos los teóricos de su tiempo seguían en la controversia del siglo sobre el diablo en música (intervalo tritono) y la división de la escala, o mejor, de la octava, el fraile andaluz señala ya como un hecho la división que luego predominó, la de la escala cromática de doce semitonos iguales. Todo instrumento que careciese de estos grados semitonales no podía ser completo, por lo que al referirse al arpa Bermudo afirma que «para ser tan perfecto instrumento este, como el mancchordio le falta en cada octava cinco cuerdas», es decir, los cinco sonidos cromáticos que completan la escala temperada. (*Op. cit.*, cap. XC).

y a su vez Juan Bermudo lo señala como una de las llamativas habilidades del arpista, según la referencia que hace de las ejecuciones del célebre Ludovico²⁴.

LAS BANDOLAS VENEZOLANAS

Tanto el instrumento como el nombre de bandola no son comunes hoy en España, en donde ha prevalecido la bandurria, instrumento este que tampoco ha sido familiar en las tradiciones musicales venezolanas. La escasez de documentos específicos no ha permitido un conocimiento preciso de la antigua bandola y su historia, en contraste con su gran difusión alcanzada en diversos países de Europa y del Nuevo Mundo.

En Venezuela existen dos especies de bandola con rasgos propios: una consta de cuerdas pareadas y otra de cuerdas simples, ambas con templos variados. ¿Será la última especie de una derivación o quizás una perduración de las *mandorre*, *mandora* y bandurria, tan en boga en la Edad Media? No sería atrevida esta conjeta si se piensa que en otros países iberoamericanos (que sepamos, Chile, México y Panamá) se ha descubierto la

24 «Para formar los semitonos se ponen estas dos señales B =. En la cuerda que qualquiera dellas estuviere se a de poner el dedo acerca de las clavijas» (A. Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Imp. Juan de León, Sevilla, 1546, Libro III, f. LXI). «Dizen, que el nombrado Ludovico cuando venia a clausurar: poniendo el dedo debaxo de la cuerda la semitonaua, y hacia clausula de sustyentado. Gran destreza y certidumbre era menester para esto» (Bermudo, *op. cit.*, Libro IV, cap. LXXXVIII). A juzgar por una graciosa obra escrita para vihuela por Mudarra, inspirada en los efectos instrumentales del famoso arpista, se deduce que Ludovico (quien vivió a finales del siglo XV) los ejecutaba para lucirse con las atrevidas falsas (disonancias) con que lo imita el no menos célebre vihuelista español. La obra de Mudarra, para vihuela de seis órdenes, lleva el título de *Fabrasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*, y a la cual consideramos como la pieza instrumental más importante del siglo XVI por sus audacias armónicas y rítmicas.

existencia del rabel de tres órdenes, un instrumento procedente de aquella misma época²⁵. Además, esta hipótesis se apoya en los análisis y comparaciones de antiguos temples con los que, gracias a algunos folcloristas venezolanos y a investigaciones personales nuestras, conocemos de las bandolas criollas²⁶.

Hay dos afinaciones en la de cuatro órdenes simples que revelan un origen remoto, constituidas como están, una por dos quintas y una cuarta justa —la, mi, si, fa sostenido, ascendente—, intervalos típicos de instrumentos congéneres antiguos. Dos teóricos franceses, Marin Mersenne y Pierre Trichet, consignan en los primeros decenios del siglo XVII que la *mandorre*, de forma parecida a la del bandolín moderno y entonces ya popular en Francia, constaba primitivamente de cuatro cuerdas simples, (al igual que la bandola criolla), y también como esta se tocaba con plectro. Los temples que citan ambos autores solo coinciden en parte con los usados hoy en Venezuela, ya que mientras Trichet señala que en la *mandorre*, practicada por los campesinos de Navarra y Vizcaya, las dos afinaciones usuales eran de dos cuartas y una quinta, ascendentes, y de tres cuartas sucesivas. Mersenne, a su vez, afirma que eran de quinta, cuarta y quinta —del bordón a la prima—, y de una quinta y dos cuartas²⁷.

25 Cf. Carlos Lavin, «El rabel y los instrumentos chilenos», en: *Revista musical chilena*, n.º 48, col. de Ensayos n.º 10, Santiago de Chile, 1955; Narciso Garay, *Tradiciones y cantares de Panamá* [ed. del autor], Bruselas, 1930, p. 191.

26 Cf. L. F. Ramón y Rivera e I. Aretz, *Folklore tachirense*, 2 vol., Biblioteca de autores y temas tachirenses, Caracas, 1961-63; I. Aretz, *op. cit.*, p. 163.

27 «Or la mandore est l'un de plus usitez, & des plus simples, car elle n'a pour ordinaire que quatre chordes». «On void que la 4 chorde est á la Quinte de la 3, cette á la Quarte de la 2, & la 2 a la Quinte de la chanterelle (...) On abaisse quelquefois la chanterelle d'un ton» (Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, París, 1636, III, pp. 93-94). «Elle n'avoit aussi lors que quatre chordes simples, (...) mais quelque autres y Font metre cinq ou six rangs. (...) De la grosse chorde au prochain rang

No describe Bermudo la bandola sino la bandurria de tres órdenes, la cual poco tiene que ver con el tradicional instrumento español antes citado²⁸. Menciona tres templos de uso en su tiempo y con los siguientes intervalos justos ascendentes: de dos quintas, de quinta y cuarta, y de cuarta y quinta. Era el último según el teórico, el más antiguo y de mejor efecto musical²⁹. De todo esto se puede deducir que las afinaciones de la *bandola* venezolana de cuatro órdenes simples proceden de las *bandurrias* y *mandorres* que resonaban en los ambientes de la plebe en la Edad Media y en los siglos XVI y XVII. Adviértase, finalmente, que la entrastadura indicada por Bermudo alcanza a un número de seis a siete trastes, análogo a los que se colocan en el instrumento criollo, mientras la forma de este es distinta a todos los congéneres que hemos estudiado.

En lo que atañe a la otra especie de bandola venezolana, por sus peculiaridades tiende más a parecerse a la ya referida bandurria y al laúd, hoy conocidos en España. Consta de seis órdenes, triples y dobles, corrientemente afinados en cuatro justas, propio de los dos instrumentos españoles mencionados y posiblemente también de la bandola de Colombia. Se dice que de este país fue introducida al Táchira, único estado venezolano en donde hoy se practica³⁰.

une quarte, de rang du milieu au suivant une quarte, et de celui la á la chanterelle une quinte. (...) Que si l'on abaisse la chanterelle d'un ton entier pour faire une quarte (...) l'on nomme cet accord jeu de chorde avallée». (Pierre Trichet, *Traité des Instruments de musique*, Société de musique d'autrefois, París, 1957, p. 153).

28 Resulta curiosa la alusión que hace Bermudo de una bandurria llevada de Indias. ¿Lo sería efectivamente? Dice: «De indias han traído bandurria con cinco cuerdas y en el andaluzia se ha visto con quinze trastes» (*op. cit.*, Libro IV, cap. LXIX). Que sepamos, la bandola era muy popular en Cuba en el siglo XVI (Cf. A. Carpentier, *op. cit.*, pp. 38-39).

29 *Op. cit.*, Libro IV, cap. LXVIII.

30 La popularidad de la bandola venezolana en el siglo XIX se refleja en numerosas citas literarias. Transcribimos las siguientes: «Our host ño Manuel (...) had engaged the services of celebrated playero in the bandola fron Banco Largo» (R. Páez, *op. cit.*, pp. 152-153). «Los mejores

ALTURA DE LOS TEMPLES

Como los artistas del pueblo afinan sus instrumentos por *fantasía*, esto es, al oído, se ha de considerar por tanto como imprecisable la altura de los templos que aquí hemos estudiado, los que además obedecen casi siempre a tesituras convencionales. A esta imprecisión han contribuido también otros factores, como la débil resistencia de las cuerdas (antes de tripa), el tamaño y la

bandolistas de Venezuela están en Maturín y Barcelona» (M. Landaeta Rosales, *Gran recopilación geográfica, estadística e histórica de Venezuela*, Imp. Bolívar, Caracas, 1889, t. II, p. 133). Precisamente, un gran poeta y luchador político barcelonés, Tomás Ignacio Potentini (1859-1907), fue asimismo hábil tañedor de bandola, según algunos conterráneos que aún lo recuerdan. Como tal, formaba parte de una famosa banda-orquesta venezolana que dirigía en 1889 el fino compositor y violinista caraqueño Rogelio A. Caraballo. Años atrás había compuesto unas décimas de franca inspiración popular que terminaban: ¡Vaya un joropo de rango! | Bailando a raja campana | los claros de la mañana | nos sorprenden bajo un mango; | de mi zamba en el fandango, | los guapos sufren desvíos, | pues no hay quien tenga mis bríos; | yo espanto el «ánima sola», | y al galope de la bandola | divierto los males míos. (T. I. Potentini, *Ensayos poéticos*, (ed.) M. V. Pinto Arrieta, Ciudad de Cura, 1889. Las décimas están fechadas en 1879). En la «Exposición Nacional Oficial» celebrada en 1883, con motivo del centenario del nacimiento del Libertador, el régimen de Guzmán Blanco, que ya había demostrado preocupaciones por la cultura y educación populares con hechos positivos, creó y otorgó numerosos premios como estímulo al artesanado nacional. Se concedieron distinciones a los constructores de bandolas Nicolás Oliveros (Nueva Esparta) y «al señor Calixto Fuentes (Cumaná), por una bandola encordada en su fábrica»; «al señor Manuel López (Maracaibo), por su guitarra»; a Juan N. Poleo (Ciudad Bolívar), por su «violín hecho con maderas del país»; a H. C. Thriemer, por su piano «hecho en el país, muy bueno»; «El piano del señor Lorenzo Rodríguez Colina (quien también fue premiado) era igualmente un instrumento de primer orden, de forma sencilla y elegante, y hecho de maderas del país, las partes metálicas las hizo el señor Azerm, de manera que solo el marfil de las teclas y la caja armónica eran de origen extranjero» (A. Ernst, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, Caracas, 1884-1886, t. I, p. 648; t. II, p. 425 y 460).

construcción de los instrumentos, la intensidad del rasgueo o del punteo, y las condiciones ambientales: humedad, sequedad, calor, etcétera. De ahí que, si bien conservando los mismos intervalos, se produzcan en los templos notables diferencias en cuanto a sus alturas y tesituras.

Un artista guayanés, José Donato Núñez, autor de un método para aprender el cuatro, a tal propósito señala: «La cuerda primera (la) se sube a un sonido regular». «Esto se practicará siempre que no haya otro instrumento con quien acordarse para su temple». Vemos aquí que la cuerda más grave la denomina (la), o sea que indica un nombre y no el sonido de la exacta altura de esa nota. Si tomamos en cuenta que hace unos doscientos años se empezó a adoptar el diapasón, para determinar la altura base de los sonidos de la escala, quiere decir que la práctica de los templos al oído que hoy se observa en los instrumentistas folclóricos venezolanos e hispanoamericanos deriva de los mismos procedimientos —ya entonces empíricos— usados en los siglos XVI y XVII por los vihuelistas y arpistas españoles. Luys Milán advertía en *El Maestro* (1535): «subireys la prima tan alto quanto lo pueda sufrir», y asimismo, Venegas de Henestrosa, en su *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (1557), aconseja que se comience a afinar por «la prima, que tiene más peligro de quebrarse, y que se suba en el alto que se pudiere sustentar».

Todo esto demuestra claramente que tampoco en los instrumentos de los siglos XVI y XVII —vihuela, discante, arpa, guitarra, bandola órgano— se puede precisar la altura de sus afinaciones, y en consecuencia, resultan inexactas las que hoy suelen señalar los musicólogos. O sea que, por vía de ejemplo, la vihuela de Milán pudo ser en re, como en mi, fa, fa sostenido, la, etcétera.

TONALIDADES

Aunque el hecho de que la gente del pueblo pueda ejecutar su música modulando libremente, o adoptando cualquiera de las

veinticuatro tonalidades, deje indiferente en nuestros tiempos al músico erudito, se ha de señalar que tal práctica, de la cual partió el desarrollo del moderno sistema tonal, se verificó primeramente en la guitarra a fines del siglo XVI. De ello no habla ninguna historia de la música de hoy, pero lo testimonia la rica documentación de aquella época sobre tan importante asunto. Lo que mejor comprueba hoy esa práctica es el arte de los cuatristas venezolanos, quienes de un modo empírico transportan y acompañan un canto determinado en cualquier tonalidad guiados solamente por propio instinto musical-instrumental. A esto hemos de añadir otra interesante particularidad, la de los acordes que resultan siempre —o casi siempre— en posiciones invertidas por causa del mismo temple o encordadura del cuatro (y de las antiguas guitarras de cuatro o cinco órdenes).

En 1596, el médico y guitarrista catalán Joan Carlos Amat publicó un método en el que, además de enseñar toques a lo rasgueado en ambas guitarras, expone detalladamente, y por primera vez en la práctica musical e instrumental, la sucesión de los veinticuatro *puntos* [sic, acordes], bien en su estado fundamental, bien en sus inversiones³¹. La tradición popular venezolana nos ofrece ejemplos similares, puesto que como fenómeno de continuidad artístico-tradicional, trescientos años más tarde se editaba en Caracas un tratado para guitarra de cuatro cuerdas con la parecida exposición tonal³². Quizás fue finalizando el siglo XIX cuando el ya citado artista bolivarense, José Donato Núñez, editó su método de cuatro, del cual solo conocemos la tercera edición de 1914, y en el que enseña igualmente la manera de tocar todas las tonalidades.

Bien lejos estaba de imaginarse el músico natural del Renacimiento, la trascendencia que iban a tener en el futuro estas prácticas armónicas. No perseguía entonces otro propósito artístico

31 J. C. Amat, *Guitarra española...*, Joseph Bró Editor, Lérida, 1596.

32 (s/a), *Método gráfico para aprender a tocar guitarra de cuatro cuerdas sin necesidad de Maestro*, Caracas, 2.^a ed., 1896.

que el de aleccionar en la ejecución de los acordes al instrumentista popular, evitarle malos ratos al acompañar *ad libitum* un canto en cualquier tonalidad y «poder transportar toda melodía sin ofender los sentidos de los oyentes», como decía Amat.

*

Es de suponer la perduración de otros vestigios artísticos de los siglos XVI y XVII en nuestras tradiciones musicales populares, puesto que los que ahora estudiamos han sido recogidos y observados en rápidas excursiones por el interior de la República. No nos fue posible ver y escuchar una buena parte del antiguo y tradicional repertorio instrumental, los bailes, y otros particulares que deberían ser inherentes a las características que hemos señalado, pese a la constante renovación y a los múltiples elementos criollos introducidos por el propio artista popular.

Del examen de estas características se puede colegir el extraordinario interés que ofrecen a la musicología moderna las expresiones tradicionales del pueblo hispanoamericano, apenas hoy estudiadas. Ello importa tanto más cuanto que en aquel período perduraban en España los vestigios de una riquísima cultura medieval juglaresca, sin la cual tampoco podría explicarse la supremacía que en la música culta alcanzó la misma España del Renacimiento europeo. La valorización de aquellas expresiones tendría que conducir, indiscutiblemente, a una revisión a fondo de muchos conceptos que difunden renombradas enciclopedias e historias de la música universal, que reflejan y repiten un pensamiento burgués siempre insensible a las aportaciones artísticas de abajo³³.

33 Por el contrario, resulta interesante la comprobación que del valor de tales aportaciones nos dan algunos teóricos, principalmente españoles y franceses de los siglos XV, XVI y XVII. Ramos de Pareja, Bermudo, Salinas, Praetorius, Mersenne, Cerone y muchos más, estudiaron con interés todo el mundo de la música, desde las disquisiciones más eruditas hasta las experiencias del músico popular, artista «más por lumbre

Si, como dijimos al principio, nuestro pueblo ha sido un celoso guardián de sus tradiciones musicales, se ha de advertir que las mismas están hoy enfrentándose a una de las pruebas más duras de la historia. En un país como el nuestro, con gobiernos que apenas cumplen un tímido cometido nacional-colectivo, en que la iniciativa privada, rica y dirigente, nada quiere saber de cultura folclórica, no es de preverse un robustecimiento en nuestras manifestaciones artísticas populares. Mientras un plan monstruoso concebido para aniquilar el alma de nuestras tradiciones pareciera contemplarse en la profusión de rocolas, discos, cine, programas de radio y televisión, en que lo nacional está mínimamente representado, ese creador de arte y tradiciones que es el hombre del pueblo sigue abandonando sus ambientes naturales para ir a colmar los «cinturones de miseria» de las grandes ciudades o atrofiarse en los campos petroleros.

Como hemos visto, estos vestigios musicales mantienen su vitalidad como expresión de arte popular-tradicional venezolano. Importa también advertir, que los mismos ofrecen recursos estéticos todavía valederos al compositor nacional de hoy, a despecho de los antinacionalistas de importación y de las mal intencionadas, costosas y abstrusas elucubraciones sonoras que pretenden implantar ahora las sociedades que las crean, fuera y aquí.

natural que por guía de reglas», como decía Pedro Cerone en 1612, y cuya música, según Cervantes, no da «menos gusto que el que suelen dar las acordadas músicas que en los reales palacios se acostrumbran» (*La Galatea*, Libro III, 1585).

Capítulo XII

Ensayos sobre el arte en Venezuela de Ramón de la Plaza: aspectos positivos de esta obra*

EL AUTOR

La falta de noticias que tenemos en torno a la formación intelectual y artística del autor de esta obra, el caraqueño Ramón de la Plaza, está compensada con el conocimiento documental que poseemos de su denodada actividad a favor del arte en Venezuela. Aun ostentando el título de general, le vemos combatiendo siempre con pasión más en los campos de la cultura que en los de Marte, lo cual, en tiempos como aquellos, debió implicar ardua y dura hazaña. Después de todo, sabía y presentía que las consecuencias del chopo y del sable podrían ser más fatales a su patria que las que pudieran derivarse de su pluma de escritor y maestro. Lección de Vargas aprendida y practicada.

Brillante hoja de servicios ha legado de su participación en importantes realizaciones culturales de la dictadura de Guzmán Blanco, en la que comparece como director y fundador del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1877. Al cargo lo capacitaba su condición de crítico, pintor, compositor e investigador, y gracias a esa misma condición le debemos sus valiosos *Ensayos sobre el arte en Venezuela*.

La casa de De la Plaza, una hermosa mansión colonial situada de Altagracia a Mijares, pronto se convirtió en una verdadera *camerata* artística venezolana, a donde acudían músicos, pintores, poetas y lindas mujeres. Mas las puntuales citas de arte

* Publicado en la revista *Cultura Universitaria*, n.º XCIII, Caracas, UCV, octubre-diciembre de 1966, pp. 33-44.

se vieron luego trágicamente interrumpidas: el 15 de diciembre de 1886 moría De la Plaza en el seno de su propio Parnaso...

EL PROPICIO AMBIENTE CARAQUEÑO

En medio de aquellas desventuras políticas y sociales que suelen pintar las historias venezolanas de la segunda mitad del siglo XIX, resulta contradictoria e inimaginable la aparición de un libro que, como este, tratándose de arte bien podría pensarse que era el fruto de los esfuerzos positivos de un maniático, de un idealista o de un alucinado. Probablemente, al igual que otros venezolanos ilustres de su tiempo, De la Plaza haya tenido un poco de todo eso, mas lo interesante fue que su obra, editada primorosamente en una de aquellas imprentas caraqueñas de múltiple y meritoria actividad editorial, vio la luz pública —como en buenos y prósperos tiempos de paz— sin que afectase para nada el sobresalto en que, quizás con algo de exageración, nos figuramos que vivieron entonces los moradores de nuestra capital. Esto comprueba un hecho afortunado e indiscutible, el de que ciertas iniciativas culturales, que aun hoy podrían sorprendernos, hallaron en Caracas lo que no hubo después: el ambiente propicio para su desarrollo.

Si la sociedad caraqueña se había acostumbrado a presenciar aquel juego de crónicas y fugaces permutas presidenciales, los pocos institutos culturales establecidos, como la Academia de Bellas Artes y la Universidad Central, persistían, si bien en condiciones estacionarias, sin sufrir daños considerables por parte del caudillismo criollo. Ocurrió esto por lo menos hasta el momento en que, finalizando el siglo, surgen las espantosas dictaduras que por cincuenta o más años arrasaron casi del todo aquellas semillas promisorias.

Resumiendo: cuando se habla del estado desastroso en que cayera el país apenas terminada la guerra de Independencia, tal situación comprendió más al vasto sector provinciano que a la

ciudad capitalina, en donde, a pesar de la anarquía política, tomaban realidad los mejores proyectos de instauración cultural. Así es como puede explicarse la elaboración de estos *Ensayos*, aparecidos en la pequeña ciudad cuyas laboriosas imprentas editaban más libros, periódicos, panfletos y páginas de música que las de cualquier otra capital hispanoamericana.

REPERCUSIONES DE LOS PLANES GUZMANCISTAS

Ya no tardará en llegar el jefe que habrá de sacudir el letargo en que yacía la sociedad provinciana, y tal será el dictador nacionalista Antonio Guzmán Blanco, el creador de la educación primaria pública y oficial de Venezuela, calificado justamente por De la Plaza como «el reformador de la patria». Complace aún citar las palabras lapidarias de su decreto civilizador: «Donde se puedan reunir diez niños, allí debe estar el maestro de escuela enseñándolos a leer y a escribir, y las primeras cuatro reglas de la aritmética. Si no hubiere casa, la escuela debe funcionar hasta debajo de un árbol, a fin de que no haya un solo venezolano que no pueda leer la Constitución de la República».

El libro de De la Plaza es un vivo reflejo de los atrevidos programas guzmancistas. Su propósito esencial es enseñar, el más noble propósito en que se empeñaron los mejores venezolanos de su tiempo. A pesar de su elaboración farragosa, escrito en un lenguaje que a veces nos sabe ripioso y cursi, lo que a fin de cuentas interesa de los *Ensayos* es comprender el fondo sustancial de sus ideas, de sus planes constructivos para un inmediato desarrollo de las artes en Venezuela. Su iniciativa responde, pues, a exigencias sociohistóricas dentro del medio venezolano, dándonos su libro claves fundamentales para la interpretación y comprensión de la urdimbre cultural nacionalista que se construyó entonces, y que luego hubo de ser desmantelada por los más oscuros y trágicos sistemas de gobierno dictatorial.

La obra salió precisamente en el mismo momento en que se celebraba el centenario del nacimiento del Libertador, por lo que cabe suponer que fue concebida como una aportación artística a los homenajes tributados a la memoria de Bolívar.

DIGRESIONES: PREPARACIÓN HISTÓRICA

Aunque la obra ostenta el título de *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (editada por la imprenta al vapor de *La Opinión Nacional*, Caracas, 1883), la verdad es que en ella se aborda con alguna amplitud temas referentes a culturas autóctonas y a la historia del arte universal desde la Antigüedad. Por ello, de primer momento resultan extrañas las repetidas digresiones de De la Plaza en torno a las bellas artes en Europa, los planteamientos sobre culturas indígenas de Hispanoamérica, y sus enlaces con las de Japón y China, con lo que no hacía sino alejarse de la intención primaria de los *Ensayos*. Afortunadamente, lo que en un principio parece ser un alarde de heterogénea pedantería libresca, adquiere luego un matiz positivo en la obra que, no sin modestia, llama su autor «breves páginas, apuntes que escribimos para la historia patria».

No obstante su aversión a corrientes filosóficas de fuerza (racionalismo, iluminismo, etcétera) y aceptar aquel *leitmotiv* del «cualquier tiempo pasado fue mejor» que predomina en su espíritu y en el de sus contemporáneos, la posición de De la Plaza ante la historia nos resulta hoy bastante objetiva. Sus incursiones históricas sobre el pasado del arte en Europa y en Venezuela, como los citados estudios sobre las primitivas civilizaciones del Nuevo Mundo, estaban respaldados por documentos fehacientes y por una bien asimilada bibliografía. A menudo, aparecen referencias de notables estudiosos de la música, de la arqueología, de la etnografía, como Fétis, Champollion, Villateau, Humboldt, Ernst, Wilkes y otros, lo cual da a entender que eran actuales y valiosas las fuentes de investigación.

ESTUDIOS INDÍGENAS

De considerable importancia en estos *Ensayos* es la sección dedicada a los ya citados aspectos de las culturas aborígenes de Venezuela y otros países hispanoamericanos. ¿Se trata realmente de un trabajo original de De la Plaza? Si bien no tenemos suficientes documentos que aclaren tal paternidad, casi nos atreveríamos a suponer que estos estudios no fueron realizados propiamente por De la Plaza, sino por el gran científico alemán Adolfo Ernst (1832-1899). Los entonces novísimos y difíciles planteamientos etnográficos que se derivaron del positivismo de Comte no hubieran podido ser aprovechados y discutidos sino por Ernst, a quien debe Venezuela un inapreciable aporte cultural-científico que apenas ha sido estudiado hasta hoy [*supra*, cap. III].

Aparte de esto, si comparamos el estilo del sabio alemán y el contenido científico de la mayoría de sus trabajos e incluso algunas de sus fuentes bibliográficas, veremos cómo los «Estudios indígenas» bien pudieron haber salido de la pluma de Ernst, y no de la del musicólogo y crítico venezolano, cuyo estilo y lenguaje son diferentes en las otras secciones de los *Ensayos*.

La intención primordial de estos estudios es determinar con poquísimos documentos y a través de cantos, instrumentos y otras manifestaciones artísticas, las analogías étnicas existentes entre pueblos mongoles y los indígenas de América. Por eso advierte:

Los cantos que hemos podido conseguir originales de los incas y de otras regiones de la Costa Firme, explicarán en su estructura y tonalidades, las condiciones y el carácter de los pueblos a los que pertenecen, y fijarán las relaciones de origen que median indudablemente entre ellos, los del Egipto, y los de la Mongolia del Viejo Mundo.

La alusión hecha sobre los aires nacionales que, como un complemento más de sus teorías, figuran en el suplemento

musical de los *Ensayos*, es asimismo significativa, pues observa de inmediato en la triple contextura de la música de Venezuela el carácter heterogéneo «que comporta los distintos elementos de las diversas razas que han habitado de antes y después de la conquista; teniendo de la indígena, su dolorosa melancolía; de la africana, el ritmo pronunciado de sus cadencias, y de la española, la gracia y gentileza de sus ondulaciones».

LA MÚSICA Y LA PINTURA. NACIONALISMO

De la Plaza es el primer estudioso que deja testimonio histórico, crítico y documental del desarrollo que alcanzaron en Venezuela la música y las artes plásticas¹. De su testimonio puede colegirse un curioso hecho histórico: el de que si la música conquistó aquel excepcional esplendor que, a fines del siglo XVIII y principios del XIX promovieron los primeros mulatos que en la historia de la música hicieron arte culto, hacia 1840 es la pintura la destinada a adquirir un particular y creciente desarrollo que se prolongó hasta comienzos del siglo XX. De entonces el capricho o la tendencia que tuvieron quienes dirigían la incipiente cultura nacional de favorecer el arte pictórico —desde diferentes esferas oficiales y privadas—, determinó un profundo desequilibrio en relación con otras expresiones artísticas, y de modo especial respecto al estancamiento en que se hallaba la música, tan lamentado por De la Plaza y su generación. Siendo esto así, la ventaja de haber disfrutado generosos y —muchas veces— merecidos subidos oficiales, de becas para

1 A pesar de haber investigado en buenos archivos de música venezolana, a De la Plaza se le deslizaron algunas falsedades con respecto a ciertos datos biográficos del compositor José Angel Lamas: I) la afirmación de su suicidio; II) la ejecución del *Réquiem* de Mozart en 1814; III) la leyenda de que el *Popule Meus* de este compositor se ejecutaba en el Vaticano. Estos datos han sido desmentidos y aclarados por los musicólogos venezolanos, Juan Bautista Plaza y José Antonio Calcaño.

emprender viajes a Europa y estudiar en buenas academias y con grandes maestros, pudo dar al pintor venezolano favorables y fecundas experiencias que en el campo musical solo alcanzaron los compositores en tiempos más recientes. Así, resultaba paradójico que cuando contemporáneamente los músicos seguían apegados a fórmulas generales de una técnica superada, un pintor como Pedro Emilio Rodríguez Flegel, citado en estos *Ensayos*, concebía ya sus obras en el entonces irrumpliente y moderno impresionismo, una escuela que recibía dardos de todo el mundo e incluso hasta del propio De la Plaza. Es evidente que tal pintor y tal estética eran todavía extemporáneos en nuestro ambiente, en donde no aparecieron por entonces más secuaces. Suponemos, a más de esto, que ni siquiera se conservó alguna obra de Rodríguez Flegel, como también ocurrió, lamentablemente, con la mayoría de los pintores estudiados por De la Plaza.

Con todo, comenzaron a germinar en Venezuela las más sanas inquietudes de nacionalismo artístico, partiendo de pocos pero valederos cimientos culturales. Se da comienzo a una emocionada búsqueda que, interrumpida como fuera por trágicos paréntesis dictatoriales, sigue en pie todavía en nuestra época. En aquella ocasión, y a diferencia de los primitivos del período colonial que cultivaban temas específicos de su tiempo y concretamente asuntos religiosos, los pintores habrán de inspirarse más en los hechos históricos de la Venezuela heroica, como en particulares escenas de la vida del pueblo, mientras los compositores habrán de incorporar en sus obras de un modo sencillo e intuitivo, algunas características propias de nuestra música folclórica. Es a estas últimas a las que a menudo califica De la Plaza como «obras de sabor local».

Y es aquí cuando la realidad histórica pone en evidencia que también es posible la creación de un arte nacional arrancando de escasos elementos tradicionales cultos, lo que está en contraposición con las tesis de algunos críticos que hoy sostienen lo contrario. Mientras el pintor venezolano de esa segunda mitad del siglo XIX partió de la nada en cuanto respecta a la tradición

culta y a pesar de ello pudo crear una obra perdurable, se dio además un caso en la música de tener en cuenta, el de que bien poco sirvió o hubiera servido al compositor de 1870 el estilo de la tradición culta que se pudo derivar de la Escuela de Chacao. Aunque De la Plaza insta a menudo, y con fervoroso nacionalismo, en que sus contemporáneos deben inspirarse en los modelos que con acierto él llama los artistas clásicos de Venezuela —Lamas, Olivares, Carreño, etcétera—, refiriéndose a la honda musicalidad y a la técnica desplegada por ellos en sus obras —contrapunto, instrumentación, dominio de las voces...—, la verdad fue que el espíritu mismo de esta música poco habría interesado al perfil nacionalista que se trataba de delinejar. En efecto, los maestros de la época y de antes de la publicación de los *Ensayos*, no tomaron de los clásicos sino sus rasgos más venezolanos, especialmente los que tenían mayor carácter popular, tales como los de la canción patriótica, los tonos y las romanzas, que dieron origen a innumerables cantos épicos (himnos), marchas, polcas militares, canciones románticas y un considerable repertorio de piano y banda. Ya fue significativo que la canción patriótica que, como dice De la Plaza, «sirvió de enseña en la cruzada de nuestra Independencia a las huestes libertadoras», con música de uno de los maestros del ciclo del padre Sojo, Juan José Landaeta, se haya convertido y decretado oficialmente con justicia en 1881 como Himno Nacional de Venezuela.

AIRES NACIONALES DE VENEZUELA

Aunque como ya hemos visto, De la Plaza por una parte invoca a esos maestros del ciclo del padre Sojo como los mejores modelos para crear una escuela musical nacional, por otro lado sugiere con entusiasmo que el artista venezolano debe volver la mirada a la fuente tradicional-popular. Se trataba de un apasionado, prematuro e intuitivo rumbo de expresión nacionalista, que comenzaba a dar espléndidos frutos en Europa y con más

precisión en la Rusia de «los Cinco». Para la práctica de esa nueva tendencia se ofrece, en las últimas páginas de los *Ensayos*, la ya citada compilación de aires nacionales conservados en el país, al lado de obras de algún autor contemporáneo y de músicos de los siglos XVIII y XIX.

Si bien son valiosos los trabajos que en reducciones para canto y piano se incluyen de los maestros de la Escuela de Chacao, y para lo cual De la Plaza contó con la colaboración de algunos músicos como Francisco Tejera, José Ángel Montero y otros, llama especialmente la atención aquel deseo de valorizar la melodía popular. La recopilación de los que De la Plaza denomina «Aires Nacionales de la República de los EE. UU. de Venezuela», que consta de cuarenta y cuatro diferentes melodías de danzas y cantos, son de fundamental importancia para el estudio de las modalidades musicales del pueblo venezolano. A pesar de algunos errores deslizados en la transcripción, y aparte del particular histórico de ser quizá la única colección de melodías folclóricas recogidas en América en el siglo XIX, con las que se justificaban, como ya hemos dicho, ponderables teorías de índole etnográfica, la compilación tuvo un origen que consideramos digna de ser documentado.

Cuando tuvimos la ocasión de estudiar por primera vez los *Ensayos*, nos interesó de inmediato esta sección musical. Suponíamos entonces que la recopilación de aires criollos se debió no a una tarea personal de De la Plaza, sino además a la de un grupo de artistas «recolectores», como Salvador Llamozas, Gómez Cardiel, Villena, los Montero. Nuestras conjeturas aumentaron y encontraron justificación cuando apenas leímos otros importantes documentos de la época, en los que se pone en evidencia el muy posible origen de esa compilación.

Sucedió que con motivo de enaltecer la memoria de Bolívar en el centenario de su nacimiento, el régimen de Guzmán Blanco realizó una magna «Exposición Nacional», cuya descripción fue hecha pocos años después por Adolfo Ernst en dos volúmenes. En uno de estos, que reproduce las circulares enviadas a los gobernadores de cada estado y sus respectivos jefes civiles, se señala:

Se propone el Ilustre Jefe dar a conocer a Venezuela de la manera más completa y ventajosa posible (...). Se llama muy particularmente la atención de Ud. a la colección de la música y letra de nuestras canciones y cantos populares, porque ellos ponen de manifiesto una de las fases de nuestro pueblo.

Y agrega en otra circular:

Bien comprenderá usted que la vida de un pueblo no la compone solamente el elemento material, porque vive también de su historia, de sus costumbres, y de todo lo que tiene alguna significación moral. Esto es igualmente de fácil consecución, pues no han de faltar en esa importante localidad quienes puedan formular sus tradiciones, recoger sus cantos y músicas populares².

Tales instancias fueron prontamente atendidas por algunos estados y es así como puede explicarse la presencia en los *Ensayos* de melodías venezolanas procedentes de diferentes lugares del país³.

2 Circulares del 27 de julio de 1882, en: *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, t. II, Caracas, 1886. En el primer tomo es de admirar el esfuerzo científico de Adolfo Ernst en numerosos y magníficos trabajos sobre la flora, la fauna, la geología, y geografía venezolanas, muchos de los cuales no han perdido validez y que bien merecen una nueva edición.

3 Desde las primeras décadas del siglo XIX, y lejos de toda intención científica, se dio comienzo en algunos países europeos a la recopilación de cantos populares, según lo exigían y lo estimulaban las nuevas estructuras políticas y sociales derivadas del romanticismo (Revolución francesa, nacionalismo, y luego positivismo, realismo, naturalismo, etcétera). Experiencias posteriores comprobaron que el canto tradicional-popular implica, más que el simple significado de campañario, pintoresco, y localista con que fue visto por los primeros recolectores, todo un complejo conjunto de fenómenos históricos, artísticos y sociológicos. Tal habrá sido su importancia cuando autorizados estudiosos modernos del folclore musical, como los húngaros Béla Bartók

LA ENSEÑANZA MUSICAL EN VENEZUELA

Como otros escritores y políticos venezolanos que en su tiempo explican y enfrentan fundamentales problemas educacionales, De la Plaza enfoca desde su libro los atinentes a la enseñanza de la música, que según él, «ha sido entre nosotros acaso la más descuidada». El problema era perentorio, pero

y Zoltán Kodály, han llegado a la conclusión de que tanto significado tiene para un país la buena música tradicional y popular, como el arte tradicional culto de un Bach o Beethoven, esto es —y limitándonos a Venezuela—: tanto vale el arte del Indio Figueredo, Tino Carrasco, Julián Guevara, Armando Molero y Oropeza Volcán, como el de nuestros clásicos Lamas, Olivares, Teresa Carreño, Landaeta. Véase *Scritti sulla musica popolare*, de B. Bartók; *Escritos sobre música y músicos*, de Manuel de Falla; *La musique en Russie*, de César Cui. Son también valiosísimas las aportaciones en el campo folclórico venezolano de otros estudiosos del siglo XIX, como Arístides Rojas, Salvador Llamozas y Adolfo Ernst, de cuyas experiencias hubo de aprovecharse años más tarde el eminente Lisandro Alvarado. En la recopilación De la Plaza solo se da la línea melódica de cada aire, lo que demuestra la práctica de un sistema que siendo poco usual en su época, fue al que prestaron mayor atención quienes más tarde iniciaban la ciencia del folclore. O sea, que mientras algunos recolectores en Europa hacían arreglos de cantos populares, fantasías, rapsodias y libres adaptaciones para piano, otros —y muy pocos— recogían la melodía en su mayor pureza, tal como observamos en los «Aires nacionales» de los *Ensayos*. Sin embargo, es de lamentar la omisión de la letra de las melodías de las canciones, lo que indica que aún entonces no habían parado mientes los estudiosos en la importancia que después fue concedida a la poesía popular. El mismo Ernst publicó posteriormente un excelente estudio sobre la poesía popular venezolana en *El Cojo Ilustrado*, n.º 27, 1 de febrero de 1883, revista caraqueña en que también se publicaron casi contemporáneamente (en 1895) la mayoría de los aires que figuran en la obra de De la Plaza. Varias de las melodías que aparecen en el suplemento de los *Ensayos* han sido bellamente restauradas por el maestro Vicente Emilio Sojo, tales como el «Canto aragüeño», «El araguato», «La chipola», «El polo», «La Úrsula» y otras. Rafael Suárez ha hecho una graciosa versión vocal-instrumental de «El záfate» bajo el nombre de «María Tolete», antiguo canto popular de las costas del golfo de Cariaco.

nunca como entonces trabajaron los músicos en más armonía para afrontarlo desde las aulas pública y privada, la academia, el periódico y el tratado musical.

Los planteamientos del autor de los *Ensayos* denotan una clara asimilación de los métodos (estudios de composición, instrumentación, etcétera) que a la sazón se adoptaban en los principales conservatorios de Europa, e incluso hace una posición personal, la de «la enseñanza musical obligatoria en todas las escuelas primarias» y normales que creara el régimen guzmancista. Esto, además de ser una resonancia del ya citado plan civilizador de Guzmán, lo era también de una advertencia hecha años antes por Cecilio Acosta, quien decía que la educación nacional «debe ir de abajo para arriba, y no al revés como se usa entre nosotros». No es menos concluyente De la Plaza al señalar que en el campo musical:

Solo la clase privilegiada que posee los medios de lograrla, se dedica al estudio, más por adorno en su educación, que por voluntad decidida de entrar de lleno en una carrera que no es la suya; mientras que la masa popular de donde han surgido siempre los más eminentes artistas, carece en absoluto de aquel precioso bien.

Está demás añadir que los buenos proyectos formulados por De la Plaza y otros intelectuales/estudiosos no se cumplieron, sino mucho después. Solo en 1963 introdujo «sin consulta», según sus propias palabras, el padre de la música contemporánea de Venezuela, Vicente Emilio Sojo, los estudios completos de composición y varios instrumentos en la Escuela Superior de Música, hoy Escuela José Ángel Lamas. Esto ocurrió más de medio siglo después de que De la Plaza los planteara en los *Ensayos*...

Con todo lo hasta aquí estudiado en torno a los *Ensayos* tratamos de demostrar que, si bien De la Plaza da hoy la impresión de haber sido un espíritu conservador, que censuraba las últimas

conquistas y modalidades que entonces había alcanzado la cultura europea (la música de Wagner, el impresionismo, etcétera), otras veces se manifiesta con puntos de vista liberales e independientes, constructivos con singulares méritos. Un movimiento que, cercenado como fue luego por brutales circunstancias históricas, cobra hoy nuevo y vigoroso impulso en el suelo nacional.

Capítulo XIII

De Rodrigo y la adivinación musical

Al igual que todo niño nuestro de raíz popular y con vocación artística, Rodrigo Riera ingresa triunfalmente en el mundo de la música en calidad de cantante y cuatrista. En cuanto a esto último, ya en las páginas de *El Diario* (Carora, 9 de septiembre de 1936) se le menciona como colaborador de actos culturales, «como muchacho del pueblo, representada su colaboración en los juguetos armoniosos del cuatro hábilmente tocado por Rodrigo Riera». Contaba entonces con trece años de edad, alternando en su vida los duros momentos por la subsistencia con la recreación espiritual recibida de la música: cada día se le veía posar el cajoncito repleto de betunes, cepillos, paños, trompos santaneros y demás envoltorios del niño limpiabotas, para pasar al ocio delicioso que le brindaba la caja armónica del cuatro; caja matriz de templos, rasgueos, ensueños...

En este instrumento, su instinto lo conduce a la improvisación musical, tan común al venezolano, todo lo cual va a desembocar años más tarde y aun durante la edad precoz, en la compleja naturaleza de la guitarra. En las seis cuerdas descubre el joven Rodrigo otras magias artísticas, y los tradicionales y muy venezolanos floreos y registros guitarrísticos se abren paso en sus manos, con los quilates de un arte instrumental diverso y rico de hermosuras musicales. No importa el origen de cualquier melodía alegre, triste o graciosa de un valse, de canciones de amor aparejadas de rejas y plenilunios, de una enrevesada danza de los campos marrubios de Altamira, de un tierno «Rayito de sol» tachirense, de un bambuco sentimental, de un trasnochado tango de los arrabales de Gardel, de la dulce quejumbre de un pasillo ecuatoriano, de un picante bolero del cubanísimo Trío Matamoros,

de un «Tico-Tico» brasileiro, de un cachullapi boliviano, de un *corridinho* de Portugal, y paren ustedes de contar (¡y que el maestro Riera nos perdone y soporte por las omisiones!). Nacen allí sus atractivas introducciones, interludios, contrapuntos, armonías y ritmos. Era un desafío constante entre él, la guitarra y la música. Cuando la guitarra le dice: ¡basta!, es cuando entonces más se enciende su musa con la réplica de nuevos inventos de efectos, acordes y posiciones, sin importar el sitio del diapasón, ni el instante de los sonidos, ni el paraje cualquiera de los ministerios emocionales. Queda convertida la guitarra en el médium predestinado para la revelación de las taumaturgias del nuevo rey de la inventiva musical.

De Rodrigo hemos escogido, como documentos testimoniales, un par de ejemplos tomados de algunas grabaciones magnetoacústicas y nos hemos atrevido a copiarlos, tratando de vencer en lo posible las dificultades que implica semejante cometido artístico. Los hemos seleccionado teniendo en cuenta posiciones cronológicas de la misma vida musical del Maestro. En el primero, observamos los ornamentos improvisados en la escabrosa tonalidad de do m sobre el bello y popular pasillo ecuatoriano «Desde aquella mañana en que te fuiste». Luego siguen los admirables melismas instrumentales, si así los podemos definir, concebidos sobre una refinada obra para guitarra como es el *Estudio n.º 22 en si menor op. 35* de Fernando Sor. Es muy probable que estos ejemplos, frutos ya de una mente musical nacionalista y cósmica, hayan sido objeto de posteriores refinamientos hechos por el mismo Maestro (detalle este muy propio de todo compositor), ya que la primera grabación fue realizada en la primavera de 1956 y la segunda en el otoño de 1968.

Damos un ejemplo de la melodía del pasillo y de la parte acompañante de una segunda guitarra. Se ha de tener presente el otro aspecto, no menos deslumbrante en la personalidad de Rodrigo Riera, como es el cantar acompañándose líricamente en su instrumento con una diversidad de elementos virtuosísticos, tales como vibrato, *portamento*, *pizzicato*, variedad tímbrica,

imitaciones, etcétera. Dicho esto así, pareciera que se trata de una superficial búsqueda de malabarismos, cuando en realidad ello constituía una simbiosis de alto contenido artístico en que se dignificaba un sencillo canto popular. Era el desafío entre dos artistas personalísimos que residían en un único individuo y a los que no sabíamos a cuál de ellos prestar nuestra atención o nuestra viva admiración: si al Rodrigo del original matiz vocal o al Rodrigo del primor en la guitarra, ambosercamente empeñados en desentrañar misterios, milagros y adivinaciones que solo emergen del mundo de la música.

Pasemos ahora al análisis del otro documento de la improvisación surgida sobre el *Estudio* de Sor. El Maestro se hallaba entonces en el ápice de su existencia musical como inspirado concertista, como el original compositor y pedagogo moderno. En los momentos de impartir lecciones a sus discípulos, de pronto lo asaltaban ideas musicales con las que, para hacer aún más placentero el oficio, amenizaba con acompañamientos sugeridos de obras de diverso estilo clásico, popular o didáctico.

Fue así como nació la estupenda improvisación que sirvió de fondo a la obra de Sor.

No se trata de un simple acompañamiento que, como tal, esté subordinado al contenido del original, sino de una brillante utilización de escalas, giros melódicos, y de otros caprichos ornamentales, de tanta variedad e interés que podría dar una impresión artística inversa, o sea la de ser el sereno *Estudio* de Sor el que acompaña la caprichosa improvisación del maestro venezolano. Aparte del personal despliegue de su rica fantasía, Rodrigo encuentra una espléndida ocasión para exhibir un ganiniano virtuosismo instrumental. Hay que conocer la guitarra —su técnica, sus encantos y sus enredos— para una mejor apreciación del arte de Rodrigo Riera. La misma tonalidad sím del *Estudio*, aunque de las más bellas en cuanto a timbre armónico y a sutil trascendencia de sonoridades (era la preferida de Mangoré, como lo demostró en muchas de sus obras), no es de las que mejor se prestan para improvisar con el desenfado con que lo

ha hecho Rodrigo, quien abordó un si m como si estuviese transitando por la calle real de un común la m y sus alrededores tonales.

En vista de que el Maestro aborda ahora un estilo monódico, ya extraño dentro de las conocidas características polifónicas de la guitarra, la improvisación podría ser adaptada a instrumentos monofónicos, como flauta, violín, oboe, clarinete, fagot, etcétera, de lo cual podrían esperarse nuevos y diferentes matices artísticos. A través de este mismo estilo, el artista nos demuestra además su personal instinto melódico.

Para lograr mayor contraste entre los esquemas rítmicos, el Maestro emplea figuras diferentes de las del original. Así, mientras este fue construido sobre una serie de corcheas en tres tiempos, Riera acude a ornamentaciones con grupos de semicorcheas, de tresillos y quintillos, además de un libre y natural uso de siete y ocho corcheas en un compás, algo parecido a lo que hacía Chopin en algunas de sus piezas para piano. Si ello por sí solo puede producir efecto cautivante, se ha de observar así mismo, en cuanto a interpretación, cómo cada vez que fluye un tema de particular tensión expresiva, el Maestro lo acaricia confiriéndole el máximo de cantabilidad con el vibrato más cálido, con el *rubato* más poético y con el sonido más puro de la gama tímbrica de la guitarra.

Todo un mundo sorprendente de la musa rodrigueana, al punto de provocar aquellos arrebatos con gritos y palabrotas con que nuestros egregios Antonio Estévez y Fredy Reina salpicaban los altercados artísticos que se entablaban entre Rodrigo, su guitarra y toda esa música que allí también no era de nadie, sino únicamente suya. ¡Felices aquellos que han tenido el privilegio —y entre ellos me cuento— de disfrutar los sortilegios de tan excepcional personalidad del arte musical venezolano!

Capítulo XIV

La aventura artística de una copla popular

Me monté en un verde pino
por ver si la divisaba,
y el pino era tierno
de verme llorar, lloraba.

Desde la primera vez que leí esta copla en la novela *Peonía* —o semi-novela, como la llama su propio autor, Manuel Vicente Romero García— me trajo el recuerdo de viejos campesinos de La Candelaria (estado Lara), a quienes desde niño se las oí cantar en diversas ocasiones, o bien se solazaban con la simple declamación en diferentes versiones. Tal como ya vimos en el anterior ensayo sobre *Peonía*¹, aquí la copla se entonaba en artísticos ambientes rurales del Tuy. Tiempo después la leí, con algunas variantes, en un texto del gran crítico venezolano Julio Calcaño, tal como es referida en el encabezado de nuestro ensayo², y que quizás sea la más antigua cita literaria registrada en Venezuela.

Al citarla conjuntamente con otras poesías populares venezolanas, Calcaño se la atribuye con acierto a nuestros cantadores nacionales que «viven en las montañas o en las extensas llanuras, desde donde sueltan esas perlas que van rodando... de pueblo en pueblo», que «bastan para dar a conocer el carácter del pueblo venezolano, su clara inteligencia, (...) y aún sus cualidades y defectos morales». Pero al aludir específicamente la copla que nos ocupa, el autor hace este juicio: «A menudo sus cantares, literariamente

1 Véase *supra*, cap. IV.

2 Cf. con la versión de la misma copla en *Peonía*: Me monté en un alto pino | a ver si la divisaba, | y como el pino era verde | en vez de verla, lloraba. M. V. Romero García, *op. cit.*, cap. LXXVIII, p. 280. [N. de la E.].

censurables por lo falso y rebuscado de la idea, solo arrancan aplausos por cierto colorido poético». Posteriormente, nos dimos cuenta de que se trataba de una de las cuartetas más difundidas y más bellas del repertorio popular musical y poético tanto español como hispanoamericano, y ello a pesar de los desacuerdos críticos que había provocado.

Esto de dialogar con un árbol, de invocar a la luna, ver «llorar a un arbolito», etcétera, son tendencias espirituales comunes en la sensibilidad campesina, difícilmente comprensibles para quienes no han vivido en la soledad rural de cualquier geografía. Y fue por aquí seguramente en donde tuvo origen la bella «Canción del sauce» (sauce llorón?) que se oye en los momentos dramáticos del *Otelo* de Shakespeare.

Aunque la cita literaria más antigua que conocemos de la copla data de 1865, según vemos en el *Cancionero popular* del escritor español Emilio Lafuente y Alcántara, es de pensar que la misma, tomada «de boca del pueblo», provenga de remotas canciones hispánicas. En el romance caballeresco «Reinaldos y la Infanta Celedonia»³, figuraba la siguiente cuarteta de parecido contenido poético:

Mirando esas avecillas
su canto armonizar
a sombra de un pino verde
me senté a descansar.

Lafuente menciona la célebre copla para demostrar una correlación con otra, y ambas son estas:

¡Yo me arrimé a un árbol verde
y se le secó la flor
mal haya quien se enamora
para vivir con dolor!

3 VV. AA., *Biblioteca Universal: Romancero caballeresco*, Madrid, 1875, t. XVI, p. 120.

Yo me arrimé a un pino verde
 por ver si me consolaba,
 y el pino como era verde,
 de verme llorar, lloraba⁴.

Luego, el mismo autor anota: «Extraña idea es ésta de arrimarse á un pino verde para consolarse y mucho más la de que el pino llorase porque era verde. La musa popular parece que se complace muy frecuentemente en burlarse del sentido común»⁵. Este juicio de Alcántara, semejante al que años más tarde haría Julio Calcaño (anteriormente citado), motivó a una breve pero apasionada refutación de Francisco Rodríguez Marín, quien señalaba a tal propósito lo siguiente:

Ligero anduvo Lafuente al sentar tan rotunda afirmación; porque aparte de ser puramente gratuita, ¿quién mandaba al colector insertar esa copla, si tan mala la creía, máxime cuando había intitulado o iba a titular su obra *Colección escogida* (?) Buscar de propósito coplas que se tienen por disparatadas y opuestas al sentido común, no es nada patriótico. (...) Y lloraba, porque era verde; precisamente por eso. Por el tronco del pino verde resbalaba la resina, como las lágrimas por el rostro del hombre⁶.

Para afianzar más su punto de vista, Rodríguez Marín da diferentes e interesantes versiones poéticas de la misma copla que él tomó de diversas fuentes españolas, versiones en las que quizás para hacer más radical la discrepancia entre su criterio y el de Lafuente, pareciera exagerar hasta la misma ortografía de los cantos. He aquí algunos ejemplos:

4 E. Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas*, Carlos Baille-Bailliere, Madrid, t. II, 1865, p. 289.

5 *Ibidem*.

6 F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ed. Francisco Álvarez y C^a, Sevilla, 1883.

Ar pie d'un pinito berde
 con sentimiento yoraba
 por ver si con er llantito
 las hojas se le secaban
 y á fuersa de tanto yanto
 se l'ha secaíyo el tronco.
 ¡Mal haya quien yora tanto!

Yo me subi á un arto pino
 por ber si la dibisaba

lo que dibisé fue'r porvo
 der coche que la yevaba.

(Andalucía)

Arriméme a un pino verde
 Por ver si me consolaba;
 O pino como era verde,
 De verme chorar, choraba.

(Galicia)

Pocos años antes de Rodríguez, Antonio Machado y Álvarez (padre de los poetas Antonio y Manuel, y a quien se le considera como el iniciador de las investigaciones folclóricas en España a partir de 1881), cita en su *Colección de cantes flamencos*⁷, varias versiones que se cantaban con música que también variaba; cantadas como eran en forma de petenera, segurirya gitana y debla. Lamentablemente, Machado (como tampoco lo hacen Lafuente ni Rodríguez Marín) no da ningún ejemplo musical de estos cantos. Algunas de las versiones que cita son las que siguen:

⁷ A. Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, Imp. y lit. El Porvenir, Sevilla, 1881.

Yo m'arrimé ar pinito berde
 y á cantarle me sentí
 y er pinito como era serrano
 se le secó la raís.

Toítos s'arriman
 ar pinito berde
 y yo m'arrimo á los tunales
 que espinitas tienen.

Por el camino de la música llegarán Manuel de Falla y Federico García Lorca a descubrir el encanto de la copla. Mientras el primero la estiliza con el más refinado acento musical, en una versión para canto y piano (la tercera de sus famosas *Siete canciones populares españolas*, 1914) que el autor denomina «Asturiana», tal vez por su procedencia, García Lorca la recoge y armoniza en alegre forma de jaleo andaluz para voz y piano.

En su trasplante al mundo popular hispanoamericano la copla se mantiene viva, reproduciéndose con parecidas características literarias, pero a su vez con variados rasgos del Nuevo Continente. Tenemos que lamentar aquí el no poseer los ejemplos musicales correspondientes en los trabajos que hasta ahora hemos conocido, en los cuáles solo se mencionan los versos de la cuarteta. Es probable que esto se deba al hecho de darle más importancia al texto que a la melodía.

De cómo sirvió el pueblo de Chile para cantarla, lo observamos en el interesante ejemplo que nos da Juan Uribe Echevarría en su obra *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*⁸. Curiosamente, cada verso de la copla se desglosa a su vez en cuatro cuartetas que preceden a cada décima, todo cantado en novenarios como «Versos por padecimiento del Señor»:

8 J. Uribe Echevarría, *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1962, pp. 54-57.

Yo me subí a un alto pino
por divisar a Jesús
en el árbol de la cruz
siendo un prodigo divino;

(Siguen cinco décimas)

Por ver si te divisaba
me asomé con gran poder
viendo a Jesús padecer
y la sangre derramaba;

(Siguen cinco décimas)

El pino como verde
la savia ahí le brotaba

los judíos declaraban:
esta pasión no se pierde;

(Siguen cinco décimas)

Al verme llorar, lloraba
la Madre del Salvador,
cuando al divino señor
en una cruz lo arbolaban;

En las tradiciones populares de Colombia se conocen
estas variantes:

1.^a

Me monté a altos pinos,
a ver si la divisaba.
Como el pino me entendía
de verme llorar, lloraba⁹.

9 «Coplas chocoanas», *Revista colombiana de folclor*, n.º 5, 1960.

2.^a

Me subí al alto pino
por ver si te divisaba;
el pino como era tierno,
de verme llorar, lloraba.

3.^a

Al alto pino subí
por preguntar por tu nombre;
no hay cielo sin azul,
ni amor que no tenga celo¹⁰.

En los bailecitos del departamento de Tarija, en Bolivia, los cantores populares prefieren eliminar al pino y colocar en su lugar una peña, de la cual brotan no los chorros de agua como en la leyenda bíblica, sino las lágrimas para la consolación, según nos informa el conocido artista boliviano Nilo Soruco:

A una peña me asomaba
ayayayay, por ver si me consolaba,
y la peña con ser peña
de verme llorar, lloraba.

Además de oírsele en múltiples versiones de ritmos y melodías, la copla también se recitaba a menudo durante los bailes populares en el momento de las bombas, en las que la ironía y la gracia eran inseparables, como en la siguiente bomba de Costa Rica:

10 V. M. Patiño, «Fitofolklore de la costa colombiana del Pacífico», en *Archivos Venezolanos de Folklore*, n.º 3, Inst. de Antropología e Historia-UCV, Caracas, 1953-54.

Me subí a una palmera
 a ver si te divisaba
 y como no te vi
 ¡me apié!

En las variantes y en los usos artísticos de la copla en Venezuela perduran parecidas características a las que hemos observado en España y en los citados países latinoamericanos. El pino es a menudo sustituido por barranca, palo, reja, nubes, etcétera, y para hacer rima con *indio* se recurre al artificio poético-consonante *pindio* o *pindo*, como ya veremos. Notamos también que tenía cierta correlación con otras coplas de un mismo canto.

A pesar de la grandiosa recopilación que, desde principio de este siglo, realizara el insigne estudioso del folclor venezolano Pedro Montesinos, solo cuatro se relacionan con la del pino verde. Son las n.^{os} 50, 1153, 1381 y 1746 de su célebre *Cancionero Montesinos*. Dos terminan con los versos:

y el pino como era verde
 de verme llorar, lloraba

Otra:

y apenas vi la bandera
 del barco que la llevaba.

Otra que en parte coincide con la recogida con Patiño, en Colombia, que ya hemos citado:

Me subí en un alto pino
 y le pregunté a Cupido:
 ¿por qué sonarán tan tristes
 las campanas del olvido?

Lamentablemente, en su recopilación Montesinos no hace alusión alguna al lugar o a los lugares en donde recogió esas coplas.

Hacia la misma época, un arpista popular de Villa de Cura, Jaime Bosch Freire, recogió por los llanos de Guárico la siguiente versión:

Me monté en una barranca
pa' ve si la divisaba
y lo que vi fue la vela
del barco que la llevaba.

Al difundirse la copla por diferentes regiones de Venezuela, quedó incorporada en los siguientes cantos: I) en estribillo y golpe de arpa del estado Sucre; II) en palomas¹¹ del estado Zulia; III) en cantos de ordeño en los estados Aragua y Guárico; IV) en cantos para arriar o cuidar ganado por el llano (estados Guárico, Apure y Portuguesa); V) en galerones o en cantas antiguas en el estado Lara. Como se ve, la expansión del canto no podía ser más amplia, con lo que se obtuvo igualmente una variada gama de matices expresivos: alegres, melancólicos, humorísticos, sentimentales, etcétera.

Una importante versión fue la que nos dictó el memorable cantor de Curarigua, Pío Alvarado, pues decía que debía cantarse en los golpes curarigüeños unida a otra copla que decía:

Hasta los palos del monte
lloran por mí su poquito,
lo digo porque ayer tarde
víe llorar un arbolito.

¹¹ En su segunda acepción, el *Diccionario de venezolanismos* define paloma como «Una de las tonadas que forman la cantería del polo coriano». Véase: *Diccionario de venezolanismos*, (Eds.) UCV-Instituto de Filología Andrés Bello, Academia Venezolana de la Lengua, Caracas, 1993, t. II, p. 349. [N. de la E.].

De Los Puertos de Altagracia, tierra zuliana fecunda de admirables improvisadores, nos llega la siguiente copla extraída de un desafío sobre la difícil rima de la palabra indio, en la cual el cantor se las ingenió con este ardid poético:

Me subí en un alto *pindio*
¡pino, digo, que me equivoqué,
es así como te doy
la consonancia del indio!

En los ejemplos musicales venezolanos que he recogido, preferí transcribirlos en las tonalidades originales grabadas a los informantes, pese a que la entonación de ciertos intervalos resultan difíciles o imposibles de llevarlos a la notación musical, los cuales son, asimismo, de particular interés y belleza en la voz del cantante. Esto principalmente en los cantos monódicos. En todos los ejemplos va inscrita la indicación del metrónomo, para dar una idea del movimiento de la música.

He seleccionado solo siete de los que consideré más característicos:

1. Una paloma que se canta en el estado Zulia con un ritmo bastante complejo, tanto por la síncopa como por las entradas a contratiempo. Me fue dictada en Maracaibo, con acompañamiento de cuatros, por Trino Portillo y Robinson Molero (diciembre de 1979).
2. Galerón larense con parecidas fórmulas rítmicas. Lo oí a unos cantores de Tamunangue en La Rinconada de Curarigua (junio 1971).
- 3, 4 y 5. Si bien existirán otros muchos ejemplos, en el Guárico solo pude recoger el primero con tiempo de pasaje y acompañamiento de arpa, maracas y cuatro, cantado por Nicolás Orozco, en La Misión (junio de 1971),

y los otros dos que copié a Tomás Bravo, de *El Baúl* (julio de 1971) con el ritmo libre, cadencioso, propio de los sorprendentes recitativos naturales que se cantan en las ocasiones de arrear ganados o cuando se ordeñan.

6. Un lamentoso fragmento de canta silábica en el tono apropiado al dejo melancólico de la copla. La oí cantar de niño en La Candelaria, estado Lara, y para junio de 1971 se la grabé a Salvador Pérez.
7. Una de las más bellas versiones de la célebre cuarteta, que es a su vez una de las melodías más originales del repertorio popular venezolano. Fue rescatada en San Francisco de Yare (estado Miranda) en 1947 por un grupo de estudiantes del Instituto Nacional de Folklore¹². Allá le fue grabada a Cándido Rodríguez en forma de canto de ordeño. Años más tarde, al oírselo cantar a la gran soprano nacional Morella Muñoz, en su voz la monodia conquistaba nueva excelsitud artística.

Y no podría ser más indicada otra perla monódica que esta de Cándido Rodríguez, para dar conclusión a este trabajo sobre la más grande aventura artística que ocurrieran a estos ingenuos y simples cuatro versos nacidos, variados y enriquecidos por la musa popular hispanoamericana.

12 Véase *supra*, p. 102.

Capítulo XV

Desde Egipto y la Grecia de Homero a los peladeros torrenses

El personaje fue uno de los que gozó de mayor simpatía en la Otra Banda: Francisco Rojas Vale Chico, muñocense por los cuatro costados. Era carnicero, pelotero, chicharronero y cuatrista, esto último especialmente cuando, en tiempos de fiesta, se echaba sus palitos de cocuy de penca. Conquistaba entonces la simpatía del mundo. Cada una de esas profesiones y diversiones merecerían capítulos específicos, pero hoy solo nos ocuparemos del cuatro de Vale Chico, por ser lo que particularmente nos llamaba la atención.

El instrumento lucía casi siempre una encordadura nueva, con cuerdas que el mismo Chico elaboraba de las tripas de chivo con singulares tratamientos empíricos. La calidad demostrada tanto por las buenas sonoridades como por la resistencia para soportar el recio toque popular, era lo que justificaba la fama de sus cuerdas por campos y aldeas torrenses. Por haberse tratado de una importante y antigua tradición popular, le pedimos a Chico que nos explicara no los secretos de su artesanía o de su cirugía, pero sí de algunos procedimientos que empleaba para la fabricación de las cuerdas: las tripas —o los intestinos— de chivo flaco, decía, debían ser escogidas entre las menos grasiertas, y con el espesor apropiado para cada cuerda. Estiradas y templadas al sol por un cierto tiempo, se limpiaban de toda adherencia carnosa o grasosa, después de lo cual se retorcían, no excesivamente, con una tarabita. Hecho esto, se cortaban las tripas más largas para obtener la longitud que hay en el cuatro desde el puente a las clavijas, pero excediendo un poco más la longitud para que, previendo que se rompiesen al ser tocadas, se pudiera suplir la rotura con el resto de cuerda que quedaba. O sea, que una cuerda era

prácticamente cuerda y media. Venía luego la confección para la venta pública: en lugar de envolverlas en papel, Vale Chico las acomodaba con especial esmero enrollándolas por docenas —o más— en pequeños trozos de corteza de maguey seco, distinguiéndose cada cuerda o cada juego de cuerdas —prima, segunda, tercera y cuarta— por sus diferentes calibres y por unas moticas de hilo de variado color con que se ataba cada rollo. Una de esas confecciones la regalé al Museo Nacional de Folklore de Caracas, pues poco antes de morir (hacia 1970), Chico, con su bondad idiosincrásica hizo especialmente para mí los últimos rollos de su singular artesanía musical.

PEQUEÑA HISTORIA

Ya cerca de 3000 años antes de la era cristiana, los músicos egipcios hacían y usaban cuerdas de tripa, intestinos o nervios de animales, en arpas o laúdes. Justamente, según la mitología griega fue Hermes quien, al descubrir en las márgenes del Nilo un caparazón de tortuga, al pulsar los nervios y tripas que allí quedaban tendidos produjeron armoniosas resonancias musicales, dando así nacimiento a la cítara. Cuerdas de tripa o de intestinos de oveja o de carnero eran las que vibraban en la cítara de Hermes, y eran las preferidas por los rapsodas de Homero. Del griego *chordē* (tripa, intestino) proviene también la etimología de la palabra. Falsa etimología, aunque significativa, fue la atribuida en la Edad Media, pues hacía derivar el nombre del latín *cor, cordis* (corazón), «por el hecho de que fácilmente commueven los corazones». Más tarde, en el Renacimiento, el músico español considera como una de las principales cualidades artísticas de la vihuela su delicada sonoridad, más perfecta por la semejanza y conformidad que el sonido de la cuerda tiene con el sentido humano, por ser de carne sus cuerdas, tal como señalaba en 1538 el vihuelista Luys de Narváez.

Por esos mismos años, en Zaragoza, se hacían arrendamientos públicos «de los intestinos de carnero, cabrones, cabras

y ovejas» para cuerdas de arpas y vihuelas. En Carora y parte de los campos caroreños, la naturaleza permitió una cría abundante de ganado caprino, con la consiguiente perduración de la antigua tradición de las cuerdas de tripa. Además de Francisco Rojas hubo otros artesanos y muy destacados, como el tanchense Salustiano Mejías (Tiano), quien hacía cuerdas para cuatro, cinco y seis, instrumentos típicos del Tamunangue y bien baratas que eran las cuerdas: en un terroso libro de cuentas de la pulperia de mi padre, aparecen cuarenta cuerdas vendidas en 1927 por real y locha, con lo que por tan poco dinero una orquesta de diez cuatros hubiera podido colmar de música y alegría a medio mundo.

La milenaria práctica de las cuerdas de tripa que comenzó en el Nilo, fue sustituida en siglo XX por el nailon. Adivina, buen adivinador ¿cuantos milenios esperan a las cuerdas de nailon? ¿Volverán otra vez nuevos Hermes, nuevos Narváez, nuevos Francisco Rojas?

Capítulo XVI

Valses del pueblo venezolano: referencias históricas y literarias

The graceful valza [sic], in which the South America Excel.

RICHARD LONGEVILLE VOWELL,

(Richard Longeville Vowell, *The earthquake of Caracas*,

Londres, 1831).

Ya está en el vals. ¡Ave María! ¡No repara usted ese torbellino?
¡Ea, se van a romper la cabeza! En efecto, a los primeros compases del baile rompieron todos a una (...) quien echándola de buen bailador, daba la vuelta en sentido opuesto a los otros tropezando a cada paso.

Flores de pascua; composiciones escritas por venezolanos.

Aguinaldo para 1852,

Caracas, 1851.

*

Los movimientos del acompañamiento del vals son los más variados y puede añadirse que cada individuo tiene uno peculiar. En algunos puntos de Venezuela son distintos a los que acostumbran en Caracas; en mi permanencia en esos lugares, observando con especial atención a los más hábiles acompañadores, los he aprendido todos.

(HERÁCLIO FERNÁNDEZ, *Método para aprender a acompañar al piano piezas de baile, al estilo venezolano*. Caracas, 1876).

*

Se tocaba un vals muy rítmico y de un movimiento bastante lento, particular al país. Recuerda a la vez la «redowa» y nuestro vals a tres tiempos. Las jóvenes criollas, naturalmente graciosas, se dejan así mecer al sonido de la música.

(JENNY DE TALLENAY, *Souvenirs du Venezuela: notes de voyage*, París, 1884).

*

Todas bailan con agilidad, acaso con rapidez excesiva, como lo exige el compás precipitado de los valses caraqueños, cuyo estilo es original y vehemente. (...) Se tocan muchas polcas y danzas y valsecitos.

(J. M. SAMPER, *Impresiones de un proscrito*, 1877).

*

Empero lo que constituye la fisonomía del valse venezolano no es únicamente el carácter melódico de sus aires, sino la variedad de acompañamientos en que abunda. (...) El efecto es sobre todo admirable en las orquestas de baile, debido al rasgueo de los discantes y al toque de las bandolas, instrumentos favoritos de nuestra música popular.

(SALVADOR N. LLAMOZAS, *La lira venezolana*, Caracas, 1883).

*

Respetado General y amigo:

Consecuente con mi ofrecimiento en carta anterior, tengo hoy especial gusto de enviar a usted mis dos valses «Zoila» y «Club Victoria», a fin de que usted se sirva hacerlos ejecutar por la

Banda Castro; así habré realizado una de mis gratas aspiraciones.

(SEBASTIÁN DÍAZ PEÑA, *Carta a Cipriano Castro*,
La Victoria, septiembre de 1900).

*

La orquesta no preludiaba el valse de introducción «Tocuyito», blasfema filarmónica que consagró en el pentagrama la gloria de aquel grotesco encuentro de guerrillas a que han dado el pomposo nombre de batalla.

(PÍO GIL, *El Cabito*, Caracas, 1909).

*

También allí estaba el organillo, y listos ya, no había más que comenzar el baile. Así lo hicimos; y apenas habíamos gozado del primer valse, suspendimos el baile para atenderle a unos cantores populares.

(M. V. ROMERO GARCÍA, *Peonía*, Caracas, 1890).

*

Y ahí también estaba Chopin desempeñando su cabal función al escribir sus valses. Estos eran, en realidad, personalísimas especulaciones sobre esquemas rítmicos, esquemas de uso común en toda Europa como lo serían en América, más tarde, donde floreció un tipo de vals venezolano, por ejemplo, que no se parece a ninguno.

(ALEJO CARPENTIER, *Tientos y Diferencias*, La Habana, 1956).

*

CRONOLOGÍA DE ALGUNOS VALSES VENEZOLANOS

- * «El diablo suelto», finales de 1877.
- * «Quejas», 1879.
- * «El gallo», 1892.
- * «El bejuquero» (también llamado «El peine») y «El guayacán pisado» 1900-1910.
- * «Siempre invicto», 1903.
- * «Aires de Mochima», 1912.
- * «El ausente», 1915.
- * «Conticinio», 1923.
- * «Las bellas noches de Maiquetía», 1929.
- * «Juliana», 1932.
- * «Sombra en Los Médanos», 1938.
- * «Visión porteña», 1940.
- * «Venezuela y Colombia», 1943.
- * «Pasillaneando», 1972.

Capítulo XVII

El valse «Recuerdos a Muñoz»

En Muñoz, al igual que en otras aldeas y pueblos caroreños, la música era elemento y alimento esencial en la vida espiritual de muchas familias. Se cultivaban el canto, los instrumentos musicales y los bailes. De estos últimos, solamente danzas populares antiguas y modernas, como valses, pasodobles, joropos, boleros, merengues, etcétera. (Entre los bailarines, personales por la gracia y por el ritmo, recuerdo especialmente a Trino Rojas). Se cultivó también la composición musical, en la que sobresalió Enrique Mosquera Flores, cuya familia era precisamente uno de los nidos artísticos muñocenses, gracias a la presencia del adusto don Isaías Mosquera, cuatro y guitarra grande, y buena pareja.

Enrique había sido asimismo otro de los primeros choferes larenses del Distrito Torres desde el momento en que llegaron a Venezuela los primeros vehículos motorizados. Con especial habilidad metía el carro (década de 1930) por aquellos caminos ricos en huecos y atolladeros, y cuando no, temibles por la sequía y por los remolinos de polvo; caminos que llamaban carretera, pero que ya el nombre ni siquiera cuadraba con el de los viejos caminos de las igualmente antiguas y clásicas carreteras caroreñas. Como su trabajo consistía, más que todo, en hacer viajes en carro a la Otra Banda, aprovechaba entonces la ocasión de llevar consigo la guitarra para recreación suya y de los suyos —amigos, amores, colegas, proletario, parentes—. Por allí formó un dueto estupendo —pues también cantaba— con Nazario Suárez, conocido turpial de aquellos pagos, con quien llegó a interpretar un nutrido repertorio de canciones románticas de autores caroreños. (Algunas de estas

melodías las hemos copiado y otras las hemos armonizado para guitarra sola).

Mosquera Flores nació en Muñoz en 1906, y aquí mismo ocurrieron sus primeros contactos con el mundo musical cuando niño —como tantos niños venezolanos— le echó mano a los instrumentos de su padre. Pero además del cuatro y la guitarra, poco después abordó otro instrumento tan importante y bello como aquellos, el bandolín, al que consagró lo mejor de su temperamento artístico, siguiendo así la bella tradición bandolinística del estado Lara.

Parte de la producción del popular Maestro fue grabada por él mismo en un disco hecho en Caracas en 1970, en el que podemos estimar sus magníficas cualidades virtuosísticas o creadoras. Allí interpreta los valses y merengues más característicos tanto por la expresividad de la melodía en los primeros como por la viveza del ritmo en los segundos. De sus valses nos gustó principalmente el que lleva el nombre de «Recuerdos a Muñoz», compuesto hacia 1934, en el cual encontramos particularidades musicales que considero de interés, como son los giros modulativos —o sea el recorrido tonal que aparecen a lo largo del valse. Consta este de tres partes, respectivamente en la m, do M y la última que comienza en la m y concluye en do M, luego de pasar por diversas tonalidades. En total, Mosquera Flores recorre diez tonalidades, enlazadas todas ellas de un modo espontáneo, sin esfuerzo mecánico, dándonos demostración de un raro instinto natural para la modulación. Tal cualidad es evidente, sobre todo, en la tercera parte del valse, en la que el Maestro hace uso de nueve tonalidades que se suceden de la forma siguiente: la m, sol M, mi m, re M, si m, la M, re m, do M y fa M, con los consiguientes acordes de enlace sobre la dominante. Esta particularidad la tienen pocos valses o piezas populares, y que sepamos, solo en el valse «El bejuquero» (también llamado «El guayacán pisado» en el Zulia y «El peine» en Oriente) observamos en la última parte un aprovechamiento tonal de seis acordes. De «Recuerdos a Muñoz» he hecho una

armonización para guitarra sola¹, en que hago todo lo posible por subrayar estos importantes aspectos musicales, elaborando un poco más técnicamente los enlaces armónicos, utilizando alguna vez armonías un poco picantes (disonancias y tonos alterados, principalmente), e imitando los efectos trémolos breves propios del estilo bandolinístico del popular autor muñocense².

1 E. Mosquera Flores y A. Díaz (armonización y arreglos), *Recuerdos a Muñoz: valse venezolano para guitarra*, Edizioni G. Zanibon, Padua, 1977.

2 Cf. (s/a), *Alirio Díaz y el pueblo de Muñoz: homenaje, historias y recuerdos*, Tipografía Mura, Roma, 1980, pp. 17-19.

Capítulo XVIII

La música popular larense*

En comparación con la riqueza y variedad del repertorio musical popular del estado Lara, lo que aparece en este disco es solo una muestra muy breve de obras de autores anónimos y conocidos de aquella región. Por ello la selección nos resultó difícil, obedeciendo únicamente a gustos y preferencias personales dentro del tiempo y del espacio que puede permitir el trabajo de elaboración armónica y guitarrística frente a ese repertorio. Como podrá verse, aunque la mayor parte de estas obras no fueron concebidas originalmente para guitarra, este instrumento participó a menudo en la creación directa e indirecta de muchos cantos larenses, bien para acompañar conjuntos instrumentales, o para el simple y sugerente acompañamiento de canciones sentimentales. Casi todos los autores que aquí interpretamos eran también hábiles ejecutantes de guitarra.

Muchas de las piezas fueron recogidas por mí mismo en repetidas excursiones por campos, pueblos y ciudades de Lara, lo que me permitió obtener diferentes versiones de una misma obra. Otras las descubrimos en viejos discos o en algún raro manuscrito. Lo que he podido armonizar es muy poco en comparación con lo compilado pues, para citar un ejemplo, solo de viejas canciones recogimos ciento veinte, grabadas o copiadas en Carora y su distrito.

* Ensayo que acompañó la aparición del disco *Melodías larenses* en el año 1976. [N. de la E.].

LOS AUTORES

Las notas biográficas que agregamos a continuación sobre algunos compositores están incompletas y las damos únicamente a título informativo. Digno de observar, entre estos músicos, es la valiosa contribución artística de los bandolinistas populares a la creación de graciosas e interesantes piezas, lo que indica la especial importancia que alcanzó el bandolín en la vida musical del pueblo larense, tanto en las tradiciones campesinas como en los mismos ambientes urbanos¹. He aquí los autores que interpretamos:

ANTONIO CARRILLO

Nacido en Barquisimeto en 1892, Carrillo fue uno de los grandes continuadores de una estupenda tradición musical barquisimetana. Estudió en Duaca bajo la dirección del compositor y violinista Félix Sánchez Durán, y brilló como autor de bellos valses y canciones. Tocaba bajo y bandolín, llegando a ser director de la Banda del Estado. Su valse-canción «Como llora una estrella» data de 1917. Falleció en 1962.

FORTUNATO CASTELLANOS

Barquisimetano, nacido en 1898. Estudió música y violín en la escuela de música que tenía en Duaca Félix Sánchez Durán. (Este, ya lo vimos, había sido el maestro de Antonio Carrillo y también lo fue de otros músicos notables como Napoleón Lucena y Pío Zavarce). Su producción comprende joropos, merengues, pasillos y valses. Su bonito valse «Tristezas» fue compuesto en 1925.

TINO CARRASCO

Nació en Carora hacia 1900. Su fuerte era el bandolín y como compositor se le conocen numerosos valses, golpes y

1 Sobre el bandolín y los bandolinistas venezolanos, véase *supra*, caps. VI y VII.

corridos, estos últimos de gran interés poético-social. Murió en Barquisimeto en febrero de 1975.

PEDRO LÓPEZ

Era aduaqueño, violinista. Como compositor lo conocemos solamente por su gracioso golpe «Las perdices», ya popular en 1920.

RAFAEL PÉREZ y JOAQUÍN RAMOS

Se cuentan entre los más originales compositores caroreños de canciones sentimentales. El segundo fue también un delicado sonetista.

ISAÍAS ALVARADO

Nacido en La Majada (Carora), brilló como autor de valses en las primeras décadas del siglo XX. Tocaba bandolín y cuatro, alcanzando popularidad por su valse «El tragalochas» (parece inspirado en —¡y por!— los tragos de a locha) según los programas de bandas de 1913.

JUAN TEODOSIO QUERALES

Además de compositor se distinguió como clarinetista y guitarrista. En Carora, su tierra natal, llegó a ser muy activo también como educador de música y director de conjuntos artísticos. Su valse «Labor» (homenaje a un periódico Caroreño del mismo nombre) data de 1912.

ENRIQUE MOSQUERA FLORES

Nació en Muñoz (aldea del Distrito Torres) en 1906. Cantante y brillante bandolinista, es autor prolífico de valses, canciones y joropos. Su valse «Recuerdos a Muñoz» fue compuesto hacia 1934.

RODRIGO RIERA

Nació en Carora en septiembre de 1923. Estudió guitarra y composición en Caracas y Madrid, perfeccionándose luego en Siena (Italia) con Andrés Segovia. En su adolescencia formó parte del importante trió vocal-instrumental Hermanos Riera. Como concertista ha actuado en los principales centros musicales de Europa y América, y como compositor se le conocen diversas obras para guitarra sola, algunas de ellas ya publicadas y grabadas en discos por el propio maestro.

RAFAEL MIGUEL LÓPEZ

Nació en Barquisimeto en 1916. Estudió piano, trompeta, trombón y violín, este último instrumento con el maestro Franco Medina. Ha sido compositor fecundo y director de importantes orquestas. Doce de sus obras fueron impresas en 1943 con el título de *Melodías larenses*, y en 1964 publicó un ensayo sobre el arte musical en el estado Lara.

OVELIO RIERA

Nació en Carora en 1912, y desde muy joven se dedicó a la música a través del canto, la poesía y la guitarra. Su conocido valse-canción «No me olvides» fue compuesto hacia 1939. El artista falleció en Maracaibo en junio de 1973.

Por mucho tiempo se atribuyó a Celestino Carrasco el valse que aparece en este disco. En realidad se trata de la pieza «Una calle del viejo Tocuyo», valse del compositor tocuyano Jesús María López.

LAS PIEZAS*Los valses larenses*

El gusto de componer, tocar y bailar valses en Lara viene de mediados del sigo XIX cuando, gracias a valsistas caraqueños

y europeos, se impone esa danza como moda social y artística. Los hermanos Torrealba, los hermanos Wondsiedler, Saturnino Rodríguez, Anselmo Pérez y otros, serán los primeros creadores de valses, a quienes sucederá luego un nutrido grupo de autores populares. Amplia gama recreativa alcanzaban los valses en todas las castas sociales, interpretándolos en reuniones familiares, en las pulperías, parrandas, cumpleaños, retretas, bailes, fiestas populares-religiosas, etcétera. Aunque existen excepciones, lo más característico del valse larense es la cantabilidad de su melodía y su movimiento cadencioso, acaso el principio por influencia de cierto tipo de valse europeo, elegante, reposado (introducidos en la región quizás por los Wondsiedler, que eran de origen alemán), y luego por el célebre valse «Sobre las olas» del compositor mexicano Juventino Rosas —finales del siglo XIX— (con este mismo título conocemos un bello poema del gran bardo romántico de Lara, Ezequiel Bujanda). A ello se habrá de atribuir el hecho de que muchos valses larenses los hayan concebido como valse-canción (con letra apropiada, como los de Ovelio Riera y Rafael Miguel López), mientras a otros se les convirtió posteriormente en esa forma, tal fue el caso de «Como llora una estrella», de Antonio Carrillo. Respecto a la estructura musical, los valses larenses constan de dos o tres partes, si bien hay ejemplos de un mayor desarrollo. Las bases armónicas y rítmicas son similares en casi todos, pero también surgen casos excepcionales y muy interesantes, como el del valse «Recuerdo a Muñoz», de Mosquera Flores, en cuyas tres partes en la m, do M y la m, se hace un recorrido armónico por sobre nueve tonalidades, constituyendo un admirable alarde de inventiva popular para la modulación.

Las canciones

Aunque la fuente principal de inspiración de las canciones fueron casi siempre los sentimientos de amor, muy de acuerdo con la lírica romántica de fines del siglo XIX y primeras

décadas del XX, tanto de poetas locales como extranjeros, ello no fue impedimento para que se cantasen igualmente en serenatas sentimentales —que eran las más apropiado— como en actos culturales, matrimonios, cumpleaños, intermedios de bailes, etcétera. Fueron profusamente cultivadas en todo el estado, principalmente en Carora y en el Distrito Torres, en donde recopilamos, como ya hemos dicho, ciento veinte melodías de canciones. Con excepción de la de nuestro guitarrista y compositor Rodrigo Riera, las otras que aparecen en este disco provienen de aquellos períodos del esplendor de la canción romántica. Curiosamente, entonces se le llamaba bambuco, género típico de la música popular de Colombia, pero diverso por el ritmo y movimiento de las canciones de Lara. En efecto, entre las características de ellas se señala el ritmo de 5/8, de movimiento pausado, si bien en otras predomina el ritmo propio de la habanera. De ordinario se les cantaba a dúo, con acompañamiento de una guitarra grande (la lira de antes) o dos de estas. Constaban de una, dos o tres partes. Si de una, eran inspiradas miniaturas melódicas; si de dos o tres, sorprenden y cautivan todavía hoy por la fantasía temática y giros modulativos. (Excelentes dúos formaron en la década de 1930 los Trovadores Caroreños, los Hermanos Riera, los Hermanos Gómez, Cruz Mosquera y Germán Santeliz).

Los merengues

Que sepamos, el merengue se cultiva en Venezuela desde mediados del siglo XIX, pero en algunos estados su popularidad arranca desde principios del XX, tal como sucedió en Lara a juzgar por referencias periodísticas. No son de ese período los que tocamos en este disco, ya que el más antiguo, «Porque le temo a tu tío», es de la década de los treinta. En este, como en la mayoría de los merengues venezolanos, aflora la gracia burlesca tanto en la chispa melódica como en las intenciones festivas de su ritmo.

«El billetero» de Rafael Miguel López, lo he tomado de su cuaderno *Melodías larenses*, impreso en Barquisimeto en 1943.

La letra del mismo Maestro, fue compuesta en homenaje a la humilde y sufrida clase del vendedor ambulante de billetes de lotería. El «Merengue venezolano» de Rodrigo Riera es el único escrito especialmente para guitarra sola, muy original por su forma libre y caprichosa y por su virtuosismo guitarrístico, en que se utilizan sonoridades suaves y metálicas, efectos de *pizzicato*, acentos sincopados, etcétera. Es de los primeros merengues compuestos para guitarra sola en Venezuela.

Por lo general, las acentuaciones rítmicas del merengue son en compas de 5/8 semejante a las de algunos aguinaldos, a la antigua danza y a la guasa caraqueña.

Los golpes larenses

Los nombres o motivos de animales que a menudo se han tomado para apodar «golpes» en Lara (como también en los Llanos), responden al carácter humorístico y alegre no solo de la música, sino mayormente de las coplas tradicionales o improvisadas que se cantan, así como en la manera de bailarse. «El cachicamo» es uno de ellos, del cual existen referencias literarias del siglo XIX. (Se le atribuye al popular cantor y bandolista tocuyano Juan González). El golpe «Las perdices» nos viene de Duaca, de donde era su autor Pedro López, bandolinista, quien lo compuso para remediar en su instrumento el canto de la perdiz. Con raras excepciones, los golpes son musicalmente muy breves, y muchos de ellos, como «Las perdices», fueron compuestos solo para tocarse y bailarse.

LAS ARMONIZACIONES

Como ya es sabido, el arte de la armonización de cantos populares es sumamente complejo y todavía hoy despierta un especial interés artístico. Nuestras experiencias en este campo nos han dejado la convicción de que, en realidad, cada instrumento

polifónico —órgano, guitarra, piano, arpa, clavecín— dispone de un mundo armónico propio. Hasta en instrumentos nuestros como el cuatro y el cinco del Tamunangue se observan peculiaridades singulares de armonía y percusión, que bien podrían atraer la atención y la sensibilidad de nuestros compositores. Por ello, respetadas —en cuanto ha sido posible— las líneas melódicas originales y añadiendo a veces imitaciones de acompañamientos típicos de guitarristas de ayer, las armonizaciones que hemos realizado responden siempre —o casi siempre— a la personalidad polifónica de la guitarra, de modo que resalten mejor sus efectos y sus matices. Alguna vez —en los dos golpes— nos atrevimos incluso a imitar ciertas sonoridades del cinco tamanguero, uno de los instrumentos más característicos de la música larense. Aparte de esto, otras libertades que nos hemos tomado podrán ser notadas en cuanto a simples modulaciones (repetición completa de la pieza en otra tonalidad, como en los citados golpes); en cuanto a transporte de una sola parte (la última del valse «El tragalochas») y a la forma (la llamada rondó —A B A C A— que hemos dado al valse «Tristezas»).

Capítulo XIX

Aguinaldos y otras melodías venezolanas

LAS ARMONIZACIONES DEL MAESTRO VICENTE EMILIO SOJO

En la historia y en el arte de la armonización de melodías provenientes del mundo musical popular está presente Vicente Emilio Sojo (1887-1974) como figura original y válida, esto además del alto valor de sus creaciones sinfónicas, corales y de cámara, en muchas de las cuales nos da un mensaje de compositor propiamente subjetivo. La presencia está justificada por la estupenda calidad artística de las relaciones musicales del Maestro en este campo, fruto de una apasionada y tenaz dedicación a la recopilación de cantos populares nuestros que luego él matizaba con varios elementos de armonía y contrapunto, con recursos corales y vocales, con efectos instrumentales, hasta descubrir «todas las luces escondidas en estos diamantes», como decía Liszt sobre las melodías polacas estilizadas por Chopin.

Sojo continuaba así la antigua y aún hoy viva tradición estética europea de la valoración de la música popular. Pero de los modelos que le anteceden (Scarlatti, Dvořák, De Falla, Los Cinco de Rusia, Bartók, etcétera), el Maestro venezolano asimiló solo la materia técnica que él, con gran sensibilidad nacional, refunde con la más pura sustancia artística de Venezuela.

De los diversos elementos estéticos vivos en nuestro mundo musical popular, al Maestro le interesaron algunas de las formas que figuran en este disco, las cuales fueron transcritas para guitarra sola bajo la directa orientación personal del gran músico venezolano.

LOS AGUINALDOS

Las versiones que hemos realizado han tenido como única fuente la armonización pianística que hizo Sojo sobre algunas melodías del siglo pasado. Con excepción de «Aguinaldo caraqueño», extraído de *Pequeñas canturias y danzas venezolanas*¹ y de «Al claro y sereno» de Rafael Izaza, publicado en el *Segundo cuaderno de aguinaldos venezolanos*² todos los demás —autores desconocidos— fueron publicados con otros en *Aguinaldos populares venezolanos para la Noche Buena*³. Señalamos, asimismo, que tanto las melodías como los textos poéticos de estos últimos habían sido recogidos en San Pedro de los Altos, estado Miranda, por el maestro Juan Bautista Plaza (1898-1965).

En todos ellos Sojo da libre curso a su delicado arte de armonista y contrapuntista, utilizándolo con gran acierto sobre las fórmulas rítmicas del aguinaldo criollo. Obtuvo, además, un resultado instrumental de indiscutible originalidad e interés, pues tendríamos que considerar viejos períodos de la historia musical —Renacimiento, Barroco— para desentrañar en la literatura de la guitarra el estilo imitativo que el Maestro renovó con tanta gracia y sutilezas sonoras.

CANCIONES, TONADAS Y JOROPOS

Son melodías de variado carácter expresivo, que hemos tomado de diferentes *Cuadernos* de canciones y danzas estilizadas por el Maestro. Como sabemos, las canciones se distinguen por sus inconfundibles acentos sentimentales, evocadores

1 R. Olivares Figueroa y V. E. Sojo (comp.), *Pequeñas canturias y danzas venezolanas*, Radio Caracas, Caracas, 1942.

2 R. Isaza, *Segundo cuaderno de aguinaldos venezolanos*, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1946.

3 V. E. Sojo, *Aguinaldos populares venezolanos para la Noche Buena*, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1945.

de un brillante pasado lírico, mientras que en el joropo y el gallerón, procedentes de hatos y rancherías de nuestra geografía, predominan alegres ritmos sincopados y el virtuosismo instrumental. La profunda melancolía de la tonada negra «¡San Juan se va!» nos llega de los campos de Guatire, en donde la recogió —y la cantaría en su adolescencia— Vicente Emilio Sojo. Es una de las tantas joyas musicales autobiográficas del Maestro, cincelada en los mejores momentos de su plenitud creadora.

APÉNDICE

I

Percances de un pianista

Heraclio Fernández*

Costumbre adoptada, de no sé qué remota fecha, es entre nosotros la de celebrar los santos y natalicios de nuestras párvulas como también de nuestros papás y mamás, con bailes o con *petites soirées*, nombre con que han bautizado aquí las reuniones de confianza. A estas fiestas del hogar son invitados regularmente á *pasar un rato agradable* los individuos que tienen la *rara dicha* de saber acompañar al piano piezas de baile. Los amigos íntimos de la casa se creen en el deber de concurrir á *dar los años á los amos del santo*, y por consiguiente no necesitan invitación especial.

Las peripecias en que se vio envuelto en una de estas *soirées* este humilde servidor de ustedes, no serán de las más chistosas que se hayan referido, ni su narración lucirá esas bellezas que ostentan plumas adiestradas en el difícil arte de escribir, pero tendrá sí el indisputable mérito de ser cierta y mui cierta, por desgracia.

Cruzando las calles de esta población, á cuyo tráfico me veo obligado en virtud de mis ocupaciones porque, entre paréntesis, debo advertiros que gano mi sustento dando lecciones de piano, tropecé de manos á boca con la señora Indalecia (que Dios guarde por muchos años). Era ésta una señora como todas las de su especie y pertenecía al número de mis conocidas. Acerándose á mí, y después del correspondiente saludo, me dijo:

—Las niñitas, conspirándose en contra mía, me han calentado la cabeza de tal modo que aquí me tiene usted de arriba para abajo porque el domingo próximo daremos en casa unas vueltecitas con el piano para celebrar el natalicio de Aurorita

* Publicado en el *Diario de Avisos*, Caracas, 6 de junio de 1879.

(cuarenta años cumplía en ese día), la cual me ha comisionado para que le invite á tomar una copa de cerveza.

—Señora, agradezco tan fina invitación y desde ahora me regocijo con la idea del buen rato que pasaré con ustedes.

—El placer será para nosotras; con que así no falte. Le esperamos á las ocho.

Y después de saludarme se retiró dejándome entregado á mi natural entusiasmo.

Desde aquel momento hasta el día de la reunión las horas me parecían siglos, pues yo sabía de antemano que Emeteria, el anjel de mis ensueños, concurriría á la fiesta y me preparaba á pasar un rato delicioso bailando con ella.

Llegó por fin el día suspirado, y apenas clareó la aurora, ya estaba yo fuera del lecho bañándome, afeitándome y haciendo todos los preparativos para entrar en campaña.

La noche con su sombrío ropaje (que para mí no lo era) puso en movimiento «á los alumbradores»... eran las ocho.

La última campanada del reloj de la Metropolitana sonaba aún, cuando yo me anuncié en casa de doña Indalecia.

Ya estoi en la sala... Todos contestan mis saludos con marcadas muestras de afecto... (mi llegada representaba la llegada de la música)... Tomo asiento.

Cinco minutos habían transcurrido, cuando la señora Indalecia me suplicó ejecutara algo *serio* para distraer la impaciencia de los concurrentes. Me siento al piano y preludio. En este momento llega Emeteria. Una turba de mozos imberbes la rodea, y veo con espanto desde mi *patíbulo* que la oportunidad de comprometer un turno con ella se me escapaba de las manos, en momentos en que ejecutaba con los dedos... En fin, aún me queda la esperanza de que ella que me ha visto al entrar me reserve *un algo*.

Concluida la pieza que tocaba, una salva de aplausos corona mis esfuerzos, y mis bondadosos admiradores me prueban así que, si era cierto que durante todo el tiempo que invertí en cansarme inútilmente por llamar su atención no hicieron otra cosa que charlar á más y mejor, por lo menos al final quisieron

demostrar lo contrario, para probarme así su amor al arte divino.

Me levanto y me acerco a Emeteria:

—¿Sería usted tan complaciente que me cediera uno de sus turnos? —la dije.

—Lo siento muchísimo —me contestó—, pero acabo de comprometerlos todos.

—¿Y los extraordinarios?

—También, pero mis parejas pueden cederle unas *palo-mitas*.

—¡Qué se va á hacer! Me conformaré con eso.

Había empezado á comprender que todo no se me presentaba de color de rosa como yo lo había imajinado, y convencido de que allí no conseguiría nada, me largué con la música á otra parte. Inútil fue mi pesquiza, pues á no ser las jamonas, las feas y las pichoncitas de seis á ocho años, todas estaban formalmente comprometidas hasta sus octavos turnos y los correspondientes extraordinarios. Ya no podía dudar de que me iba á ser algo difícil bailar en aquella casa donde me convidaron a pasar un buen rato.

Dio principio el primer turno, que, como podrá comprenderse, lo toqué yo en compañía de otro mártir, pero no el de Gólgota, sino colega mío. Concluyó el turno, que á todos pareció sumamente corto, menos a nosotros que habíamos invertido en él dos horas largas. Todos tomaron después sus correspondiente cerveza, brandi, sangría, etcétera, etcétera... Por una casualidad *de siempre*, nadie se acordó de los músicos ejecutantes a la hora del obsequio. Como nosotros *lo hacíamos tan bien*, nos exigió una señorita le tocásemos una mazurca, á lo cual no pudimos dejar de acceder. Concluida esta, doña Indalecia, pidió una polca, con el fin de que vieran bailar á su nietecito Jorje, niño de seis años que hacía primores con los pies y la echaba de caballero á la moda. Terminada la polca, la linda Emeteria (la comprometida), y á instancias quizás de su pareja, pidió una danza... ¿Cómo negarnos?...

Concluyó así el segundo turno. Dulces, helados y frutas fueron repartidos con profusión. De nada de eso pude participar

por hallarme ocupado en enseñarle a Lidia, niña de la casa, el acompañamiento de unas piezas que quería tocar para que yo *bailase*. No hubo poder humano que se las hiciera aprender. Por fortuna mi compañero de piano me propuso le obsequiara yo con un turnito para corresponderme él á su vez con otro.

Toqué el tercer turno, con más hambre que un empleado cesante. Viene el chocolate entonces. Se repartió á las señoras primero, luego á las niñas, en seguida á los jóvenes y muchachos, y espectador hubo que comió, bebió y aun llevó algo para su casa. Solo yo me quedé esperando el consabido Soconusco con que hechizaron á Carlos II.

—Pero señor, ¿qué mosca me habrá caído esta noche?
—esclamé para mis adentros—. Todos comen, bailan, beben y se divierten, menos yo.

—¿Tomó chocolate usted? —me dijo al fin la señora Indalecia.

—No, señora —le contesté—, pero ya lo traerán.

—Oh, qué descuido! Fuljencia, tráele chocolate al señor.

Al fin llegó este, pero... ¡horror de los horrores!... Flotando en la superficie de la taza venía una mosca de marca, y no pude reprimir un movimiento de repulsión.

—¿Por qué no cena usted, caballero? —volvió a decir la señora.

—Yo no ceno... *de noche*.

—¿Usted no ha tomado cerveza?

—Sí, señora... de todo, ¿y cómo no?

—¿Quiere repetir dulce?

Al oír la palabra *repetir* creí que se trataba del piano y sentí escalofríos.

—No, señora —la dije tartamudeando—... No repito... Gracias.

La señora, obligada por sus muchas atenciones, me dejó para ocuparse de algo más importante.

Principió por fin el suspirado turno, debido á la complacencia de mi compañero y que había de resarcirme de tantos

contratiempos. Apenas deja oír el piano sus alegres armonías, la *troupe* danzante se lanza, presa de un delirio infernal, en torbellino capaz de haber envuelto en su seno las lejiones de Napoleón. Junto á mí acaba de pasar el que conduce á Emeteria:

—¡Caballero!... ¡caballero!

Nada, está más sordo que el que me dio el ser. Pasa de nuevo.

—¡Luis! ¡Luis! —le digo.

—¡Ah! Eres tú, ¿qué quieres?

—¿Puedes darme una *paloma*?

—Lo siento; pero acabo de recibir un regaño de Emeteria, que me ha prohibido hacerlo, y ya tu ves que...

—Pero yo supongo, señorita, que usted no olvidará que me ha ofrecido bailar conmigo —dije yo.

—Ciertamente, pero como usted debe suponer, quedaría yo mui mal después de haberme negado á hacerlo antes con otro si usted hubiera venido primero.

¡Adiós ilusiones! Que triste desengaño! No hai más remedio —me dije—, abordaré a otra.

—Diego, dame una pa...

No pude concluir la frase; un grito lanzado por doña Indalecia me había dejado helado. En mi afán de buscar pareja, no había reparado en una sirviente que traía una bandeja con copas de agua, y que tropezando conmigo, convirtió la sala en un océano. Todos los danzantes se refujaron en los lugares que habían quedado secos, viéndome yo convertido en blanco de sus miradas burlonas y en objeto de su impertinentes risas. Abochornado y corrido salgo de allí con intenciones de huir de aquella casa maldita. Llego al sitio de los sombreros y tomo el mío, pero al hacerlo se vienen al suelo tres ó cuatro.

—¡Estúpido! —dijo uno de los dueños de los sombreros.

—¡Es usted un grosero! —le replico.

—Me lo dirá usted en la calle.

—Como guste.

No deseaba yo otra cosa para desahogar mi rabia. Salimos...

Pun, pan, ratapun... tan. Cinco mojicones, la nariz rota y un ojo hinchado, fueron los laureles que recojí en aquella campaña. El amo de la casa, impuesto de lo ocurrido, se presenta en el sitio de la reyerta y me dice:

—Es usted un malcriado, que viene á turbar la alegría de mi casa con sus groserías. Le prohíbo volver á pasar las puertas de mi hogar.

—Este mozo es un loco —dijeron varios de los *amigos* de la casa y *míos*—. Eso le conviene para que aprenda á conducirse en las reuniones.

Furioso, despechado, frenético, avergonzado y echando espuma por la boca, recojí mi tortilla (que en eso se había convertido mi sombrero) y corriendo sin detenerme un segundo, llego á mi casa y toco; el aldabón de la puerta al caer produce un sonido semejante al toque de agonías.

—Aquí no se le abre a bandidos —me contestaron.

—¿Qué recurso me quedaba, ¡Santo Cielo!... Dormir en los bancos de la Plaza Bolívar. Así lo hice... Pero, ¿dónde creéis que amanecí? En la policía; sí señor, en la policía; afortunadamente allí estaba debajo de un techo. Desde ese día hice formal juramento de no faltar nunca á *las reuniones de confianza*, donde tantos y tan agradables momentos de expansión, de solaz y de alegría pasan los que saben *tocar bien el piano*.

II

Orfeones estudiantiles y restauración de nuestro folclore*

Antonio Lauro

Todos nuestros lectores, por despreocupados que hayan estado en lo que se refiere al cultivo del arte por el estudiantado venezolano, habrán podido darse cuenta del progreso que representa la formación de orfeones en los centros de enseñanza.

Para apreciar este adelanto sería preciso que volviéramos un poco atrás, a la situación existente antes de la formación de dichos coros. Pero situémonos por hoy en el ambiente de música popular que nos rodea.

Una decadencia de nuestro folclore musical, motivada ante todo por la irrupción violenta y continua de aires populares extranjeros, de erotismos salvajes y de sentimentalismos cursis: un doloroso olvido del arte propio, que obedece también al ingenuo sentimiento del agrado —«novelería»— ante lo puramente novedoso y estridente. Este es el cuadro que podemos contemplar los que nos preocupamos, siquiera un poco, por las manifestaciones del arte en general y de la música en particular. Nuestro arte autóctono se ahoga, precisamente, entre un maremágnus de exotismos; entre maneras de expresión musical que sí constituyen el acervo autóctono de otros pueblos americanos, van logrando imponerlo a fuerza de propaganda y de tenaz espíritu nacionalista artístico.

Tarea muy difícil es la organización de orfeones, tomando en cuenta tales negativos antecedentes. La devolución de todo un folclore a un pueblo que se ha entregado de manera tan

* Artículo publicado en la *Revista Nacional de Cultura*, n.º 43, Caracas, MEN, marzo-abril, 1944.

inconsciente y total a tan perjudiciales influencias extrañas, no se logra —nadie podría lograrlo— a breve plazo. El material de experimento —el orfeonista— marca exactamente el grado de ductibilidad de nuestro elemento humano y su aptitud verdadera para la trascendente labor de restaurar un arte popular venezolano.

No podemos negar que siempre quedará un rezago de influencia, un remanente de imitación más o menos inconveniente y peligrosa, de otros folclores; que tan profundamente ha arraigado en nuestro medio el espíritu musical de otras naciones. Pero indudablemente lograremos a fuerza de constancia el retorno a lo esencial venezolano. Y esto se realizará, no solo porque el folclor patrio vale muchísimo, sino porque encierra una imponente belleza. Y este argumento es en sí mismo el más poderoso elemento de convicción.

Para el organizador de coros es fácil, si posee los conocimientos musicales necesarios y se interesa con amor por la obra de restauración de que tratamos, elaborar un repertorio variado, a la vez que sencillo, que vaya interesando progresivamente tanto a los propios orfeonistas como al auditorio. Para alcanzarlo, nos dice la experiencia de muchos años y de todos los países que es preferible comenzar con pequeñas obras de armonías llanas, preferentemente nota contra nota, y de fáciles marchas melódicas.

El intento de independizar contrapuntísticamente las melodías hay que hacerlo solo después de haber logrado un poco de práctica en la ejecución de los corales. Sin embargo, al principio siempre causa grandes dificultades.

El material de trabajo, para Venezuela, de más prestancia, se ha encontrado entre las canciones y danzas que ha arreglado el maestro Vicente Emilio Sojo, en cuya publicación ha tomado tanto patriótico interés el Ministerio de Educación Nacional.

Hasta el presente, ha sido admirable el resultado que ha obtenido en la formación de orfeones integrados, en casi su totalidad, por elementos completamente faltos de educación musical. El organizador de coros ha podido contar únicamente con

voluntarios de bueno, mediano y hasta de mal oído, en caso de que el número necesario para integrar aquellos no se logre completar con los primeros.

Si se estimulan como es debido y perduran los orfeones estudiantiles, muy pronto podremos escuchar en público, en las voces juveniles de universitarios, liceístas y de cursantes normalistas, las obras de mayor envergadura con que cuenta la polifonía vocal venezolana.

Esta nueva actividad en la educación nacional cosecha ya frutos halagüeños en nuestro movimiento artístico. A los conciertos del Teatro Municipal afluye, significativamente, mayor cantidad de estudiantes que la que podía apreciarse hace muy poco tiempo. Muchos de ellos se han hecho miembros de la Asociación Venezolana de Conciertos. La última presentación del Orfeón Lamas, acompañado por la Sinfónica Venezuela, tuvo como público, en casi su totalidad, estudiantes de la universidad y de los liceos.

Ante la fructífera cosecha, que ya se anuncia en manifestaciones tan palpables, todo venezolano verdadero y sinceramente preocupado por el engrandecimiento cultural de su país debe convertirse en decidido impulsor de la nueva actividad que tan entusiastamente está desarrollando en estos momentos el estudiantado nacional.

III

Carta a un trujillano armonioso

Cecilio Zubillaga Perera*

Carora, 23 de julio de 1936
Señor Don
Laudelino Mejías
Trujillo

Maestro y amigo:

Fue gratísima para mí la llegada del correo. Me traía su carta y con ella llena de generosidad, me traía también el valse «El pobre Juan Bimba», que usted me dedicara con pródigo benevolencia.

Cuando vi los signos, para mí incomprensibles, de la partitura, me debatí entre el deseo y la impotencia, y entonces vi palpable el símbolo de la muchacha enamoradiza que no sabía leer, pintada poéticamente como la expresión de la angustia espantosa de la ignorancia.

El arte de pensar con los sonidos, se ha llamado a la Música con inigualable certeza. Cuando el alma humana se encuentra coartada por el límite de la expresión verbal para dar de sí todos los matices de su sensibilidad y todo el zumo de su noble esencia pensante, ella —la música— está entonces a la orden del alma humana para ayudarla a verter todo el hervor atorbellinado e incontenible de sus goces, de sus duelos, de sus nobles iras, de sus grandiosas exultaciones, del espectáculo del mundo exterior y esotérico, en una palabra, en grado de grandeza heroica.

Y así como en los ritmos que resuenan en el final de la *Sinfonía n.º 3* de Beethoven se siente palpablemente la marcha de los ejércitos de Francia, cuando la Europa liberal veía en ellos el

* Publicada en *El Diario*, Carora, 27 de julio de 1936.

triunfo de las ideas libertadoras de la Revolución que todavía no habían perecido bajo la corona pedante del formidable corso, también habrá podido usted, admirado Maestro, (guardando las proporciones convenientes del medio, del momento y de la raza), también habrá podido usted, armonioso pensador de nuestra Patria, usted, sensitivo tropical impresionado por el espectáculo de nuestra realidad, que es, ni más ni menos, un caos donde la justicia social padece como la víctima propiciatoria de la aterradora catástrofe, habrá podido usted, pintar la marcha triste del Pobre Juan Bimba sobre cuya miseria fisiológica y moral han pasado nuestras pretendidas revoluciones reivindicadoras, como pasa inútilmente el agua torrentosa sobre el lomo duro y pelado de los peñascos de nuestros montes.

Yo espero la ejecución de ese valse con emoción creciente. El artista que es usted; el creador que es usted; el imaginador de ese juego de melodías gozosas de «Arrullo sonoro»; el forjador de ese tibio y perfumado ambiente de «Conticinio», dulce remanso para un filósofo cundido de ideas serenas y también para un artista melancólico, tiene indudables facultades excepcionales para presentarnos, (tal vez con relieves de fijación en un plano definitivo de arquetipo artístico), un Juan Bimba que si sufrido bajo la resignación de sus penas centenarias, que si escéptico a fuerza de desilusiones redentoras, que si molido a palos por las manos de todas las injusticias, que si pálido y semienclenque comiendo su írrita ración de pan ázimo, posea, no obstante, las necesarias reservas de energías vitales para incorporarse, con resuelta decisión de hijo de la Patria del Liberador, en este movimiento reivindicativo de los derechos de los humildes que está marcando su minuto agudo en el cuadrante de la Justicia del Universo.

De modo que, resumiendo, querido Maestro, yo creo que su genio creador de músico genuinamente venezolano, ha hecho una pieza de «El pobre Juan Bimba» en donde el juego de la armonía haya combinado la idea de un gran dolor... pero también la idea correlativa de una grande esperanza.

Al darle a usted las más cumplidas gracias por esa exquisita demostración de su gentileza, hago votos porque viva usted hasta la esperada época en que Venezuela —en fuerza de su radical evolución— esté a punto de desvulgarizarse hasta el punto de que ciudadanos como usted tengan la estimación pública que legítimamente merecen. ¡Eso será cuando, por ejemplo, en este desgraciado país del militarismo envalentonado, se tenga más aprecio que por el machete tosco de un general, por la batuta inspiradora de un músico!

Suyísimo,
Cecilio Zubillaga Perera

IV

Por cantar me han metido en la cárcel* Víctor Silva Chávez

PROTESTO ENÉRGICAMENTE CONTRA ESTE ARRESTO INJUSTO

La noche del sábado 4 del mes en curso, víspera del día grande de Carora, cuando todos los espíritus estaban naturalmente enfiestados por el acontecimiento glorioso que se iba a conmemorar al día siguiente, resolví salir a la calle a cantar algunas piezas de mi repertorio, acompañándome como dúo el joven Manuel Herrera Oropeza.

En eso estábamos, solamente él y yo —sin séquito alguno—, dándonos el gusto de expansionar nuestros negocios interiores en esta forma tan sencilla y honesta, cuando fuimos repentinamente asaltados por un grupo de gendarmes policiales, dándonos el oficial orden de arresto por esta causa imaginaria: «porque andábamos cantando sin permiso». Alegué que dejaran ir al joven Herrera Oropeza, porque fui yo quien lo había invitado a cantar, y en ese caso sería yo nomás todo el culpable del «delito».

Fui atendido en la exigencia; y muy luego me condujeron a la cárcel, en donde pasé una noche de perro por la única causa de haber tratado de festejar la víspera del día glorioso del Dr. Riera Silva, no con francachelas ilícitas sino alegrándonos Herrera y yo, y alegrando a otros con nuestros cantos.

Desde hace años, aún bajo la época que llaman tiranía del general Gómez, cuando aquí había autoridades que a las

* Publicado en el semanario caroreño *Cantaclaro*, 12 de noviembre de 1939.

gentes se les hacían temerosas, he salido a cantar con mis amigos (y nunca tan poco acompañado como en esta vez) y jamás la policía me inquietó por esa causa. Antes bien: he visto siempre, menos ahora, a los agentes del orden junto a mí en tales momentos, en actitud amistosa.

Lo alegado por el oficial, de que se necesita «permiso» para cantar, no lo he visto publicado, ni he sabido que tal permiso se necesite, lo cual no debe ser otra cosa que un pretexto del tal oficial para realizar el atropello que cometió al encarcelarme tan absurda e injustamente. Así es que al protestar ante el digno magistrado del distrito contra el arresto injusto de que he sido víctima, le reclamo sanción para ese acto arbitrario que no debe quedarse sin castigo, porque la impunidad de este hecho aparejaría desdoro para la administración del señor Gutiérrez, la cual queremos todos que sea brillante por correcta.

V
EL DIABLO SUELTO
HERACLIO FERNÁNDEZ

I) FACSÍMIL DE LA PRIMERA EDICIÓN





II) CANCIÓN CAROREÑA. MELODÍA VENEZOLANA

ZANIBON

CANCIÓN CAROREÑA
melodía venezolana

armonizzazione e revisione per chitarra
di ALIRIO DIAZ

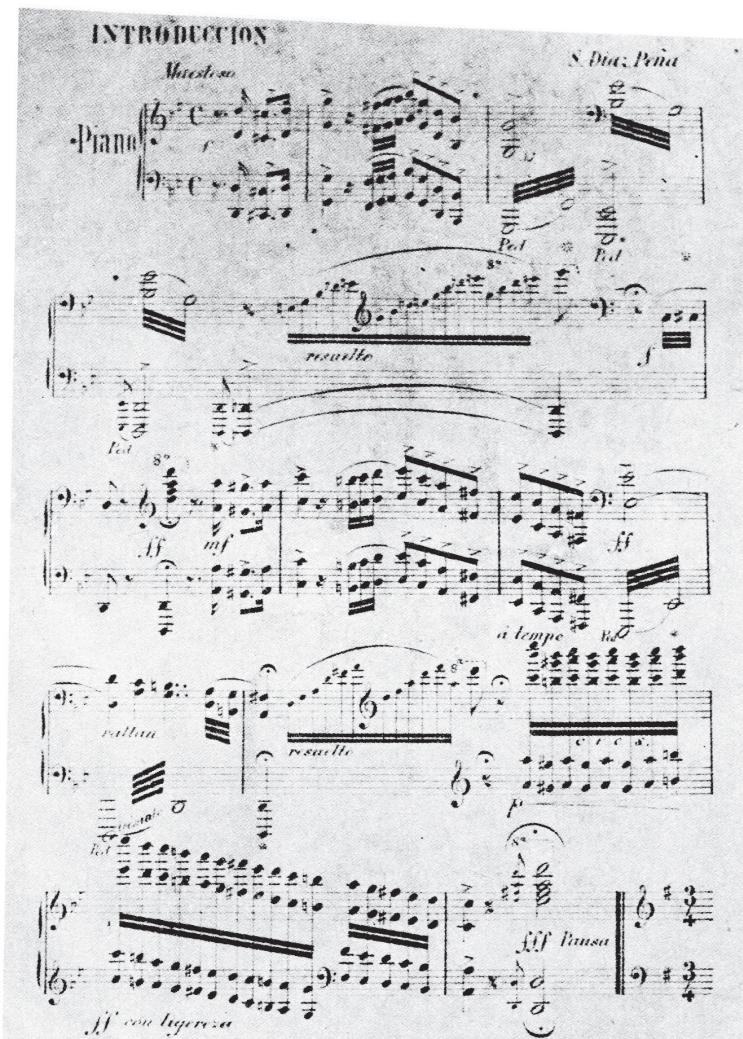
ANONIMO

Tranquillo ($\text{♩} = 152$)

The musical score consists of six staves of music, likely for a wind ensemble, arranged vertically. The staves are in common time and use a treble clef. The music is divided into sections labeled with Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) and includes various sub-labels and markings. The first staff begins with a dynamic of *mf* and a marking *arm. 9*. The second staff starts with a dynamic of *mf* and includes a tempo marking *5*. The third staff starts with a dynamic of *f*. The fourth staff starts with a dynamic of *f*. The fifth staff starts with a dynamic of *f*. The sixth staff starts with a dynamic of *f*. The score includes various performance instructions such as *rall.*, *ten.*, *a tempo*, and *ten.* The score concludes with a section labeled *C. 5493 Z.*

VI
MARICELA
SEBASTIÁN DÍAZ PEÑA

FACSÍMIL DE LA PRIMERA EDICIÓN



2

Aire de Valse

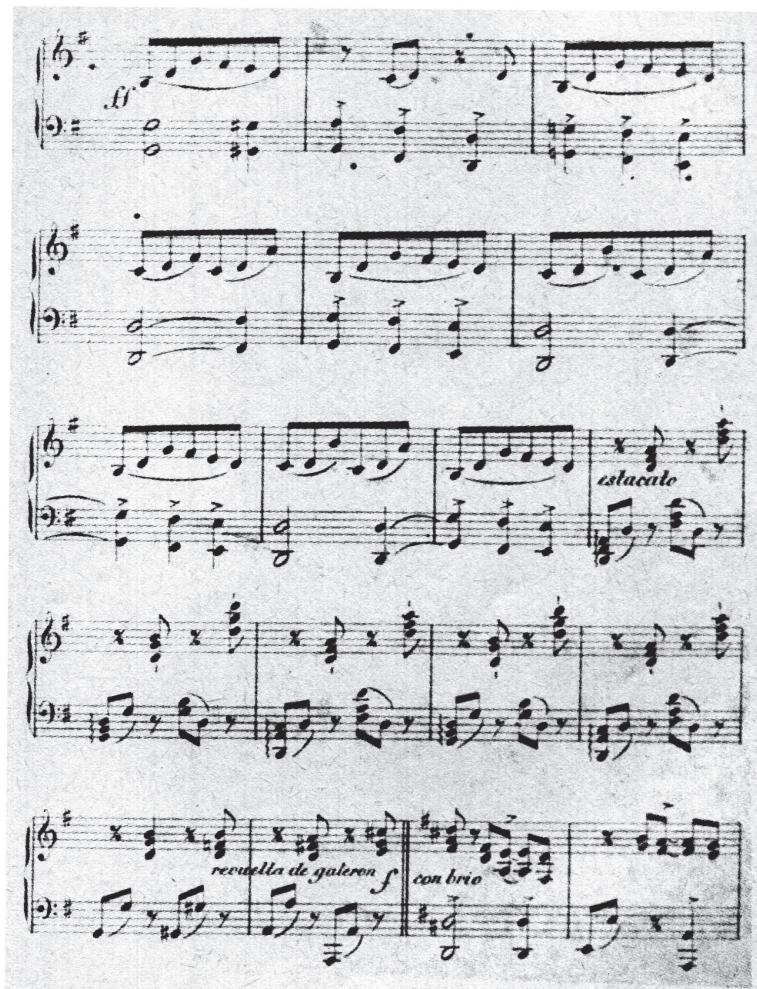
con rapsodia grancia

Maricela *Arpa*

pp

p

The musical score consists of five staves of handwritten musical notation. The first staff is for 'Maricela' and the second is for 'Arpa'. The notation is in 3/4 time, with a key signature of one sharp. The 'Maricela' staff features eighth-note patterns, while the 'Arpa' staff includes sixteenth-note patterns and a sustained note. The score is marked with dynamics such as *pp* and *p*. The title 'Aire de Valse' is at the top, with the subtitle 'con rapsodia grancia' written above the 'Arpa' staff. The names 'Maricela' and 'Arpa' are placed above their respective staves. The first two staves begin with a rest, while the third, fourth, and fifth staves begin with a sixteenth-note pattern.







6

8a

cresc

imp

f

cresc



maricela

dimi.

Canto

Albre tus la... luces di v... nos con tus a...

p

lion... los de roa... Pronunci... a... por mi destino la pa... la...

bos misteriosa... Te que... ro mas que a mis ojos mas que a mis

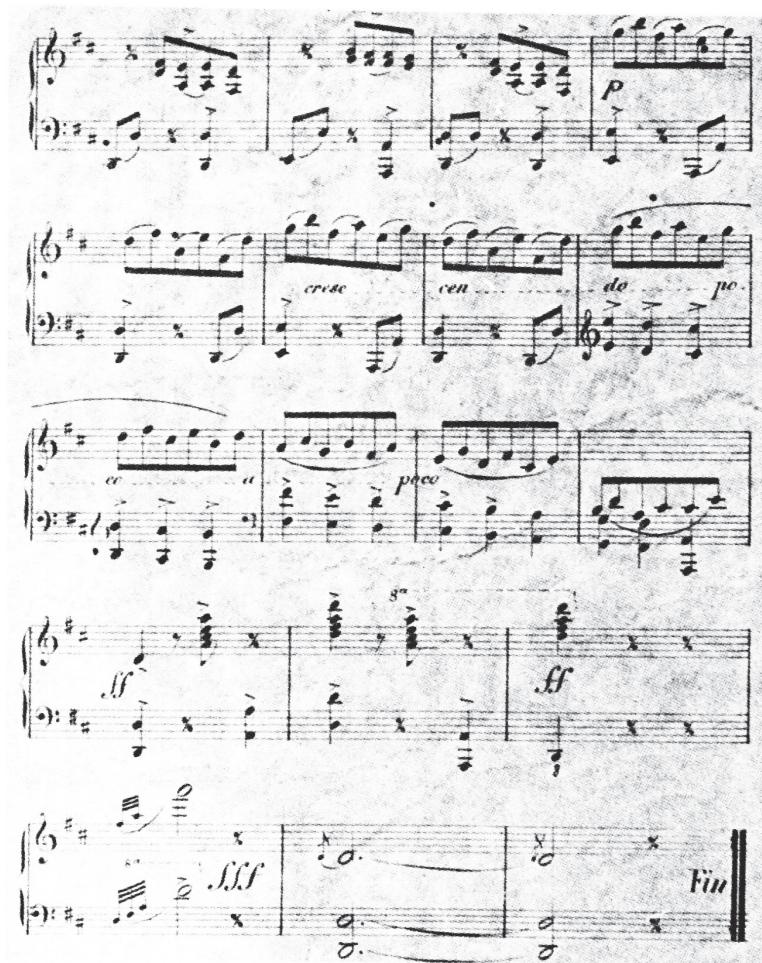
gos te que... ro pero mas que re a mis ojos porque mis

Arpa

jos le oie-ren

f con mucho entusiasmo

The musical score consists of five staves of music for a solo instrument, likely a harp, with lyrics in Spanish. The first staff begins with a forte dynamic (f) and includes the lyrics "jos le oie-ren". The second staff continues with a forte dynamic. The third staff begins with a dynamic of "f con mucho entusiasmo". The fourth staff features eighth-note patterns. The fifth staff concludes the piece with a dynamic of "f". The music is in common time and uses a key signature of one sharp (F#).



VII
CANCIÓN CON TARDE Y CON NIÑOS (TILINGO)
ANTONIO ESTÉVEZ

TRANSCRIPCIÓN DE ALIRIO DÍAZ PARA GUITARRA

Antonio Estévez — *Canción con tarde y con niños* (Tilingo)
Transcripción de Alirio Díaz para guitarra.

(Derechos Reservados)

Allegretto $\text{D}=168$

⑥ en A

mp (scherzando)

pp

mp

pp

mp

mf rit.

VIII
SANCOCHO 'E GÜESITO

ARMONIZACIÓN DE VICENTE EMILIO SOJO
(PARTITURA)

Sancocho e Güesito
(quasa)

Allegretto

(Solo) (Coro) (Solo) (Coro) (Solo)

San co cho que - si - lo (Si, se - ño) Sanco-cho pes - ca - o (lo, se - ño) Quenta vis - lo

(Coro) (Solo) (Coro) Fin Solo

ne - gro (Si, se - ño) de cue - llo pa - ra - o (lo, se - ño). Suena la cor - ne - ta

Fin

Al $\frac{2}{4}$

porque-a-ma-ne - ció: e-sas son les co - sas que no g - quanto yo Sanco-cho que -

Ahi viene mi blanca con su clarida: si me habla bonito me voy a enferma.

Cuando mama venga con la reseda ya yo me habré muerto con esta puntá.

Soné que mi blanca se quijo casa con este negrito de cumba cumbá.

Le dije a mi blanca lo que yo soné: y al primer pellizco me descoyunte.

IX
MELODÍAS SENTIMENTALES CAROREÑAS
RECOPILACIÓN DE ALIRIO DÍAZ

I) «CELAJES» DE JAVIER MÉNDEZ



II) «ABRE TUS BLANCAS ALAS»



III) «SOÑÉ VAGAR POR BOSQUES Y PALMERAS»



IV) «DICEN QUE TE REPRENDEN PORQUE ME QUIERES»
DE JOSÉ RAFAEL CRESPO»

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-10) consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, common time, and G major. The bottom staff begins with a bass clef, 2/4 time, and G major. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth-note figures, and dynamic markings like piano (p), forte (f), and mezzo-forte (mf). The first system ends with a repeat sign and a 'd.c.' (da capo) instruction. The second system (measures 11-18) continues with the same two staves and key signature. It concludes with a 'FINE' marking.

V) «A ORILLAS DE UNA LAGUNA»



VI) «UN SUSPIRO DE AMOR BROTO DE TU ALMA»
DE LORENZO ESCALONA»



VII) «LAS DOS FLORES» DE ZABULÓN SUÁREZ



VIII) «AYER LAS ILUSIONES QUE TE AMARON»



Bibliografía

- ACOSTA SAIGNES, M. (1965, marzo). «El ultimo diablo de Guacara», en: *Revista Shell*, vol. 5, n.º 18, Caracas.
- ____ (1967). *Vida de los esclavos negros en Venezuela*, Caracas, Hespérides Ediciones.
- ALVARADO, L. (1953). *Glosario de voces indígenas*, Caracas, MEN. (Para una edición más reciente: Monte Ávila Editores, 2008).
- AMAT, J. C. (1596). *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados con estilo maravilloso*, Lérida, Joseph Bró Editor.
- ARETZ, I. (1967). *Instrumentos musicales de Venezuela*, Cumana, Universidad de Oriente.
- ARRÁIZ, A. (1949, noviembre 27). «Folklore zoológico venezolano», en: *El Nacional*, Caracas.
- ____ (1990). *Tío Tigre y Tío Conejo* (5.ª ed.), Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- BELTRÁN GUERRERO, L. (1952). «El diablo de Carora», en: *Anteo: escritos de varia ocasión*, Ed. Ávila Gráfica, Caracas.
- BERMUDO, J. (1555). *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Imp. Juan de León.
- BLANCO, E. (2006). *Zárate* (3.ª ed.), Caracas, Monte Ávila Editores.
- CABEZÓN, A. de (1578). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, Imp. Francisco Sánchez.
- CABRERA MALO, R. (1898). *Mimí*, Caracas, Tip. El Pregonero.

- CALCAÑO, J. A. (1939). *Contribución al estudio de la música en Venezuela*, Caracas, Élite.
- _____ (1958). *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*, Caracas, Conservatorio Teresa Carreño. (Para una edición más reciente: Monte Ávila Editores, 1985).
- CARDONA, M. (1956). *Algunos juegos de los niños de Venezuela*, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes. (Para una edición más reciente: Monte Ávila Editores, 2.^a ed., 2006).
- _____ (1964, septiembre). «Viaje a San Francisco de Yare», en: *Boletín del Instituto Nacional de Folklore*, n.^o 5, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes.
- CARPENTIER, A. (1964). *La música en Cuba*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1966). *Tientos y diferencias*, La Habana, Ed. Unión.
- CARRERA, G. L. (1959). «Folklore literario», en *Panorama del folklore venezolano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- CERVINO, J. (1945, marzo 1.^o). «Los poetas-músicos españoles del siglo XVI», en: *Música*, Madrid.
- CHASE, G. (1943). *La música de España*, Buenos Aires, Hachette.
- COCCHIARA, G. (1952). *Storia del folklore in Europa*, Turín, Boringhieri.
- COVARRUBIAS Orozco, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez Impresor.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, M. (1992). *Sangre patricia*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- DÍAZ, A. y MOSQUERA, E. (1977). *Recuerdos a Muñoz: valse venezolano para guitarra*, Padua, Edizioni G. Zanibon.
- _____ (1966, octubre-diciembre). «*Ensayos sobre el arte en Venezuela* de Ramon de la Plaza», en: *Cultura Universitaria*, n.^o XCIII, Caracas, UCV, pp. 33-44.
- _____ (1970, junio 5). «Adolfo Ernst en Peonía», en: *El Diario*, Carora.

- _____ (1971). *Vestigios artísticos de los siglos XVI y XVII vivos en nuestra música folclórica*, (serie: monografías y ensayos, n.º XVII), Maracaibo, Facultad de Humanidades y Educación-Universidad del Zulia.
- _____ (1978, julio 25). «Las barricadas culturales de Cecilio Zubillaga Perera», en: *El Nacional*, Caracas.
- ERNST, A. (1865). «Plants used medicinally at Caracas, Venezuela», en: *Journal of Botany*, Londres.
- _____ (1868). [Presentación] *Vergasia: Boletín de la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales de Caracas*, n.º 1, Caracas, Imp. de José Ramón Henríquez.
- _____ (1870, enero). «Venezuelan Literature», *Trübner's American & Oriental Literary Record*, Londres.
- _____ (1870). «Proben venezuelanischer Volksdichtung», en: *Globus: Illustrierte Zeitschrift für Länder und Völkerkunde*, Braunschweig, pp. 9-12.
- _____ (1877, septiembre 5). «Al público», en: *La Opinión Nacional*, Caracas.
- _____ (1884, abril 27). «Guzmán Blanco y la historia natural en Venezuela», en: *La Opinión Nacional*, Caracas.
- _____ (1884). *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, Caracas, Ministerio de Fomento.
- _____ (1885, diciembre 31). «Hallaca o ayaca», en: *La Opinión Nacional*, Caracas.
- _____ (1886). «Etnographische Mittheilungen aus Venezuela», en: *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlín, p. 545.
- _____ (1886). «Proben venezuelanischer Volkspoesie», en: *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlín, pp. 43-57.
- _____ (1889). «Proben venezuelanischer Volksdichtung», en: *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlín, pp. 525-534.
- _____ (1892, enero 1.º). «Flores y jardines de Caracas», en: *El Cojo Ilustrado*, Caracas.

- _____ (1893, febrero 2). «Cancionero popular de Venezuela», en: *El Cojo Ilustrado*, Caracas.
- _____ (1968). *Actas de la Sociedad de Ciencias físicas y Naturales de Caracas (1867-1878)*, Caracas, Banco Central de Venezuela.
- FERNÁNDEZ, H. (1876). *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano, sin necesidad de ningún otro estudio y a la altura de todas las capacidades*, Caracas, Imprenta Venezolana.
- GARAY, N. (1930). *Tradiciones y cantares de Panamá*, [ed. del autor], Bruselas.
- GIL, P. (1909). *El Cabito*, París, Imprenta Cosmopolita.
- GIL FORTOUL, J. (1909). *Historia constitucional de Venezuela. Tomo II: La oligarquía conservadora; La oligarquía liberal*, Berlín, Carl Neymann.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de (1961). *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- GUMILLA, J. (1745). *El Orinoco ilustrado y defendido* (2.^a ed.), Madrid, Manuel Fernández Impresor.
- HIPPISLEY, G. (1819). *A narrative of the expedition to the rivers Orinoco and Apure, in South America: which sailed from England in november 1817, and joined the patriotic forces in Venezuela and Caracas*, Londres, J. Murray.
- HUMBOLDT, A. y BONPLAND, A. (1814-1820). *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, t. I, París, Chez F. Schoell.
- ISAZA, R. (1946). *Segundo cuaderno de aguinaldos venezolanos*, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes.
- JUNTA EDITORA DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO (1843). *Aguinaldo puertorriqueño*, San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- KEY AYALA, S. (1944, junio 3). «“Paolo”, carta-ensayo a Luis Beltran Guerrero», en: *Presente*, Trujillo (Ven.).
- _____ (1955). *Adolfo Ernst (1832-1899)*, Caracas, Fundación Eugenio Mendoza.

- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, E. (1865). *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas*, t. II, Madrid, Carlos Baille-Bailliere.
- LARA, M. de (1940, octubre). «Renacimiento de la música nacional», en: *Revista Nacional de Cultura de Caracas*, vol. 2, n.º 23, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, pp. 105-118.
- LAMEDA, A. (1953, mayo 21). «Hacia una poesía nacional», *El Nacional*, Caracas.
- LANDAETA R., M. (1889). *Gran recopilación geográfica, estadística e histórica de Venezuela*, t. II, Caracas, Imp. Bolívar.
- LAURO, A. (1944, febrero-marzo). «La formación de orfeones y la música folclórica», en: *Revista Educación*, n.º 29, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, p. 14.
- _____ (1944, marzo-abril). «Orfeones estudiantiles y restauración de nuestro folclore», en: *Revista Nacional de Cultura*, vol. 6, n.º 43, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes.
- LAVIN, C. (1955). «El rabel y los instrumentos chilenos», en: *Revista musical chilena*, n.º 48 (col. de Ensayos, n.º 10), Santiago de Chile.
- LONGEVILLE VOWEL, R. (atrib.) (1831). *Campaigns and Cruises, in Venezuela and New Grenada, and in The Pacific Ocean; From 1817 to 1830: With the narrative of a march from de river Orinoco to San Buenaventura on the coast of Chocó; and Sketches of the West Coast of South America from the Guef of California to the Archipiélago of Chiloe. Also, Tales of Venezuela: illustrative of revolutionary men, manners, and incidents*, vol. I, Londres, Longman & Co.
- _____ (1831). *Tales of Venezuela. Part I: The Earthquake of Caracas*, vol. II, Londres, Longman & Co.
- _____ (1831). *Tales of Venezuela. Part II: The Savannas of Varinas*, vol. III, Londres, Longman & Co.

- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1881). *Colección de cantes flamencos*, Sevilla, Imp. y Lit. El Porvenir.
- MARTÍ, M. (1969). *Documentos relativos a su visita pastoral a la Diócesis de Caracas (1771-1784)* (2.ª ed.), vol. I, Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- MERSENNE, M. (1636). *Harmonie Universelle*, París, Chez Sébastien Cramoisy.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL (MEN) (1954, junio). *Revista Tricolor*, n.º 62, Caracas.
- MONTESINOS, P. (1940, noviembre-diciembre). «Dos romances viejos», en: *Revista Nacional de Cultura*, vol. 2, n.º 24, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, p. 45-53.
- _____ (1959-1960). «Cancionero Montesinos», en: *Archivos Venezolanos de Folklore*, n.º 6, Caracas, Inst. de Antropología e Historia-UCV.
- MORALES MARCANO, J. (1877). (comp.), *Apoteosis del eminentе ciudadano doctor José María Vargas, celebrada en Caracas el día 27 de abril de 1877 por disposición del gran demócrata general Francisco Linares Alcántara, presidente de los Estados Unidos de Venezuela*, Caracas, Imprenta Nacional.
- MUDARRA, A. (1546). *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, Imp. Juan de León.
- NARVÁEZ, L. de (1538). *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*, Valladolid.
- NAVA, C. (1940). *Centuria cultural del Zulia: Centenario del Colegio Nacional de Maracaibo*, Caracas, Élite.
- OLIVARES FIGUEROA, R. y Sojo, V. E. (comps.) (1942). *Pequeñas canturias y danzas venezolanas*, Caracas, Radio Caracas.
- _____ (comp.) (1946). *Cancionero popular del niño venezolano*, Caracas, MEN.
- OROPEZA, A. (1919, octubre 22). «El diablo de Carora», en: *El Diario*, Carora.
- OVALLES, V. M. [Rafael Bolívar Coronado] (1905). *El llanero: estudio sobre su vida, sus costumbres, su carácter y su poesía*, Caracas, Tip. J. M. Herrera Irigoyen.

- PADRÓN, J. (1939). *Madrugada*, Caracas, Élite.
- PÁEZ, J. A. (1867). *Autobiografía del general José Antonio Páez*, t. I, Nueva York, Imprenta de Hallet y Breen.
- PÁEZ, R. (1862). *Wild Scenes in South America; or, Life in the Llanos of Venezuela*, Nueva York, C. Scribner.
- _____ (1868). *Travels and adventures in South and Central America. First series: Life in the Llanos of Venezuela*, Londres, Sampson Low, Son & Marston.
- PAOLO [Pablo Emilio Romero] (1940). «Madrigal», en: V. E. Sojo, *Primer cuaderno de canciones populares venezolanas*, Caracas, MEN.
- PATIÑO, V. M. (1953-54). «Fitofolklore de la costa colombiana del Pacífico», en: *Archivos venezolanos de folklore*, n.º 3, Caracas, Inst. de Antropología e Historia-UCV.
- PEDRELL, F. (1894). *Diccionario técnico de la música*, Barcelona (Esp.), Imp. Torres Oriol.
- PICÓN-FEBRES, G. (1893). *Fidelia*, Curazao, Imp. de la Librería de Bethencourt e Hijos.
- PICÓN-SALAS, M. (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- PLAZA, R. de la (1883). *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas, Imp. *La Opinión Nacional*.
- POCATERRA, J. R. (1927). *Memorias de un venezolano en la decadencia*, Bogotá, Ediciones Colombia. (Para una edición más reciente: [2.ª ed.] Monte Ávila Editores, 1997).
- POTENTINI, T. I. (1889). *Ensayos poéticos*, Ciudad de Cura, Ed. M. V. Pinto Arrieta.
- RAMON Y RIVERA, L. F. y ARETZ, I. (1961-63). *Folklore tachirense*, Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- _____ (1953). *El joropo: baile nacional de Venezuela*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional-Dir. de Cultura y Bellas Artes.
- _____ (1955). *El joropo: música y coreografía*, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes.

- _____ (1959, marzo). «El seis», en: *Boletín del Instituto Nacional de Folklore*, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes.
- RAMOS, J. (1936). *Los conuqueros*, Caracas, Tipografía Americana.
- RICO, R. R. et al. (1940-1960?). *Segundo cuaderno de canciones populares venezolanas*, Caracas, Agencia Musical.
- _____ (1954). *Segundo cuaderno de canciones populares venezolanas*, Radio Caracas, 1942.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1883). *Cantos populares españoles*, Sevilla, ed. Francisco Álvarez y Ca.
- ROJAS, A. (1890-1891). «Pasquinadas de la revolución venezolana», en *Leyendas históricas*, Caracas, Imp. de la Patria.
- _____ (1893, marzo 15). «El cancionero popular de Venezuela», en: *El Cojo Ilustrado*, Caracas. (Publicado posteriormente en: *Revista Nacional de Cultura*, año 1940, vol. II, n.º 19, junio, pp. 36-49)
- _____ (1946). *Crónica de Caracas*, ed. de Enrique Bernardo Núñez, Caracas, MEN.
- ROMERO GARCÍA, M. V. (1896, noviembre 19). «Por el arte», en: *El Avisador Comercial*, n.º 15, Caracas.
- _____ (1986). *Peonía* (4.ª reimpr.), Caracas, Monte Ávila Editores.
- ROMERO RODRÍGUEZ, M. J. (1885). «El sargento Domingo Ramos 1814», en: Teófilo Rodríguez (comp.), *Tradiciones populares: colección de crónicas y leyendas nacionales narradas por varios autores patrios*, Caracas, Imprenta Editorial.
- ROSENBLAT, Á. (1956). «El diablo de Carora», *Buenas y malas palabras*, t. I, Edime, Caracas-Madrid. (Para una edición más reciente en: Monte Ávila Editores, Caracas, 1987).
- RUIZ DE RIBAYAZ, L. (1677). *Luz y norte musical*, Madrid, Imp. Melchor Álvarez.
- (s/A) (1828). *Recollections of a service of three years during the war of extermination in the Republic of Venezuela and*

- Colombia. By an Officer of the Colombian Navy*, Londres, Hunt & Clarke.
- (s/A) (1851). *Flores de pascua: Colección de composiciones escritas por venezolanos. Aguinaldo para 1852*, Imp. de George Corser.
- (s/A) (1896). *Método gráfico para aprender a tocar guitarra de cuatro cuerdas sin necesidad de Maestro* (2a ed.), Caracas, s/e.
- (s/A) (1961). *Boletín del Archivo Histórico de Miraflores*, n.ºs 11-14, Caracas, El Archivo.
- (s/A) (1969). *Boletín del Archivo Histórico de Miraflores*, n.ºs 61-63, Caracas, El Archivo.
- SÁNCHEZ, M. S. (1914). *Bibliografía venezolanista. Contribución al conocimiento de los libros extranjeros relativos a Venezuela y sus grandes hombres, publicados o reimpressos desde el siglo XIX*, Caracas, Empresa El Cojo. (Para una edición más reciente: Monte Ávila Editores (col. Documentos), Caracas, 1996).
- SANZ, G. (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, H. de Diego Dormer.
- SILVA CHÁVEZ, V. (1939, noviembre 12). «Por cantar me han metido en la cárcel», en: *Cantaclaro*, Carora.
- SOJO, V. E. (1940). *Cuaderno de canciones populares venezolanas*, Caracas, MEN Dir. de Cultura y Bellas Artes.
- _____ (comp.) (1944). *Canturias y danzas venezolanas*, Caracas, Agencia Musical.
- _____ (1944). «Canto aragueno», *Canturías y danzas venezolanas*, Caracas, Agencia Musical.
- _____ (1945). *Aguinaldos populares venezolanos para la Noche Buena*, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes.
- _____ (1948). *Diez cánones de ronda compuestos por V. E. Sojo para las escuelas nacionales*, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes.

- _____ (1961). *Primer cuaderno de danzas venezolanas del siglo XIX, recogidas y armonizadas por V. E. Sojo*, Caracas, Presidencia de la República.
- _____ (1967). *Sexto cuaderno de canciones populares venezolanas, recogidas y armonizadas por V. E. Sojo*, Caracas, Fasol. (Partitura impresa).
- _____ (armonización) y MARICHALES, S. (recop. y caligrafiado) (1940-1950). *Bandera tricolor: guasa de la postguerra legalista*, Caracas, Taller Offset. (Partitura impresa).
- SUÁREZ, J. M. (1909). *Compendio de historia musical desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Caracas, Nuevo Almacén Musical.
- SUBERO, E. (1966). «Estudio preliminar», en: *Manuel Vicente Romero García* (col. Clásicos Venezolanos), Caracas, Academia Venezolana de la Lengua.
- TALLENAY, J. de (1884). *Souvenirs du Venezuela: notes de voyage (illustré par Saint-Elme Gautier)*, París, E. Plon et Cie., Imprimeurs-Editeurs. (Edición en español: *Recuerdos de Venezuela: apuntes de viaje*, Caracas, MEN-Dir. de Cultura y Bellas Artes, 1954).
- TAMAYO, F. (1945). «Datos sobre el folclore de la región de El Tocuyo», en: Junta Pro-Tocuyo, *Monografía de El Tocuyo. Obra editada en el cuarto centenario de su fundación 1545-1945*, Caracas, Impresores Unidos.
- _____ (1962). *Camino para ir a Venezuela*, Mérida, Universidad de los Andes.
- TEJERA, F. (1881). *Perfiles venezolanos o Galería de hombres célebres de Venezuela en las Letras, Ciencias y Artes*, Caracas, Imp. Sanz.
- TEREPAIMA [Juan Vicente Camacho] (1866). «Un llanero en un baile», *Flores de Pascua: Colección de composiciones escritas por venezolanos*, Caracas, Rojas Hnos.
- TRICHET, P. (1957). *Traité des Instruments de musique*, París,

- Société de Musique d'Autrefois.
- URIBE ECHEVARRÍA, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- VV. AA. (1875). *Biblioteca universal: Romancero caballeresco* (col. de los Mejores Autores), t. XVI, Imp. Rivadeneyra, Madrid.
- VARGAS VILA, J. M. (1936). *Los Césares de la decadencia*, Barcelona (Esp.), Ramón Sopena.
- VENEGAS DE HENESTROSA, L. (1557). *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar.
- VILLAVICENCIO, R. (1895). «Las ciencias naturales en Venezuela», en: *Primer libro venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes*, Caracas, Asoc. Venezolana de Literatura, Ciencias y Bellas Artes.
- ZUBILLAGA PERERA, C. (1927, diciembre 21). «Carta de Cecilio Zubillaga Perera a Juan Bautista Franco», en: *El Diario*, Carora.
- _____ (1935, febrero 1.º). «Una faz del poliedro tuliano», en: *El Diario*, Carora.
- _____ (1941, marzo 16). «Sobre música», en: *Némesis*, Carora.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Para la composición de estos ensayos, el maestro Alirio Díaz recurrió a una copiosa y vasta bibliografía. Muchas de las fuentes hemerográficas carecen de datos referenciales. Sin embargo, hemos considerado agruparlas para facilitar la labor de investigadores o de lectores acuciosos.

LA OPINIÓN NACIONAL (Caracas)

* 9 de julio de 1873.

- * 5 de junio de 1876.
- * 14 de septiembre de 1877.
- * Diciembre de 1877.
- * 27 de abril de 1884.
- * 8 de agosto de 1885.

LABOR

- * 10 de noviembre de 1912.

DIARIO DE AVISOS (Caracas)

- * 29 de julio de 1873.
- * 27 de septiembre de 1875.
- * 2 de septiembre de 1876.
- * 19 de marzo de 1878.
- * 26 de mayo de 1879.
- * 6 de junio de 1879.
- * Febrero de 1886.

EL DIARIO (Carora)

- * 28 de septiembre de 1875.
- * 19 de marzo de 1878.
- * 22 de octubre de 1919.
- * Septiembre-octubre de 1927.
- * 28 de septiembre de 1927.
- * 9 de septiembre de 1936.
- * Septiembre de 1977.

EL COJO ILUSTRADO

- * 1.º de julio de 1862 (artículo de I. Laverde Amaya).
- * 1.º de febrero de 1883.
- * 2 de febrero de 1883..
- * 15 de marzo de 1893.
- * Enero de 1896 (artículo de A. Ernst).

EL ZANCUDO (Caracas)

- * 9 de enero de 1876.
- * 11 de noviembre de 1877.
- * 19 de marzo de 1878.
- * 12 de febrero de 1886.

GAZETA DE CARACAS

- * 3 de mayo de 1811.
- * 18 de junio de 1911.

EL MUSEO

- * 10 de octubre de 1884.

LA LIRA VENEZOLANA

- * N.º 14 (julio de 1883. Artículo de Salvador Llamozas).

CANTACLARO (Carora)

- * Agosto de 1938.
- * 6 de noviembre de 1938.
- * Noviembre de 1939.
- * Marzo-octubre de 1944.

Revista *La Semana* (Caracas)

- * 16 de octubre de 1901.

EL YUNQUE (Carora)

- * 15 de diciembre de 1933.

*Ensayos sobre música venezolana.
Música en la vida y la
lucha del pueblo venezolano*
se imprimió en noviembre de 2023
en los talleres de la Fundación Imprenta de la Cultura
Caracas, Distrito Capital, Venezuela
Son 1.000 ejemplares

Publicado por primera vez en 1980, con el título Música en la vida y lucha del pueblo venezolano, esta nueva edición ampliada evidencia el particular interés de Alirio Díaz por la investigación, estudio y divulgación del patrimonio musical nacional. Escritos desde el rigor, la erudición y la pasión, los diecinueve ensayos que recoge este libro —algunos publicados en la prensa por el Maestro— se erigen como documentos de un incalculable valor cultural. En el marco del centenario de su nacimiento, esta obra enaltece aún más el legado de uno de nuestros genios musicales.

COLECCIÓN ESTUDIOS

ALIRIO DÍAZ (Carora, 1923-Roma, 2016) Músico y compositor venezolano, reconocido nacional e internacionalmente. De origen humilde, desde temprana edad demostraría su gran talento y vocación musical. Inicia sus estudios académicos en teoría, saxofón y clarinete de la mano del músico y director de banda, Laudelino Mejías. En 1945, llega a Caracas e ingresa en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, donde se formará bajo la tutela de maestros de la talla de Vicente Emilio Sojo y Juan Bautista Plaza. En noviembre de 1950 viaja a Europa para continuar con su formación musical. Su primera parada será España, donde sus presentaciones en el Palacio de la Música de Barcelona, la Alhambra de Granada o el Ateneo de Madrid son aclamadas por el público y la crítica especializada. Su entusiasmo en los estudios lo lleva, en 1951, a Italia (Siena), interesado en participar en los cursos de Andrés Segovia, en la Academia Chigiana. A lo largo de su sobresaliente carrera artística, el maestro Díaz siempre mantuvo un especial interés y respeto por la música popular venezolana.



Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la Cultura

