



La bitácora del Mirlo

Sonoridades de un mapa

Jhoel Arellano



JHOEL ARELLANO

San Cristóbal, República Bolivariana de Venezuela, 1977

Músico, editor y licenciado en Comunicación Social por la UCSAR. Ha desarrollado una amplia trayectoria en el ámbito cultural venezolano. Inició su trabajo como investigador de tradiciones musicales en 1999, recorriendo el país en busca de sus expresiones identitarias. En el año 2002 creó la Fundación Tres Cantos; un proyecto que se encargó de la recolección de sonidos, vivencias e instrumentos musicales desarrollando el catálogo de audio-sonidos de Tradición. En el año 2009 inició su labor en el Ministerio del poder popular para la Cultura como promotor del libro, la lectura y las tradiciones venezolanas. En 2016 fue presidente de la Fundación Red de Arte de Venezuela. En la actualidad hace parte del proyecto editorial Acirema, ejerce la enseñanza musical e impulsa su trabajo como tallerista de tradiciones venezolanas a nivel internacional.

Imagen de portada: Andrea Britto



LA BITÁCORA DEL MIRLO

La bitácora del Mirlo

Sonoridades de un mapa

Jhoel Arellano





© Ediciones ACIREMA, 2021

© *La bitácora del Mirlo. Sonoridades de un mapa* | Jhoel Arellano

1era Edición, 2021

EDITOR:

José Gregorio Vásquez

REVISIÓN DE LOS TEXTOS:

Yulianny Morales

DISEÑO Y CONCEPTO GRÁFICO:

Alba Velásquez

Hecho el Depósito de Ley:

Depósito Legal: DC2021001484

ISBN: 978 978-980-7862-16-5

ACIREMA. San Cristóbal. Estado Táchira

www.acirema.com.ve

IMPRESO EN VENEZUELA

Para mi hijo Abraham Alegría

NOTA DEL AUTOR

Este libro es una mirada íntima sobre las sonoridades de Venezuela, sus argumentos de identidad y algo de historia de la etnomusicología universal. No persigue el algoritmo; busca lo simbólico. Destilado desde la vivencia y enmarcado en una experiencia de dos décadas. Impulsado a partir de una inquietud que nació mucho antes, en 1984, bajo el encantamiento de las montañas del municipio Uribante, estado Táchira. La curiosidad que despertó en un niño el sonido de instrumentos musicales artesanales y del temperamento transmitido a través de ellos, sostenidos por manos laboriosas que asumían la tarea de crear su música desde el idéntico misticismo con que cultivaban la tierra.

He aquí una primera parte ilustrativa, resguardada en la expresión de mujeres y hombres a través de la manipulación y uso del sonido como testimonio. Además de algunos acontecimientos resaltantes en lo poco conocido y objetado de la historia de la música desarrollada y protegida desde la construcción colectiva.

Una segunda parte de pequeños ensayos afectivos, esbozados en los caminos de la tradición, desde donde relato mis primeros acercamientos a un territorio y su identidad cultural.

JHOEL ARELLANO

SONORIDADES DE UN MAPA

*Nacido con un alma normal,
le pedí otra a la música:
fue el comienzo de desastres
maravillosos.*

EMIL CIORAN

La música, código inseparable del ser humano, tiene como ninguna otra habilidad de su creador: la cualidad de proveernos una mirada novedosa de la historia. Escuchando celosamente, visibilizando los matices y tomando en cuenta el contexto sonoro, podemos adentrarnos en una incomparable revisión de la vida y su devenir. Recorrer los sonidos generados, transformados y reproducidos por la humanidad en su sincrónica cadena de hechos y desenlaces nos concede una inédita reflexión de los acontecimientos, motivaciones y “evolución” del hombre en sus distintos períodos de organización social. Los episodios sonoros son un archivo poco escrutado como consulta del mapa humano.

La predilección de occidente por el período que inauguró la escritura, dejó en la obsolescencia a la oralidad, reduciendo poco a poco ese eco primario en que viajaba la memoria desde donde se desprende la imaginación: el más elemental de los mecanismos que ha movilizado al

ser humano, junto a su necesidad expresiva. El absolutismo literario socavó el vínculo humano con su sonoridad particular; es evidente que el individuo perdió soberanía, su acuerdo colectivo ya no lo rige el sonido y lo que este declara. Todo está escrito: una bendición que se convirtió en dominación. Los conceptos decididamente establecidos transformaron un universo codificado en sonidos, hacia lo textual y su significado carente de matices, a través de formas y definiciones manejadas desde el poder. La supremacía de unos pocos sobre las mayorías ha conducido a las palabras y su esencial onda sonora hasta un callejón sin salida, fue así como el ser humano común emprendió un camino forzado, desvinculándose a cada paso que daba, de la importancia de su sonido interior y del argumento de las sonoridades colectivas, alterando esta capacidad hasta la banalidad e inutilidad que exhibe en nuestros días. Un escenario adverso para la creación musical de la humanidad, los ruidos que producimos evidencian un distanciamiento que nos ubica en la superficie, lejos de nuestro centro vital.

Friedrich Nietzsche afirmaba que, *la vida sin música sería un error*. Hoy es evidente que el ejercicio creador en su totalidad, es necesario para la existencia humana. Hemos tomado de la imaginación y la reflexión los contenidos más elevados, materializándolos a través de la música, las artes plásticas, el teatro y la danza, encontrando el punto más alto de expresividad y afirmación en la poesía, la que hace distancia de la rigidez estructural de la escritura, para otorgar en su trascendencia las sonoridades más sensibles, colmadas de profunda musicalidad. La poesía es un canto de afinación propia, *capaz de transformar el pasto en patria*.¹ Su vínculo con la música parece inquebrantable, pues ambas

1 Tomado del libro *¡Tierra, tierra!*, de Sandor Marai. Ediciones Salamandra, 2006.

persiguen desde nuestra realidad delimitada entablar un diálogo con el más allá.

Un epicentro fundamental en la orientación que han tomado los occidentales en los últimos tres mil años, sin duda es producto del pensamiento judeocristiano. Si nos remontamos al *Génesis* (4:21) y repasamos la primera mención sobre la música, en ella se alude a *Jubal*, un descendiente de Caín, progenitor de todos los que tocan el arpa y la flauta. Desde allí es fácil comprender el estigma que han padecido los músicos a lo largo de la historia de la humanidad, viéndose forzados a asimilarse desde la adopción del cristianismo por parte del imperio romano a la interpretación de música para la adoración oficial religiosa. Las demás expresiones sonoras fueron declaradas paganas. Esta política de dominación cultural, en la que reyes y emperadores se valen de las religiones y su influencia sobre la creatividad humana para consolidar su dominio, ya era practicada desde mucho antes de Cristo: los salmos son un claro ejemplo de la importancia que tuvo para la religión el control de la creación poética y musical. La sonoridad de los pueblos ha sido intervenida y modificada a lo largo de la historia, sus aportes potenciados y disminuidos bajo el imperio de la violencia, avalada desde el poder y sus tres rostros: político, mercantil y religioso. Aún en este escenario, transitados al menos tres mil años de una heterogénea y a la vez monolítica forma de pensamiento occidental, podemos escuchar de soslayo el palpitante ritmo del sentido creador humano, gracias a las representaciones musicales de transmisión oral que resisten y cambian en el tiempo, en sincronía o sin ella, recorriendo el riesgo que representa una transformación empujada por la globalización que pudiera evaporar los vestigios de un sentido sonoro relaciona-

do con el *Ser*. Aun en este panorama es posible encontrar retazos audibles que nos acerquen a un hipotético origen; en la música aborigen y tradicional, por ejemplo, podemos darnos un baño en aguas fundacionales, allí está condensado el último reservorio de un impulso natural expresivo que nos acompaña desde los primeros pasos.

En 916.445 kilómetros cuadrados de Venezuela podemos encontrar más que fósiles de criaturas asombrosas. Existe en su geografía incontables recursos y bellezas naturales, su historia va mucho más allá de un conveniente relato de conquista e independencia, caudillos y golpes de Estado, traiciones y viveza criolla institucionalizada. Este país es más que letras y bellas artes, más que la sonrisa mestiza y la arepa transgénica, es todas esas cosas y más. También cuenta esta reciente demarcación llamada Venezuela, con sonoridades que emergieron y traspasan sus recientes fronteras, hay aquí un pulso sonoro cruzado por hechos trascendentales, de matices y variables que fueron cultivadas, ajustadas y transformadas, haciéndolas útiles a lo que parece ser un instinto creador permanente. A través de nuestra música y su expresión reveladora, es posible recrear los cambios más significativos de Venezuela en su breve historia escrita y en su amplio período como territorio habitado. Por medio del sonido, su orientación y usos, encontramos los anclajes que la textualidad desperdició, quizá con un “mal cálculo” político, religioso, estadístico y literario.

La educación formal en su nivel básico, expuso las melodías e instrumentos musicales venidos de Europa, como la expresión de reyes y plebeyos. Se excluyó el origen de maderas y cuerdas que cruzaron el Mediterráneo acompañando a guerreros del norte de África y otros como *Ziryab*

el Mirlo, que huyó por su vida desde el Medio Oriente. *El Mirlo*, llamado así por su piel oscura, transformó en el imperio califal algunos aspectos de su cultura, entre los que cuenta el sentido de la música como placer y estimulante del pensamiento. La educación positivista nos entregó una mirada “anémica” de las culturas prehispánicas y su expresión creadora, sin embargo, los pueblos aborígenes habían conseguido un profundo diálogo con su entorno. Escuchar su música, la poca que sobrevivió, nos permite comprender la interpretación del mundo de aquellos humanos que vivían en mayor conexión con la naturaleza.

Otros códigos musicales se desarrollan y resisten, se hace audible la *multiculturalidad sonora* bajo el cristal del estudio comparativo. En palabras de Lévi Strauss: *La música es un elemento esencial para la comprensión y análisis de cualquier sociedad, pues se convierte en una metáfora de la misma.*

El diseño educativo implementado sobre nuestras músicas, sus orígenes y cambios, evidencia vacíos y distorsiones históricas, lo que dificulta la posibilidad de descifrar nuestra *metáfora sonora*. Fuimos conducidos por la conjetura moderna de crecimiento individual como axioma religioso, sustentando el goce como único diálogo posible de los cuerpos. Es allí donde se ubicó la descolocada descripción humillante de los aportes sonoros africanos, omitiendo el nudo entre el secuestro, la tortura y la ignominia instrumentada por el proceso esclavista, desestimando el mayor hecho de resistencia cultural jamás experimentado hasta entonces: la permanencia del pueblo africano y su tambor, no como banda sonora del bullicio y el desconcierto, sino como latido de mano sobre el cuero y la madera, elementos emblemáticos donde dejó plasmada su leyenda no escrita.

Dar esa característica mirada a los diálogos de música y creación, de expresión y manifestación, fue sin duda una política colonial, estrategia que ahora comprendemos nada inocente, en cambio muy calculada, la cual pretendía desvincular al hombre nuevo americano de los factores de reflexión, rebeldía y autodeterminación que el humano tiene dentro como instinto sonoro de supervivencia, instinto que, agónico, resiste frente a la aplanadora cultura económica imperante que nos invita a hacer silencio para aturdirnos con su música, ejerciendo a través de ella la dominación de mujer y hombre desde la niñez, demarcando sus impulsos creadores, orientándolos lejos de un propósito común y liberador.

En ese campo sutil poco evaluado de componentes significativos, hay un marco explícito de lo que somos. Aquí encaja la afirmación de Jacques Attali en su obra *Ruidos*, en la que declara: *Hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas*. Ahora como nunca antes, es necesario evaluar lo establecido, desentrañando lo que se guardó bajo la mesa, esta vez desde los sonidos originarios, bajo cuyos acuerdos sensibles y contextuales se generó musicalidad. Es imperativo contemplarnos desde ahí para dar amplitud a nuestro pasado, presente y futuro.

Se presumen más de veinte mil años del transitar humano en Suramérica. No es irracional suponer que al menos diez mil años de organización del ruido se hayan producido en estas tierras antes del arribo de los europeos. Sonoridades que habrían sido expresión del contenido sensible de aquellos primeros pobladores, un mapa preclaro de sus diferentes modos de organización social. Sobre esto debemos acudir a la escasa y devaluada infor-

mación recabada en principio por algunos religiosos, que subestimaron en base a sus dogmas, a los saberes, medios y formas que materializaban o hacían visible el concepto espiritual de la creación musical o manipulación del sonido de los aborígenes, creación plenamente vinculada a la espiritualidad, pues en su cosmovisión, lo sobrenatural y lo natural coexisten y se retroalimentan, muy distante de la metodología creadora del sujeto actual, heredero de la reducción de sólidas y ancestrales expresiones culturales, a mitos primitivos y mística ingenuidad.

Todo un patrimonio cultural que estaba en plena vigencia y desarrollo fue desestimado y suplantado por la fuerza bajo una monumental hegemonía cultural aplicada por la Corona, en la que se otorgaban a indígenas y negros únicamente el derecho a ser esclavos, y el de ser servidores perennes a hombres y mujeres producto del mestizaje. Así se fue desarrollando —casi en secreto—, paralelamente al trabajo inhumano impuesto, un entramado de nuevos lenguajes que incorporaba innumerables matices, instalándose pequeños núcleos de desarrollo expresivo en plantaciones o en los cumbes, lugares apartados, sitios de fuga creados para resguardar la vida de los afrodescendientes rebelados. Al mismo tiempo, muchos pueblos originarios van desapareciendo, mezclándose o emprendiendo migraciones. De este movimiento forzoso también surgen nuevas formas de expresión que son audibles en la actualidad y milagrosamente han resistido en el tiempo. El mestizo, en cambio, gravitaba en su propia realidad, cruzado por innumerables elementos de los que echó mano para representar su imaginario en variedad de aspectos creativos que incluyen la música. En su entramado social naciente, la música sirvió como elemento de enlace; es allí en el hombre mestizo,

donde se conjuga el sincretismo que singulariza al nuevo individuo americano, sin desvincularlo de los *bosquimanos* o el mítico pueblo Abya Yala. En este período surgen y se transforman los elementos capaces de producir sonoridad: instrumentos de cuerda o percusión, bambúes sopladados, maracas y cantos, van sirviendo de utensilio indispensable del día a día. Con el tiempo este conglomerado humano logra consolidar una amplísima variedad de formas musicales que se presentan como la sonoridad más evidente y extendida de la geografía venezolana.

La independencia de Venezuela fue un hecho histórico crucial en el devenir general del país, transformó vastos aspectos que abarcan desde lo geográfico y geopolítico hasta lo identitario y cultural, también generó enormes desilusiones a mestizos, aborígenes y negros, a quienes no se les cumplieron las promesas con las que fueron llevados a una guerra. La desigualdad social toma una nueva forma y sin embargo, no desaparece ese descontento divisorio, estratificado y permanente, que se verá reflejado en la música venezolana como una característica de protesta muy importante, en plena vigencia y ajuste.

A finales del siglo XIX, se distinguen distintos tipos de sonoridades existentes: la música de los pueblos originarios sobreviviente al coloniaje y al proceso independentista, la música afrodescendiente materializada a través de las insurgentes cofradías, la música mestiza que aparece por el vínculo de tres raíces originarias con sus matices y finalmente la música “cultura” al servicio religioso, político y privado de las familias ricas que dominan las comarcas fundacionales. Estos tres poderes en contraposición daban una mirada altiva, subestimando al país sonoro que se iba consolidando al margen de los privilegios.

En 1885, Guido Adler, erudito de la musicología (ciencia de investigación y registro diseñada para pensar la música occidental a espaldas de lo que sucedía en el resto del mundo), se propone ampliar las especialidades de estudio, desarrollando la musicología histórica y sistemática. En esta última categoría se localiza la ciencia comparativa y sus disertaciones. Tendrán por objeto la extracción de las leyes que explican el arte musical a nivel global. Aquel razonamiento comparativo desde la mirada eurocéntrica, debió ajustarse al enorme impacto que generó en los primeros apasionados de los sonidos ancestrales, el vasto delta de expresiones sonoras que responden a estructurados, diversos y hereditarios núcleos. Los pioneros musicólogos que dieron una mirada científica al mundo y su organización del ruido, inevitablemente debieron evaluar conceptos establecidos y abrirse a un infinito panorama que contaba una historia paralela del ser humano a través de la música.

La revolución industrial, cuya segunda etapa concluye aproximadamente en 1930, coincide con el interés de buscadores, aventureros, apasionados, investigadores europeos que continuaban explorando los lugares más apartados del planeta. La explotación de las riquezas naturales y las líneas de producción transforman la vida de todos sobre la Tierra. Quizá la necesidad de nuevas fronteras o aventuras, llevó a los primeros etnógrafos y musicólogos a volver sobre los pasos para indagar, esta vez, sobre la creación y el imaginario de aquellas culturas dominadas 400 años atrás. Con este interés viajó el doctor Theodor Koch entre 1905 y 1924 a distintas zonas de la Orinoquia, realizando los primeros registros en el pueblo pemón de que se tenga conocimiento, utilizando la tecnología disponible para la época.

En la primera mitad del siglo XX, aparece el concepto de *etnomusicología*, que echaba mano de la antropología y su método etnográfico, para intentar comprender desde una mirada rigurosa y científica las estructuras sonoras portadoras de cultura, llamada en su momento *la música del otro*, la no occidental o europea. Hasta entonces, los esfuerzos se concentraban en los objetos que producían sonidos; el sujeto creador y su contexto vital estaba en segundo plano. Se puede decir que en el pasado se dedicó más tiempo a profundizar en los métodos y alcances cuantitativos que en lo esencial, con amplios matices de una misma expresión y la identidad cultural del creador o intérprete, sus mensajes y códigos más profundos. Esta tendencia aún existe en algunas ramas académicas de la etnomúsica como ciencia de investigación.

Durante este período, Carlos Vega funda en la República Argentina una cátedra dirigida al estudio comparativo de las músicas de América, impulsando el trabajo de dos figuras fundamentales cuyos aportes trazan un antes y un después en los métodos de campo y el levantamiento etnográfico. Con infinidad de aciertos y algunos desaciertos lógicos, tomando en cuenta que se trata de una obra de envergadura que recorrió casi toda la América y sus islas. Nos referimos al legado de Isabel Aretz y el maestro Luis Felipe Ramón y Rivera, quien desde el Táchira obtiene una beca para realizar dichos estudios en el sur del continente. Paralelamente en Venezuela, Juan Liscano, habiendo regresado de su escolaridad en Europa, se dispone a materializar las primeras grabaciones de audio con ánimo de investigación y archivo; posteriormente asumiría una notable participación en la creación y dirección de las instituciones que regirán la materia cultural y sus campos de estudio en la segunda mitad del siglo XX. Con ese apoyo institucional y tecnológico, sumando aportes

de notables apasionados de la etnomusicología en Venezuela, para finales de los setenta ya el país contaba con una colección bastante completa de sus sonoridades tradicionales, labor a cargo de Juan Liscano, Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera, Luis Laffer, Oswaldo Lares, entre otros. Gracias a ellos hoy disfrutamos de enormes testimonios audiovisuales, preservados para la posteridad. Se comprendió entonces la urgencia de proteger estos legados argumentados por las comunidades portadoras. Podemos decir que Suramérica estaba a la vanguardia de las nuevas metodologías aplicadas para la disertación de las expresiones musicales tradicionales. El resto del mundo permanecía en una rigurosidad inorgánica que le negaba la posibilidad de adentrarse en el contenido más sensible y elemental. Lejos, bajo esa mirada, *en la que el pasado es un encuentro con la otredad*,² y no el contenido esencial por el que me muevo como sujeto en el presente.

Es allí donde surgen dos dilemas conceptuales planteados por Gary Tomlinson —musicólogo estadounidense— para intentar comprender las músicas del mundo: *el espacio y el asunto antropológico, y el tiempo, con su dilema histórico*. Desde estas líneas de investigación, la etnomusicología le habla a un mundo que se dirige velozmente a la desintegración convergente. No se establece un diálogo profundo con el sujeto creador. En la aldea global son más conocidos los nombres de los etnomusicólogos que de los músicos y sus instrumentos; en cambio, en los pueblos creadores, son los cultores, músicos y artesanos de instrumentos quienes gozan de amplio reconocimiento. En algunos casos desafortunados se evidencia como etnomusicólogos causaron transformaciones indeseables, perturbando el contenido, definición y variedad

2 Palabras del Dr. Alejandro Vera en la Cátedra de “Musicología histórica” Jesús Romero. 2018.

de alguna expresión musical o de sus instrumentos, con el objeto de simplificar sus métodos y conclusiones. Lo ineludible, la tarea pendiente, es visibilizar al ser humano creador, a los custodios de las sonoridades tradicionales, hombres y mujeres; solo ellos pueden dar testimonio del contexto que rodea cada expresión cultural. Es necesario proteger estos legados del comercio desmedido que puedan poner en riesgo lo esencial, la autodeterminación de los cultores, ocasionando transformaciones que desvirtúen los códigos transmitidos de generación en generación. Descolonizar la mirada implica repasar la historia abrazando nuevos argumentos, para obtener nuevas conclusiones.

La música difícilmente puede enmarcarse en alguna evolución, parece que su mecanismo es el cambio. Según esta afirmación hecha por el filósofo argentino Leopoldo Hurtado en 1951, entendemos que no es un ejercicio simple el definir una línea evolutiva en la expresión humana a través de la música, pues, aunque está definitivamente ligada al devenir de la sociedad que la produce, nos concede una mirada que va más allá de lo cuantitativo.

En Venezuela, la música se halla vinculada a la agricultura y a la ruralidad, por lo tanto podemos decir que cada manifestación guarda un vínculo con algún plato típico, una celebración a través del compartir como parientes lo que la tierra ofrece y en apartadas comunidades aborígenes lo que la naturaleza regala. Estos aspectos poco estudiados seguramente serán de interés en las próximas generaciones, la pérdida de espacios naturales, la desaparición o modificación del mundo rural por el desmedido crecimiento poblacional, plantea un panorama adverso para la vinculación humana a través de la música que nos precede. En 2020 el Covid-19 nos reveló una mirada del futuro, inédito y amenazante. Sin

duda, el nuevo marco de convivencia nos deja un punto de inflexión que nos invita a reflexionar como humanidad, para quizá regresar la mirada en busca de lo esencial: la música, sus sonidos y huellas. En su historia y motivaciones está guardado un reservorio de matices que contiene gran parte de nuestro ADN creador. En su permanencia ondulante se plasman las diferentes maneras que hemos encontrado para relacionarnos más allá del poder y el conflicto. El estudio descolonizado de esta realidad que aún palpita, puede obsequiarnos algunas respuestas útiles para enderezar la ruta de nuestra especie sobre la Tierra. Tal vez la invitación no sea acudir al auxilio de nuestras tradiciones musicales: el secreto está en dejarnos sensibilizar por ellas.

EL INATRAPABLE ORIGEN

La raíz de un arbusto, una osamenta animal, ramas secas, todo contiene una sonoridad potencial en la afirmación del ser a través del sonido aborigen.

El fuego templando el barro, silba. Pielas curtidas contra el sol hacen posible un ritmo, su música es el paisaje, imita las aves, anuncia la lluvia, recibe a los amigos, conduce a los espíritus y los divide en una batalla cósmica.

La musicalidad originaria de Venezuela posee una vastedad de elementos diversos y contextos que se pierden de vista. Tomando en cuenta que en este mapa habitan al menos ocho grupos lingüísticos y más de cuarenta lenguas sin agrupar —en orígenes y bifurcaciones—, podemos considerar desde tal algoritmo que la magnitud de conocimientos e implementación de sus sonoridades son amplias y llenas de matices. Es acertado afirmar que la totalidad de los pueblos originarios de Venezuela fueron sacudidos en su identidad cultural y patrimonio desde el tiempo del coloniaje. Antes de eso, también se desataron conflictos de poder entre algunos grupos tribales, pero estos eran en menor grado. Si observamos la similitud de utensilios y símbolos utilizados por *makos* y *piaroas*,³ y advirtiendo sus coincidencias fonológicas, suponemos que uno de estos

3 Pueblos originarios del estado Amazonas.

grupos humanos ejerció dominio y adoptó aspectos culturales del otro. Los pueblos originarios que se especializaron en el uso de la fuerza, búsqueda de dominación de otros pueblos o crecimiento estructural, parecen contener menor profundidad y variaciones en su imaginario expresivo sonoro. Esta apreciación puede ser el resultado de la persecución y casi exterminio al que fueron sometidos por ejercer resistencia contra el invasor peninsular, o quizá, producto del crecimiento estructural enfocado en mayor medida sobre aspectos de producción y dominación material, que en la realización e interpretación del ser humano como sujeto creador.

Es una observación que probablemente valga para distintas sociedades humanas y las formas creativas desarrolladas en diferentes culturas en sus múltiples instantes de protagonismo. Comprender los matices significa ir más allá de las afirmaciones de cronistas, historiadores y religiosos, que se especializaron en cuantificar las almas de los primeros habitantes de América para vislumbrar su potencial como individuos esclavizados, es decir, como fuerza de trabajo gratuita, menospreciando todo su andamiaje cultural. Abordar la historia y las desviaciones, como resultado del choque cultural que significó el arribo de las tres carabelas, inventariar sus consecuencias, es sin duda, una tarea titánica y quizá utópica. El hecho de observar un poco más allá en la diversidad de nuestros pueblos originarios, nos abre una pradera infinita para el descubrimiento, pues la uniformidad de conceptos de la escuela positivista ya no logra atinar en las nuevas interrogantes, en la necesaria observación meticulosa de la historia que nos invita a evaluar las consecuencias de aquel *encuentro*. Hablar de España como poder monolítico que afrontó el coloniaje en

las Américas, es tan ingenuo como unificar generalizando las formas, caracteres y métodos de los diversos pueblos originarios en una única manifestación, denominada *cultura indígena*, como si esta se expresara de manera uniforme y representativa: hoy es claro que existen profundas diferencias expresivas, de interpretación del ser y su entorno entre los pueblos que hacían vida y los que hoy perduran en este continente.

Aquella Europa que se adentraba en el renacimiento, preservó lo peor del oscurantismo para implementarlo en América. Salvo algunas excepciones, no existió por parte de los nuevos visitantes la disposición al encuentro y el intercambio cultural en equidad; la premisa fue la dominación de todos los aspectos de la vida y la apropiación de las riquezas naturales y de lo que para ellos era un nuevo territorio. Desde entonces, los pueblos originarios padecen de una profunda incompreensión institucional sistemática que ha evaporado innumerables códigos y sabidurías ancestrales. En cierta medida, ha preservado bajo el distanciamiento, algunos ejemplos de lo que pudo ser la música en América hace mil años o más. En el primer siglo de dominación, las incursiones en territorio venezolano se presentan incomparables en cuanto a los métodos de acercamiento con los originarios. El resultado es análogo, existe una evidente incidencia negativa, las huellas son innegables.

La instauración de Cumaná en manos de religiosos andaluces distó mucho de los métodos utilizados por los castellanos en las expediciones fundacionales de los Andes venezolanos. Un hecho que puede dar luces sobre ciertas interrogantes como, por ejemplo, por qué no sobrevivió ninguna sonoridad remota en Táchira y Mérida, a diferencia del oriente venezolano que bajo la “protección” de

algunos clérigos tocados por una mayor sensibilidad, salvaron bajo su amparo algunos grupos aborígenes, preservando el patrimonio inmaterial de estas comunidades originarias durante aquellos primeros años.

La diversidad de los pueblos originarios se expresa en amplitud de aspectos; su arquitectura y formas de alimentación varían, igual que su fonología y expresiones artesanales. La explicación del mundo y el rol que asume como parte de la naturaleza, se conecta a la ritualidad de sus memorias musicales y derivan en mecanismo de conexión con lo sobrenatural. En la mayoría de estos pueblos son precisamente los instrumentos musicales los que enlazan al chamán con el legado inmaterial en que afirma sus saberes y establece sus diálogos con el *más allá*. En las comunidades yanomamis, el chamán emprende una batalla con lo sobrenatural para restablecer el orden, a diferencia de la interacción con las fuerzas del otro mundo que experimenta y articula el palabrero *wayuu*, quien no confronta, estableciendo una negociación para armonizar la salud y otros tantos aspectos del devenir de su comunidad.

En la totalidad de los pueblos originarios, es notable el uso de instrumentos musicales; por medio de ellos se establece una conexión que sitúa al instrumento mismo como un ente eficaz: representa y contiene un poder materializado a través de su ejecución. De allí que la elección por parte de una comunidad aborígen, del sujeto que ostentará la responsabilidad de ser chamán o guía, tiene como una de sus premisas el contar (dentro de otros atributos), con la capacidad de interpretar sus códigos sonoros, expresados en ejecución de instrumentos musicales y la modulación del canto. Esta identidad cultural diversa ha resistido durante milenios a las variables que presenta el desarrollismo

humano contra el argumento de conexión hombre–naturaleza como ente moderador.

Bajo el despojo que representó la conquista de América, la regularización de la injusticia post independentista, el inevitable encuentro con la revolución industrial: los grupos aborígenes fueron arrastrados al presente. Enfrentan ahora un nuevo y desconocido reto: sobrevivir a la globalización y su imperio tecnológico, el cual se pone de espaldas a una valoración necesaria de los aspectos humanos contenidos en las culturas ancestrales y su respeto por el entorno natural. Una nueva y profunda estimación de estos saberes puede dar un cambio de rumbo a la inminente catástrofe que amenaza en poner fin a la especie humana sobre el planeta Tierra.

No existe precisión científica del momento en que llegaron los primeros humanos al continente americano, apenas se establecen estimaciones de este hecho. De igual modo, no hay unanimidad que precise exactamente cuándo partieron los primeros antepasados desde África, a explorar y ocupar nuevos territorios, así mismo, no existe hoy una comunidad humana, o un sujeto que se pueda identificar como él o los primeros en originar la transformación de los ruidos emanados de las cuerdas vocales, generando así los primeros acuerdos sonoros. ¿En qué momento y lugar, el grito o el llanto, la sensación de miedo y alegría, se transformaron en expresión musical primitiva? De lo que hay certeza es que esos hombres y mujeres emigraron desde África propagándose por el planeta. Se transformaron y sufrieron cambios, empujados por el inmanente instinto de la supervivencia. En esa conversión perdieron conexión con sus orígenes, los cambios fueron amplios: bifurcación genética y espiritual, de prioridades e intereses. Aquel hu-

mano que perduró en África tuvo un encuentro con dos partes de sí mismo hace más de quinientos años, un episodio violento encarnado en sus parientes lejanos —los que emprendieron aquel largo viaje marcado por el distanciamiento— olvidando su origen en ese transitar. Por tanto, no hubo reconocimiento, en cambio sí confrontación. Los viajeros de Europa llevaron por la fuerza al hombre africano, sometiéndolo al reencuentro con algo de su pasado que había viajado antes hasta América. De ese modo dramático y violento se congregó el hombre con sus otras fracciones perdidas, produciendo el choque cultural más trascendente en la historia de la humanidad.

Los pueblos habían desarrollado en África una sorprendente variedad de expresiones musicales. Durante milenios, esa diversidad de grupos dominantes hizo vida y desplegó su afirmación cultural hasta la llegada de los primeros invasores europeos. En su memoria, llevaron por barco, bajo las más terribles condiciones y desmanes todo su patrimonio inmaterial. Un amasijo de códigos próximos a los primeros hombres y mujeres en andar la Tierra, aquellos que miles de años atrás descubrieron en su interior el florecimiento de dos cualidades que podían materializar cosas increíbles. Memoria e imaginación: ambas cultivaron los aspectos sensibles que determinaron la disolución de hombre y animal, vinculados desde entonces a esta nueva y única cualidad —la creación— la posibilidad de crear y transformarlo todo, incluso el ruido en sonoridad.

Los cambios vertiginosos, históricos y profundos a lo largo de cinco siglos en América y África, dificultan la posibilidad de encontrar expresiones sonoras idénticas entre ambos continentes, pero son evidentes las similitudes de los instrumentos y su ejecución musical. Los patrones

estéticos y rítmicos en América pueden conjugar, no solo maneras africanas, sino también la ascendencia de formas rítmicas de algunas regiones de España. De aquel proceso de aculturación que vivió el esclavizado y del mestizaje posterior, surge en América una multiplicidad de elementos sonoros y cantos que guardan relación directa con las expresiones de distintos pueblos secuestrados y conminados durante más de tres siglos a poblar las plantaciones y cumbes, epicentros desde donde impacta hasta nuestros días la musicalidad afrovenezolana.

En 300 años del vergonzoso negocio esclavista, compañías navieras de distintos países se disputaron la supremacía de tal mercado inhumano. Los puertos de embarque y los grupos étnicos desafortunadamente elegidos, iban cambiando en el tiempo, por ese motivo la heterogeneidad en el pueblo afroamericano es un signo evidente y constatable. Sucede lo mismo en su expresión musical. En la zona norte de América del Sur, es posible encontrar características diversas en la identidad musical de una región predominantemente negra, por tanto, la estética de los instrumentos puede tener similitud a otros de origen congolés y los cantos o ritmos asemejarse a carabalíes, bantú o mina llegados de otras regiones, añadiendo la influencia europea como fuerza dominante de todo el proceso de mestizaje.

Por otro lado, a través de toda la costa venezolana existe una marcada representatividad de manifestaciones musicales de influencia afrodescendiente. Es así, que desde Yaguaraparo en el estado Sucre hasta la costa oriental del Lago en el estado Zulia, podemos encontrar membranófonos de distintas morfologías. No sería justo ni posible limitar la inmensidad de matices que se manifiestan de una región a otra, las particulares maneras de ejecución de

los tambores y sus cantos; pueden variar incluso entre las mismas familias de una localidad, así como los matices aumentan entre poblaciones distantes de una misma región. Estas diferencias responden a distintos niveles de aculturación, adaptación y mestizaje de las identidades culturales, por ende, se genera un proceso de transformación permanente, que nutre y tributa a cada ramificación de expresión musical identitaria.

Son lamentables las generalizaciones con las que hemos tropezado leyendo el trabajo de investigadores y etnomusicólogos que en el pasado incidieron en la transformación de algunos elementos. Prueba de ello es lo sucedido al tambor *Cumaco*.⁴ Amplio y representativo en la percusión venezolana, este membranófono gozaba de múltiples nombres, era llamado *loango*, *burro negro*, *culo largo*, *kimbánganos*, *quichimba*, *tambor largo*. En la actualidad y luego de la unificación en el nombre de *Cumaco* acuñado por la musicóloga Isabel Aretz, las distintas formas de nombrar este instrumento rítmico empiezan a olvidarse.

Es importante para el futuro, que los apasionados en preservar la identidad y diversidad cultural, se esfuercen en generar la menor incidencia posible sobre la transformación de estas sensibles expresiones. Solo la comunidad que protege un patrimonio cultural es quien debe definir las transiciones e innovaciones que los distintos aspectos de su cultura puedan experimentar. Oportuno comprender que en América los afroamericanos utilizaron la música para ejercer resistencia cultural, sus códigos de comunicación a través de la sonoridad fueron fundamentales en la supervivencia como pueblos emancipados.

4 Tambor de membrana animal y cuerpo de madera, de ascendencia africana.

En aquella adopción sincrética de las formas religiosas venidas de Europa, el negro encontró en la música una posibilidad de preservar hondos aspectos de su identidad originaria. El largo viaje de la sonoridad humana, que ha llevado la música por infinitas vertientes, también ha puesto en peligro la preservación de estos códigos, que hoy son desestimados por propios y extraños. Utilizándolos solo para el divertimento y el bullicio, sin declarar su fundamento: la afirmación de un patrimonio cultural en resistencia.

De los barcos no solo descendieron esclavizados y esclavistas, también arribaron hombres y mujeres europeos de clase servil, artesanos, músicos, agricultores, gente de bien, que huía de la desigualdad del feudalismo y estimaban una posibilidad en el peligroso viaje a tierras desconocidas. Entre ellos, entre la gente sencilla, entre la servidumbre venida de aquel continente, llegó a Venezuela un amplio y valioso aporte cultural que hoy disfrutamos en nuestra realidad mestiza. Puede ser este entramado social el que mejor representa el concepto que dejará acuñado *Aníbal Quijano*, diferenciando *colonialismo* y *colonialidad*.

Más allá de lo evidente, se sumó de a poco al aborigen y al negro, un reservorio de conocimientos que en la música abarca todas las estéticas y sonoridades. Desde los cantos de trabajo hasta la instrumentación de cuerdas sobre maderas, el juglar que desaparecía poco a poco en Europa encontró un lugar para desarrollarse de otra manera en el “nuevo continente”. Los cantos de arrullo y de labores domésticas se fueron transmitiendo y transformando en el tiempo. La musicalidad de estos hombres y mujeres humildes también permanece como legado incesante, ne-

cesario y vigente, un eslabón fundamental de la realidad musical venezolana.

Las fronteras que definen los espacios y límites de las sonoridades son múltiples y especiales. No existen fronteras geopolíticas para la música de los pueblos, el sonido, su contenido y fenomenología, se establece o migra por infinidad de variables. El entorno natural puede trazar en gran medida el tipo de instrumentos musicales que se elaborarán. La geografía, el estilo de vida de sus pobladores, el quehacer cotidiano y la agricultura, definen el desarrollo y expansión de una manifestación musical más allá de los decretos —de países o reinos— en demarcar una línea límite. Las expresiones de la música de Venezuela se derraman fuera de sus recientes fronteras, esto demuestra que la identidad cultural traza sus propias márgenes.

Es posible evidenciarlo a simple vista en la hegemonía y expansión de una de las formas del joropo que supera las fronteras de Venezuela y Colombia para hacer de su dominio el imaginario del hombre a caballo. Si bien es claro que el joropo es una manifestación diversa y originaria de lo que hoy llamamos Venezuela, esta variante de los Llanos que utiliza bandola, arpa, cuatro y maracas, disfruta desde la segunda mitad del siglo XX de absoluta aceptación en las sabanas orientales de Colombia.

En este lugar, el joropo desplazó a las más antiguas sonoridades de esas llanuras, pero ninguno de estos hechos corresponde a intervención estatal o de otra índole. Fueron los pueblos y sus vínculos naturales desarrollando una identidad, un patrimonio útil que les define como cultura.

Un ejemplo aún más antiguo se manifiesta en los pueblos originarios cuyo territorio fue dividido por las fronteras trazadas de Venezuela, Colombia y Brasil. Estos grupos

humanos hacen vida ejerciendo su empoderamiento de identidad en ambos lados de esos lindes, preservando más allá del trazo imaginario su antiguo legado músico-cultural, adaptado e instrumentado en perfecta alianza y vinculación con la naturaleza como entorno de subsistencia.

Más de cuatro mil años de historia, avatares y contrahechos, han creado un ilimitado archivo de musicalidad que puede darnos a través de su estudio, una novedosa mirada del hombre y su desenvolvimiento en el tiempo. Cada rincón del mundo y todo cambio importante en el transitar humano, puede escucharse a través de los sonidos que hemos producido como especie. Desde las músicas originarias, pasando por la institucionalización del músico al servicio religioso, desde el juglar hasta el músico de guerra, en el sonido que encuentra el chamán en sus adentros y por medio del cual entra en disputa o diálogo con fuerzas sobrenaturales, hasta la música con derechos de autor, también en los cantos de trabajo y de velorio, en el *jingle* publicitario, en cada muestra sonora están los enlaces expresivos que definen nuestros distintos períodos plagados de aciertos y episodios desafortunados, audibles en lo preservado de nuestro ADN musical.

Repasar la historia humana a través de sus sonoridades, puede regalarnos un interesante contacto con cualidades y características de nuestro género poco valoradas; sin duda serían de altísima utilidad en el proceso de redefinir objetivos, tarea ineludible para el ser humano, frente al agotamiento de los recursos naturales y la ambición que nos desnaturaliza.

Una delimitación en el gusto o aceptación de las formas musicales, se establece sin lugar a dudas en el criterio humano. La capacidad particular dicta el resultado, es el

discernimiento desarrollado a través del pensamiento el que inclina la voluntad, estimulando la acción de producir y preservar tal o cual tipo de música. La disputa de emoción vs. contenido se incrementa; estamos siendo convocados permanentemente a no quedarnos fuera de la manada, sin conocer quién nos guía. Lo implícito se simplifica, el significado se distorsiona cada vez más, el ametrallamiento publicitario domina el criterio humano, conduce las emociones y adormece nuestras reflexiones.

Hoy la industria cultural y sus laboratorios de producción transforman la música en un mecanismo para manipular o conducir las preferencias de las mayorías, no con un fin sanador o guía de equilibrio del medio social, al contrario, este producto llamado música de masas y su contenido, tiene el fin de incidir en las predilecciones y necesidades materiales de un mundo esclavizado por el consumo. Un signo más que explica la vinculación de fortalezas y debilidades en la evidente decadencia a la que nos conduce la sociedad dominante, su expresión sonora en relación con las formas musicales que produce y consume.

MUJERES, LA PRESERVACIÓN DE LO ESENCIAL

En torno a ellas se cobija todo cuanto merece ser preservado. Significativos testimonios de las manifestaciones tradicionales venezolanas encontraron un manto invaluable en mujeres que de un modo instintivo protegieron las narrativas y afirmaciones desde donde se yerguen y conforman los distintos grupos humanos que hacen vida en el país. Los códigos contextuales y las posteriores declaratorias de pertenencia cultural se han alimentado bajo su resguardo, gracias a lo cual ha sido posible una confirmación permanente, capaz, entre otras cosas, de afrontar estoicamente los avatares de la historia en este territorio.

El sentido de pertenencia es, sin lugar a dudas, un eje primordial en el desarrollo de las sociedades humanas; de ese acuerdo común germinan musicalidad e innumerables expresiones creativas; desde ese marco se conjugan los pueblos, estampan sus bordes transformados una y otra vez al paso del tiempo. En este sentido, las mujeres han jugado un papel fundamental en la elaboración y preservación de los tejidos sociales nutridos desde la creación y la memoria. Observar su protagonismo y ocultamiento puede esbozar los conceptos patrilineales y en menor medida ambilaterales que han regido las distintas culturas acá desarrolladas.

Si bien las expresiones tradicionales de los pueblos no escapan a los imaginarios masculinos impuestos para ejercer dominación de género, podemos notar que, en nuestras culturas emergentes heredadas del esclavismo —en ese infinito delta que conforman las diversas expresiones mestizas de Venezuela— la preeminencia y rol protagónico de la mujer es mayor que en otros lugares del mundo. Pese a estar lejos de la equidad, en Venezuela las mujeres nutren y preservan los aspectos decisivos y sensibles de una identidad cultural que perdura más allá de las adversidades sorteadas desde el advenimiento del coloniaje.

La conquista nos adjuntó el argumento milenarista del pensamiento occidental. De aquellas naves desembarcó una furia que impuso su visión del mundo: posturas ajustadas a una teogenética convenientemente masculina, que se adaptaba muy bien a las crueles intenciones de dominación. Todos los testimonios que describen de algún modo la existencia y el desarrollo cotidiano de los pueblos originarios pasaron por las manos de los invasores, por tal motivo, la veracidad de estos relatos estará siempre en duda. Investigaciones desarrolladas recientemente por la antropóloga Beatriz Barba (México) han revelado que el *Popol Vuh* sufrió una progresiva disminución de diosas femeninas, sobreviviendo hasta nuestros días únicamente la diosa *Ixmukané*; esto contrasta en gran medida con la multiplicidad de representaciones sobrenaturales de género femenino que perduran en los pueblos originarios, cuya historia no fue descrita durante el período colonial.

En las comunidades indígenas de las regiones más apartadas de la geografía de Venezuela, sobreviven un sin número de leyendas heroicas adjudicadas a entidades femeninas o a mujeres notables que hicieron vida y deja-

ron su huella indeleble para la posteridad. En la región occidental encontramos los nombres de Mistaja, Yohama, Carú y Caribay y en el centro-occidente venezolano, a la diosa Yara o María Lionza, nombres que, tras sobrevivir en la línea del tiempo, nos hacen suponer que la mujer tuvo un papel preponderante en aquellas sociedades cazadoras recolectoras en las que también los vejámenes estaban instituidos, sin embargo, todo parece indicar que el desarrollo de la agricultura y la propiedad individual impulsaron en mayor medida la cultura patriarcal.

Nuestros pueblos originarios fueron derribados progresivamente, su proceso de aculturación no tuvo tregua, el mestizaje en Venezuela es producto de estos lamentables episodios. Europa ejerció su hegemonía cultural y nos condujo rápidamente por sus maltrechas y deformadas aseveraciones: una cultura dominante que visibiliza los heroísmos masculinos subestimando el papel de la mujer que a pesar de los estigmas termina encontrando su lugar fundamental en cada hecho crucial de la historia humana. Apolo no logró opacar a la musa Euterpe. En Egipto, quien custodia las sonoridades es la diosa Hathor. Y si nos acercamos al pensamiento judeocristiano, aún más limitado cuando se convoca a la ecuanimidad, encontramos que, más allá del dictamen del papa Inocencio XI que prohibía rotundamente al género femenino la interpretación o acercamiento a los instrumentos musicales, es Santa Cecilia quien paradójicamente ostenta la protección de los músicos.

En nuestra esférica realidad, occidente nos otorgó un encuentro posterior con el Lejano Oriente; allí la diosa *Saraswati* custodia, entre otras virtudes el don de la música: su nombre está compuesto por las locuciones *Saras* (fluir) y *Wati* (poseer). Este nombre nos esboza la armónica mane-

ra como se extrae la musicalidad desde las más profundas sensibilidades, hasta materializarse y hacerse audible en la superficie.

En la ancestral cultura japonesa hallamos el teatro *ka-buki*, que en principio contaba con las mujeres como sus principales protagonistas. Esto sufrió un cambio bajo el shogunato Edo o Tokugawa, un período en el que se prohibió la participación femenina en el kabuki, único medio de denuncia con que contaban las mujeres para evidenciar las desigualdades de un imperio que se hacía cada vez más opresor y patriarcal. Podemos afirmar entonces que el desenvolvimiento femenino en las actividades propias y sensibles a la creación y sostenimiento de las expresiones culturales se ha visto plagado, a lo largo y ancho de la historia humana, de enormes desventuras, de ahí la importancia de visibilizar la obra y vida de mujeres notables que han dejado un legado crucial desde la segunda mitad del siglo XX en la expresividad tradicional venezolana.

A una escala decisiva, la identidad cultural del país recibe el aporte y soporte de las mujeres como vértice esencial de nuestras tradiciones, a través de ellas habla un territorio sonoro extendido en todos los ámbitos: desde los cantos que alimentan el alma en las cocinas rurales, las melodías y rítmicas vocales que acompañan al pilón o las actividades propias de la recolección del café. Son nuestras mujeres «sonando» en la totalidad de un país. De sur a norte, de este a oeste, en cada pequeño poblado, brota una mujer como el manantial infinito del que hay que beber para degustar algo de la Venezuela auténtica.

MATILDE JÁUREGUI

(SAN JUAN DE COLÓN, TÁCHIRA; 1927)

Llegó al Táchira a temprana edad desde Colombia, se estableció en San Juan de Colón del mismo modo que siglos antes lo hicieran los primeros pobladores de estos montes tachirenses. En este cruce de caminos, entre las montañas andinas y el sur del Lago de Maracaibo, las capacidades musicales de Matilde encontraron el instrumento ideal: el bandolín tachirenses que tiene sus orígenes en la bandola andina del oriente colombiano. Matilde es una digna representante de la música del Táchira, ha sido reconocida a nivel regional y nacional por su labor de varias décadas en la preservación de las formas musicales de principios del siglo XX.

OLIMPIA LÓPEZ

(GIBRALTAR, ZULIA; 1908)

En la antigua población de Gibraltar, en el sur del Lago de Maracaibo, Olimpia, «la gaitera de san Benito». Es recordada como cultora y luchadora social: dejó su magistral legado en el municipio Sucre del Estado Zulia; su hogar y su vida misma representaron un refugio cotidiano de la música y los cantos negros surgidos de la resistencia cultural de los pueblos esclavizados durante el período colonial. Un sinfín de versos y canciones recuerdan a Olimpia López, quien durante décadas estuvo a cargo de la organización del Chimbangle de Gibraltar, así como de las festividades en torno a San Benito de Palermo, el santo negro en que se resguardó *Aje*, la deidad africana que acompañó las penurias de su pueblo danzando junto a sus tambores.

JUANA LANDINEZ
(VEROES, YARACUY; 1937)

En las riveras del río Yaracuy, refugio natural de las luchas libertarias, nació Juana Landinez. Ella resguardó por años las expresiones tradicionales en torno a San Juan Bautista. Fundadora de la legendaria agrupación *Cumaco Ardiente*, que ubicó en el mapa musical venezolano al Loango de Veroes. El aporte de Juana es incalculable, es una reconocida luchadora de los derechos de su pueblo y promotora cultural, su hogar fue el centro de formación de varias generaciones a quienes sensibilizó en la importancia de preservar su herencia y patrimonio identitario.

MARÍA CHIRINO
(SAN HILARIO, FALCÓN; 1947)

La sierra de San Luis del estado Falcón es un lugar mágico, cargado de historia, allí nació María Chirino, heredó de don Eleuterio —su padre— todo el reservorio cultural que se derrama como arroyos en cantos de salves y cuatros únicos en el país. Con la agrupación *Salveros de San Hilario* recorrió Venezuela y las islas del Caribe al encuentro de las tradiciones —una obra notable de preservación musical en la que impulsó la fabricación de instrumentos propios del lugar—. María se acompañaba del tambor y recibía en su hogar a todo aquel que quisiera sumirse en el vientre sonoro de su tierra. Entre esos montes serranos de Falcón, su estampa permanece revitalizante, como ejemplo indiscutible para las generaciones por venir.

LAS HERMANAS MONTEROLA:

MARÍA (1939) PETRA (1942) SEBASTIANA (1945).
(MIRANDA, TACARIGÜITA)

Las hermanas Monterola son reconocidas portadoras de la genuina tradición de los tambores barloventeos. Tacarigüita se distingue por su canto amplio, fuerte y melodioso. Esta población vio nacer a los hombres y mujeres que sembraron una manera de ser y sentir el compromiso con la tradición, en resistencia permanente. Su canto guarda los códigos y narrativas de donde se desprenden la *afrobarloventenidad*. En esta comunidad la familia Monterola fabrica, toca y baila los tambores redondos o «culo e puya» en las fiestas de San Juan Bautista; su trabajo de varias décadas ha garantizado que su herencia se fortalezca y se transfiera a las nuevas generaciones. La agrupación *Raíces de Tacarigüita* está en plena vigencia como testimonio cultural de Barlovento.

MARÍA RODRÍGUEZ

(CUMANÁ, SUCRE; 1924)

María Rodríguez es reconocida como la principal exponente del canto oriental venezolano. En la segunda mitad del siglo XX tomó el timón de la identidad cultural cumanesa y en compañía de Epifanio Rodríguez y el maestro Luis Mariano, preservaron gran parte de las expresiones insulares que llegaron a esas tierras siglos atrás, desde la antigua Andalucía para impregnarse del legado *chaima-caribe*. En su voz florece —igual que las cayenas que solía lucir en su cabello—, el amplio repertorio musical del oriente venezolano. María es punto y galerón, polo

y joropo; sostiene una poética profunda como el mar de las Antillas.

SIMPLEMENTE CELEDONIA

En Curiepe, bajo la sombra de un árbol *Rosoblanco*, conocí a la señora Celedonia, compañera de vida del maestro fabricante de instrumentos y patrimonio cultural de Barlovento: Bernardo Sanz. En el solar de aquella casa estaba sentada Celedonia, covando un tronco de árbol de Lano que más tarde sería una tamborita de Fulía. Lo hacía con maestría y sencillez; mientras proseguía en su labor, contaba anécdotas junto a Bernardo sobre tiempos pasados, relataba detalladamente pequeñas historias que guardan el contenido esencial de las tradiciones afrodescendientes arraigadas en el Barlovento venezolano. Se trataba del año 2001 y de mi segundo viaje a Curiepe, iba en busca de un juego de tambores redondos, un tambor mina y unos quitiplás. Quería conocer más sobre Bernardo Sanz, con quien había entablado una reciente, pero valiosa amistad. Con el paso del tiempo, el recuerdo de la señora Celedonia fabricando un tambor vuelve a mí, se me cruza en la distancia, ella que entre chanzas le indicaba detalles al maestro Bernardo sobre la atadura del cuero a la madera, ella que atendía a todos con el mismo afecto. En su cocina eran todos «humildemente bienvenidos»; nunca la entrevisté, jamás le pregunté su apellido ni sus experiencias o acercamientos iniciales con las tradiciones de su pueblo. Estar en deuda con ella es percatarse de la histórica omisión de la que soy parte. Desde esta mirada se hace imprescindible trabajar en visibilizar el compromiso de las mujeres en la preservación de las tradiciones venezolanas, comprender e indagar

sobre el papel fundamental que han desarrollado a largo de la historia. Si recorremos Venezuela y ponemos atención, hallaremos a mujeres que sostienen sin tregua un imaginario que floreció y se transformó durante más de quinientos años. En sus cantos de arrullo y de trabajo, en su laboriosidad diaria, van custodiando la memoria de un pueblo, para amamantar con ella a las generaciones futuras.

TÁCHIRA, EL RESGUARDO EN LA NEBLINA

OTRA VEZ LA MONTAÑA

*La montaña presiente la
lejanía*

*La brisa que
regresa vestida de
hombre,*

*Las horas parten en
caravana*

*El río que abandona
el valle con
indiferencia*

*Todo sigue un filamento un,
rumbo secreto*

*También la montaña se
siente extranjera.*

FREDDY ÑÁÑEZ

Mi origen, es el Táchira. Comprender este lugar del mundo, imaginarlo a principios del siglo XX, su afinidad y sentido de pertenencia con la afirmación de ser y admitirse parte de un lugar, de una patria, algo mucho más profundo que un país, pues quizá esta palabra y su sono-

ridad, conjugan la fuerza inmaterial que todo lo sostiene, que todo lo soporta. La Patria nace como un manantial de mitos y sentencias que se enlazan en el tiempo, de esa urgencia del hombre por hacer un surco en la tierra para sembrar ahí su destino y el de sus hijos. La patria es hembra y se halla en el canto que la nombra.

La mirada desde el pie de monte andino apenas alcanzaba para un poco de llanura. En aquel tiempo lejano, al concluir el siglo XIX, la música de los llanos no tenía la contundencia para ascender a nuestros pueblos de montaña. Debí esperar por el asfalto y la embriaguez radial de los años 40 para entablar sus códigos con el hombre andino, y presentarse como música amiga de los patriarcas de las sabanas. Aquellos hombres de los terraplenes y los farallones siempre soñaron llanura. El Táchira gravitó en su lejanía, muy cerca de sus fundadores en la antigua Pamplona del norte de Santander y siempre lejos del poder central de su nación. Nuestra música la trajimos de Pamplona, con los libros, el acento, los dichos y las jergas, los baúles y los pianos, las bandolas andinas y los tiples, también la obediencia y el silencio ante la desaparición de los pueblos originarios. Escasamente conocemos el sonido de sus nombres, Jirajaras, Quinimarís, Azúa, resuenan en el distante eco. La violencia y el tiempo disiparon toda sonoridad. Sobre la crueldad que desterró a una ancestral identidad cultural se fundó San Cristóbal en el valle de las ahuyamas, rodeada de tierras bendecidas, con hombres decididos y mujeres rigurosas de bondadosa firmeza. Pobladores de laderas y hondonadas bajo el amparo de su esperanza. La orfandad siempre fue un signo constante, floreció el Táchira en su ajustada medida, ajena al cobijo del poder.

A finales del siglo XIX, Táchira era apenas el extremo de un mapa. En esa realidad irrumpe Cipriano Castro; más tarde lo haría el petróleo. El caudillo quizá no solo anhelaba unificar Venezuela, su lucha tal vez fue para procurar-le al Táchira una patria, desalojar el desamparo. La tarea quedó inconclusa, nadie explicó al resto del país la realidad de esta región, el carácter de sus hombres y mujeres, su identidad forjada entre adversidades y bendiciones. Aún en nuestros códigos fundamentales tenemos los vestigios de aquellos fundadores que, en su abrazo con la bruma y la montaña, generación tras generación, recorrieron el tiempo hasta estos inverosímiles días. De aquella tierra arada brotaron poetas y músicos de la neblina.

Después del credo y las armas, sin rastro de sonoridades aborígenes, continuó una silente migración. Familias enteras embalaron en sus arreos de mula todo su patrimonio material e inmaterial con el fin de poblar estas montañas desde las regiones que hoy llevan por nombre Boyacá y Los Santanderes (o Gran Santander), departamentos de Colombia.

La separación de la gran Colombia, los posteriores desacuerdos y conflictos fronterizos dejaron la región en una situación vulnerable de aislamiento y desamparo. Era ineludible desarrollar y consolidar la *tachiranía*, expresión acuñada por el profesor Temístocles Salazar en su esclarecedora labor pedagógica. La *tachiranía* produjo enormes transformaciones en el tiempo, abrazados al escenario que planteaba la soledad, pues Venezuela como patria y la Pamplona del norte de Santander como madre fundadora, estaban siempre omnipresentes, dominantes pero poco sensibles ante nuestras carencias y afirmaciones.

Las sonoridades también experimentan cambios. Luego de su asentamiento y definición como entidad, el tachireño empieza a nutrirse tímidamente de la música venida desde el Zulia, en esto jugó un papel fundamental el *Gran ferrocarril del Táchira*. Paralelamente recibíamos expresiones musicales por los caminos de recuas. En los arreos de mula viajaba una música que se hacía más rigurosa ante la severidad del páramo, bajo el único testamento ajustado a las posibilidades del aldeano: *la oralidad*. A través de ella, se transmiten los relatos que guardan toda nuestra fenomenología y aseveraciones. Por las rutas de Mérida nos acercamos a Trujillo y desde sus montañas al estado Lara, de a poco se abría un país y su diversidad cultural, una tierra mestiza como la nuestra, pero mucho más andaluza y canaria que castellana.

Nuestros instrumentos se transforman, desarrollan estéticas propias. El *bandolín tachireño* irrumpe como expresión física de una sonoridad que reclama hegemonía. En las zonas rurales, *la perra baya*, *el pato bombeado*, *Gua-characas* y *palomeras*, son algunas de las formas de expresión musical que definen al hombre campesino. Por su parte, en los centros poblados de mayor intercambio comercial, la música tachireña toma otras vertientes; allí, el violín y la mandolina junto al tiple, proveen de sonoridad al bambuco. Mientras en la ciudad se recurre a una lírica más estilizada, los hombres del campo recrean su faena diaria a través de coplas y refranes, la mujer que cosecha y canta, arrulla desde la mañana creando versos para la naturaleza, los santos, el café y la molienda.

El alma de la música tachireña, es decir, su sentido y mística, la experimenté desde muy niño, gracias al vínculo con la ruralidad que me otorgó mi familia. Uno de estos

ramales proviene de las estribaciones del hatu de la virgen en el municipio Libertad del estado Táchira. El otro manantial de sonoridades me lo otorgó el paisaje montañoso del municipio Uribante. Un lugar de ríos y valles, que se extienden desde Laguna de García hasta la Fundación. Gracias a estos reservorios de tradición, guardé desde la infancia los aromas del campo y sus músicas, el temperamento y las maneras de ver y decir las cosas, también de callar algunas otras. En aquellas montañas que sostienen los páramos Batallón y La Negra, presencié una manifestación tradicional que me permitió entender la manera de recrear, padecer y encarar el devenir del fenecimiento de un niño. En el ideario del hombre y la mujer del campo tachireño estos episodios se encaran desde la identidad cultural. Un velorio de angelito impactó en mi modo de comprender la sonoridad humana y sus distintos usos, pues hasta ese acontecimiento la música era solo fraternidad y reunión.

Bajo el dolor de la injusta despedida, en el embrujo de las cuerdas sustentando las voces, el llanto, la resignación, los aromas y la teatralidad, se grabó en mí una imagen poderosa que definió una búsqueda permanente de interés por los otros, un llamado a conocer y diferenciar a los pueblos desde sus sonidos y el contexto que produce musicalidad.

Los detalles en los instrumentos musicales, sus distintos usos, la comunión entre el rezo y el canto, entre los versos y el amor, entre la picardía y la muerte, los pude organizar en mi mente años más tarde cuando ya percibía lejana la niñez y la adolescencia.

Desde el Táchira emprendí un viaje hacia el oriente, al encuentro con un país que en el camino se transformó en una patria: Ella relataba su historia desde la música. Yo

iba impulsado por una pasión, el inexpresable poder de la curiosidad por las regiones y sus sonidos. Guardando la enorme distancia del respeto por mis predecesores y paisanos que emprendieron durante la revolución restauradora el mismo camino, fui por un imaginario diferente, de acordes musicales y ritmos, en suma, buscando a los otros a través de sus tradiciones, sin desprenderme ni un centímetro del terruño. Adentro estaba la neblina y el rumor de las montañas, la llovizna y el zaguán con sus olores, las abuelas y sus huertas. Cuando todo esto te acompaña, el viaje comparativo es mucho más profundo. Aquella añoranza de conocer se transformó en un mantra de vida, ese latido permanece intacto.

En la población de Peribeca, nombre aborigen que identifica a los nativos dominantes de esos valles cercanos a San Cristóbal, hizo vida el maestro Luis Eladio Contreras, fabricante de instrumentos, músico y promotor cultural, una figura fundamental en cuanto a los cordófonos tachirenses. El maestro fue el cofrade que aproximó a los bandolines y tiple reformados por los hermanos Sayago en Rubio y al artesano sonoro Cayetano Martínez, al encuentro con el siglo XXI. Sostuvo junto a Querubín Márquez, las estéticas y cualidades sonoras heredadas de los primeros lutieres que apostaron por adaptar la bandola andina colombiana y el tiple a las necesidades de una identidad cultural naciente. Esa fuerza sonora vital, su belleza y contenidos, se mantiene como un leve palpitar en esta región de los Andes venezolanos. La familia Ramírez Roa, ejerce en la población de Seboruco la antiquísima tradición de hacer instrumentos musicales conservando los signos que nos caracterizan. La calidad estética y acústica de ti-

ples, cuatros, mandolinas y bandolines, ha tenido notables avances en las manos del lutier Edgar Ramírez.

Sobre la música tachirense existe una obra imprescindible: *La música típica del Táchira*, de Luis Felipe Ramón y Rivera, músico e investigador que, junto a su compañera de vida —la etnomusicóloga Isabel Aretz— nos legó todo un patrimonio que se expresa en archivos de audio, fotografía y trabajos de investigación. Este libro publicado por la Biblioteca de Temas y Autores Tachirenses, hace evidente dos realidades: La sonoridad del campo ligada al hombre y su vinculación con el entorno y la música de los centros urbanos. Ahí quedó preservado gran parte de los conocimientos y maneras de expresión de los pobladores que desde el río Táchira hasta el límite con las sabanas del Apure y la cuenca Sur del Lago, diversificaron y dieron características particulares a las formas musicales que se establecieron y desarrollaron desde hace más de 450 años.

El transcurrir cultural del Táchira es digno de acentuar. En los ámbitos más diversos de la creación y la tradición, los tachirenses han ofrendado a su región, al país y al mundo, seres notables y luminosos. También en la preservación de su identidad cultural, es amplio el empeño de sus hijos por proteger su acervo. El universo creativo del hombre y la mujer de este territorio se expresa sin resentimientos, en cambio con un profundo entendimiento de su historia y su realidad. Existe una delgada línea entre la música del habitante de las ciudades principales y la creación artística o de tradición del hombre vinculado a las labores del campo, aquel sin estudios de la música formal, consagrado en la oralidad a cultivar, no solo la tierra, sino el alma a través de las expresiones populares.

Hoy el *bambuco* es reconocido como la principal música típica del Táchira. Si bien es una expresión extendida en el tiempo y la geografía, el hombre rural no tenía un especial interés en el bambuco, eran otras las formas musicales con las que materializaba su percepción, contradicciones y avatares. En la música de conjunto, aquella que congrega e invita a participar, está el más amplio repertorio de sabiduría popular de la música tachirense. Quienes improvisan los versos o entonan bajo la rigurosidad de un canto religioso, encaran esta tarea con el mismo compromiso y devoción con que se siembra la tierra.

En los centros urbanos de principio de siglo XX, el bambuco y el vals ganan terreno. De la mano de músicos formados se va desarrollando un extenso repertorio ampliamente conocido a nivel nacional e internacional. El bambuco tachirense, del mismo modo que el bambuco colombiano, expresa regionalismos, pero no ejerce la protesta en sus letras; pasa de largo ante los hechos políticos que azotan al pueblo, quizá a eso se deba su delimitada y cada vez menos popularizada presencia, a diferencia de otras músicas del occidente venezolano, como la *Gaita de Furro* del estado Zulia, que se transformó y masificó luego de la caída del gomecismo en un ambiente de mayores libertades.

Ese clima político altamente represivo de las primeras décadas de aquel siglo XX, bajo el mando y vigilancia de los Gómez, generó un bambuco desvinculado de la realidad social, orientado a exaltar las virtudes de esta región más que sus revueltas populares. En los años 50 la música tradicional del campo tachirense no cuenta con trabajos de grabación de calidad, por este motivo no hace presencia en la radio, medio de difusión de mayor impacto para la época.

Esto sumó en la consolidación del bambuco, que empezaba a difundirse a través de las ondas hertzianas, revitalizado en innumerables composiciones de músicos empíricos y de formación académica. Así preservó su legado musical como acervo cultural del pueblo tachirense, sosteniendo su vigencia hasta el siglo XXI.

En la actualidad hay músicos de origen tachirense ejerciendo su labor en todos los continentes, sin duda gozan de gran prestigio a nivel nacional e internacional. La formación académica de nuestros músicos es una característica ampliamente reconocida en Venezuela que se remonta a las antiguas bandas marciales de finales de siglo XIX. Paralelamente, el bandolín y el tiple retoman un nuevo aire, esta vez en manos de las nuevas generaciones de músicos rurales y urbanos, su armonía de montaña y neblina persiste, consolidando en el presente el reflejo de lo que fue una tradición.

SIEMBRA Y REZOS EN LA CULATA, MÉRIDA

En la cordillera de los estados Táchira, Mérida y Trujillo, se celebra en el mes de enero, *la paradura del niño*.

Debí esperar cinco días más allá de la fecha acordada, para realizar la grabación del conjunto típico *Santa María de la Culata*. Fue un tiempo de reflexión, en medio de la exuberancia del paisaje andino. Luego de tener todo a punto, los equipos listos para efectuar aquel registro de audio, nos retrasábamos pues siempre faltaba algún músico. Esto no podía ser descuido, ni impuntualidad: esta es gente de palabra. Entendí rápidamente que había otra razón: los músicos no terminaban de ponerse de acuerdo si debía o no realizarse un CD contentivo de la música ofrendada históricamente a la paradura de niño. Hasta entonces nunca había escuchado una grabación que conservara la totalidad del rosario cantado y el “*María mate gracia*” sin interrupciones. Finalmente, el día 06 de enero se logró luego de nuestra insistencia, ese bonito trabajo de audio que tuvo como objetivo principal dotar a aquellos músicos de una muestra digital de sus canciones, que sirviera para su orgullo y uso discrecional.

La paradura del niño es una manifestación músico-religiosa que custodian mujeres y hombres esencialmente ligados a la agricultura. Las duras jornadas de trabajo, su-

madras a las adversas condiciones climáticas y el constante diálogo con los elementos naturales que posibilitan la cosecha, se verán reflejados en la música de cuerda y canto que acompaña esta jornada del calendario popular venezolano. Detrás de cierta rigidez en la ejecución de los instrumentos musicales como el violín y el cuatro, podemos percibir el legado de cordófonos venidos de Europa, un glosario de cantos diversos, que incluyen fonologías del latín antiguo.

La musicalidad campesina conserva características sonoras específicas. La estética de sus instrumentos y la fuerza de digitación que ejerce una mano laboriosa sobre el diapasón de un violín, nos brinda un temperamento sonoro difícil de emular por el músico formal: se sabe que en la ciudad, la música goza de un cuidado estético distinto al de las zonas rurales.

Las melodías campesinas, su sonoridad, su sentido básico, es más afín al fruto de la tierra que a la simbología de los escenarios urbanos. La sonoridad rural no persigue una afinación “perfecta”; a veces el entorno, el clima, la emoción del momento dicta la afinación. La tradición es alimento directo de la sociedad que la preserva. No se detiene en lo agradable y armónico, responde a un contexto, a una fenomenología especial.

Decir que la música “cultura” es alimento del alma y la música “ingenua” apenas llega a ser manifestación colectiva, es una afirmación temeraria muy generalizada: evidencia la percepción de esa parte de la sociedad que dirige la opinión pública, sus medios y métodos de diálogo. Definiciones que de a poco nos conducen a la industrialización del campo, de la producción artesanal y toda expresión creativa, para ofrecernos alimento transgénico, piezas de manufactura sin identidad ni contenido y un consumo distorsionante

de productos artísticos y culturales, donde se sustituye al sujeto —su proceso de construcción identitario— por una personalidad artística impuesta y manipulada por la industria. Ese aplastante proceso que coloniza los hogares con mayor contundencia a través de las nuevas tecnologías, va distanciándonos poco a poco de la llamada individual y creativa, intensificada por una necesidad colectiva; su centro podría ser la reunión del pensamiento en conexión con el alma humana. De existir alguna metafísica en la música, nacería en el vínculo sagrado de ofrendar toda sonoridad en primer lugar a la tierra que nos alimenta.

Fiel a esta bitácora, algunos fragmentos del diario que mi amigo Javier Burchi escribió durante la *paradura del niño*, pasarían a ser el relato de la carátula del futuro disco.

La cañada de la culata se encuentra encajada geográficamente entre varios de los páramos más maravillosos de la serranía andina venezolana. El páramo de Piedras Blancas, Las Flores, El Escorial, Los Conejos y la Culata, que con su pico Pan de Azúcar, adorna de cuando en cuando bajo la exuberancia de una nevada, todo el municipio Gonzalo Picón Febres, hoy distrito libertador del estado Mérida en Venezuela. De antiguas historias y tradiciones andinas, nos sale al encuentro por el camino, la finca Santa María, fundada hace más de doscientos años por doña Cristina Roque y que según relatos de sus actuales pobladores, sirvió de refugio al mismísimo Libertador. Un paraje lleno de historia, casas humildes con un fogón a leña y gran fervor religioso al santísimo niño Jesús.

Recorrer la cordillera andina de Venezuela, por la carretera Trasandina inaugurada en 1925 bajo el mando de Juan Vicente Gómez, es una experiencia asombrosa que nos acerca a los vestigios materiales de finales del siglo

XIX y principios del XX. Esta carretera fracturó un orden nativo de caminos de recuas y con ella pasó a la historia una manera de experimentar los viajes por los farallones y valles de estas montañas, pues en el pasado eran las mulas y sus arrieros quienes comandaban la encomienda. La carretera permitió la apertura rápida de los Andes venezolanos a un país casi desconocido y transformaría de a poco la música de estas montañas —tal como fuera 400 años antes, cuando arribaron los primeros conquistadores—. En ese momento inició un proceso irreversible que borró casi toda la identidad cultural de los pueblos originarios, incluyendo sus músicas. La vía de asfalto *gomecista*, firmaba un pacto con una nueva hegemonía cultural, que sustituiría a la europea. En su empeño de dominación, la Ford Company y la Chevrolet, harían olvidar poco a poco los viejos ferrocarriles y las sonoridades que viajaron en ellos, tal como esos mismos ferrocarriles dieron el golpe final, aplastando en su progreso a vapor, la cultura milenaria de América pre-colonial.

En aquellos vagones y luego en los maleteros de los automóviles, solo eran bien recibidos los sonidos de la modernidad. Es casi un milagro que en pleno siglo XXI, podamos encontrar retazos de identidad en pequeños poblados y caseríos de estas montañas, que milagrosamente han sorteado la aplanadora globalización, impulso que no cuenta entre sus virtudes con la equidad; al contrario, sustenta su afirmación en la competitividad y las posibilidades de masificación de todo lo que pueda convertirse en producto. La diversidad cultural y sus sonoridades son fuerza inmaterial, cargada de contenido e identidad. Difíciles de ajustar en una línea de ensamblaje.

En las expresiones tradicionales de los estados andinos hay un encuentro ineludible con maneras de hacer música de influencia europea, que han experimentado transformaciones posteriores al episodio independentista. La música del hombre de montaña quedó detenida en el tiempo, tomó nuevos elementos en un lento proceso con poca incidencia exterior. Ahí se forjó una nueva identidad cultural contenitiva de valores solo vistos en el paisaje andino. El vínculo con la naturaleza como madre que alimenta, la fuerza de la fe expresada desde los corazones de la gente sencilla, es el panorama figurativo donde el músico serrano ejerce su identidad sonora, más allá de las instituciones religiosas y su dominio.

Así pudo dejar plasmada su singular manera de crear a través de sus rudimentarios instrumentos musicales, forjados por sus propias manos laboriosas, logrando materializar su música, aquella que describiera su historia, la de esos pueblos antiquísimos, de mujeres y hombres representantes de otro tiempo.

En conversaciones posteriores con el patrimonio cultural de aquellas montañas, el señor Che María y Cristóbulo Guerrero Gil, violinista y agricultor, mejor conocido como señor Toto, quedó revelado que aquella manifestación músico-religiosa, tenía una enorme importancia para ellos, agricultores de oficio. Una festividad desarrollada en fervor, alegría y rigurosidad, significaba una bendición que se materializaba en una buena cosecha, además del goce de buena salud durante el año.

Nueve meses después de aquella grabación, visité la Culata. Me llenó de regocijo saber que la cosecha de aquel año había sido de las mejores en mucho tiempo y que la buena salud les acompañaba. Corría el año 2002.

ZULIA, MÚSICA DEL LAGO

Gibraltar es el nombre de uno de los asentamientos más antiguo de Venezuela. Desde allí se apuntaló una estructura económica del coloniaje, que fundó poblados y centros de explotación de caña y cacao; algunos de estos pueblos aún perduran.

Las mágicas tierras del Sur del Lago de Maracaibo, sufrieron en pocos años la rápida transformación de su tranquilidad pre-colonial. A partir de 1527 se establecieron grandes haciendas para exportar los frutos de una naturaleza bendecida. Para tal fin, el esclavista trasladó bajo secuestro, un número significativo de hombres y mujeres desde distintos lugares de África, con el consentimiento monárquico y eclesiástico. Una de las estrategias del comerciante de subyugados y del hacendado comprador, era seleccionar grupos diversos de nativos africanos, con la intención de dominarlos de un modo más sencillo, porque no serían homogéneos en sus fonologías y afirmaciones. Sin embargo, con todas las dificultades impuestas por una vida en sobrevivencia, bajo el yugo, el mando y el maltrato, surgió entre los negros una manera de comunicarse a través de la mezcla de sus lenguas originarias y de sus códigos sonoros, expresados principalmente en tambores elaborados en madera de *lano* o *balso*, y también del tronco

de aguacate. Estos instrumentos de percusión tienen uno de los extremos cubiertos por una piel animal: membrana percutida para hacer del ritmo un relato que permanece hasta nuestros días.

La música del sur del Lago es una manifestación de profundo arraigo, ligada al culto de San Benito. Bajo la figura de esta deidad católica se hizo realidad el mestizaje de pueblos congo, mandinga, luangos, longa, imbangalas, logrando agruparse en el tiempo, acordando sus propias sonoridades, una que expresara su visión del mundo, considerablemente trastocado por la esclavitud. Mi acercamiento y experiencia con los tambores y sus códigos sonoros, provino de *Ángel Segundo Pulgar*, un cofrade del patrimonio inmaterial, que supo desde muy niño el valor fundamental que para su pueblo tenía toda la tradición ligada a San Benito. Desde allí, recrea y sostiene una identidad que va desde lo artesanal a lo espiritual sin hacer diferencia. En los pueblos del Sur del Lago, la totalidad de sus tradiciones en toda su práctica vital está enlazada a los tambores y su santo, que tras el ropaje azul sustenta las virtudes y capacidades de aquellas deidades que viajaron desde África en la memoria de los esclavizados. En el *santo negro*, encontraron refugio los códigos y afectos transmitidos y custodiados por la oralidad.

A través de Ángel Segundo conocí la vida y obra de Olimpiades Pulgar, una figura trascendental durante la segunda mitad del siglo XX en la preservación de la identidad cultural de esta región. Época de enormes cambios, que trajeron libertades a una Venezuela que parecía abandonar definitivamente el caudillismo y al mismo tiempo estimuló la llegada de nuevas e invasivas hegemonías culturales, solapadas bajo el amparo de la radio y posteriormente la TV.

Olimpiades Pulgar junto a la cultora Olimpia López y el músico e investigador Juan de Dios Martínez, custodiaron desde aquel momento hasta nuestros días, la diversidad de elementos que conforman los Chimbángueles y la Gaita de tambora. Ellos, como tantos otros, en su altruista desempeño, preservaron el amplísimo patrimonio cultural que una manifestación de esa envergadura encierra.

Siguiendo la usanza, en los primeros días de octubre se realiza el primer *chimbangle* de obligación; este momento marca el inicio de las festividades en torno a San Benito protagonizado por sus tambores. La ruta que conecta el Táchira con el Sur del Lago atraviesa diversidad de pueblos. Desde ya al entrar al municipio Sucre del estado Zulia, puede sentirse en el ambiente la fuerza de los tambores —una cultura en permanente resistencia— que recibe cordialmente a todos quienes respetuosamente se acerquen a su fiesta. Escuchar los tambores en la distancia es un sentimiento indescriptible. Caminar junto al vasallo, bajo el mando sonoro del *golpe cantica* o el *chocho* —dos de las variantes musicales de los *Chimbángueles*— es una experiencia sin igual: el visitante se conecta con una potencia de ritmos que rápidamente le abraza y le conducen en procesión hasta el amanecer.

La batería o conjunto de tambores de Chimbángueles está compuesta por siete piezas, tres de ellas llevan el nombre de *requinta* y producen el sonido más claro o agudo, luego podemos mencionar al tambor *Medio golpe*, más pequeño en tamaño y enlaza las requintas con el tambor cantante y los tambores mayores, que sostienen en su honda sonoridad la estructura rítmica de los distintos toques entre los que podemos nombrar el *Sangorongome*, *Aje*, *Chimbangalero* y *Misericordia*.

El *medio golpe* o *tamborito* se junta en los primeros días de enero con una procesión distinta, trae en custodia una tambora de doble membrana, con ella se desarrolla la *Gaita de tambora*, una manifestación donde las mujeres tienen un papel preponderante. También existe el *tambor largo*, de poco uso en la actualidad: se trata de un tambor acostado en el suelo, percutido con la mano sobre el cuero, no con *Capopo* y *Camirí*,⁵ como en el caso de los de Chimbángueles. Los palos en el tambor largo, acompañan su rítmica sobre la madera, de similar ejecución a los distintos tipos de tambores que se acuestan sobre el suelo para desarrollar sus ritmos. Este membranófono tiene similitud con los *Kimbanganos* y *Burro negro*, que se agrupan en la actualidad bajo el generalizado nombre de *Cumaco*.

En el Sur del Lago empieza a revitalizarse su figura, gracias al esfuerzo de sus pobladores que persisten en la encomienda de mantener la vitalidad de su herencia cultural. Toda esta tierra y sus aguas, con esencia del *Coquivacoa*,⁶ nos enlazan con un tiempo y su huella indeleble; hay aquí una manera de vivir el día a día, capaz de recrear y trasladarnos cien años atrás. Desde la arquitectura hasta su arte culinario, el tono afable y melodioso al hablar, los movimientos delineados y estructurados en el baile, la estética y sonoridad de los tambores, todo, cada detalle, da testimonio de un característico desarrollo cultural de más de trescientos años, que debe ser preservado como patrimonio de la humanidad.

5 Nombre dado a las maderas con las que se golpea el cuero.

6 Nombre aborigen de regiones cercanas al Lago de Maracaibo.

TOCUYO, RÍO DE SONORIDADES

Un río portador de sonoridades traza su curso a través de valles antiquísimos.

Otrora raudal legendario, venerado por diversos pueblos y culturas que ejercieron su dominio en el occidente de Venezuela, sus aguas serenas y disminuidas por el paso del tiempo y la huella humana, persisten aún hoy, en llegar al mar. El *golfo triste*, sigue esperando a su viejo afluente que siempre llevará por nombre Tocuyo, curso de agua que fue navegable hasta los primeros años del siglo XX. El rumor de sus crecidas se mantiene en el tiempo; cada 13 de junio, una estampida de cuatros venezolanos diversos en encordadura y tonalidades, ocupan con su sonoridad todo el panorama hasta donde la vista alcance y el oído acompañe.

Bajo pretexto de un santo llamado Antonio venido desde Padua, se afina el cuatro del que se adueñó el mestizo. Hizo sentir, afirmación y goce, para entonar un canto colectivo que enmudeciera al poderoso y juntara a los oprimidos en los sonos de negro.

Mi primer acercamiento al *Tamunangue* lo recibí en una lectura del maestro y filósofo venezolano J. M. Briceño Guerrero. Una breve narración de su vivencia personal con el arte del garrote, el *Tamunangue* y un Taita, que le en-

tregó a Briceño en ofrenda la brevedad de un haiku, como herida impasible, que floreciera en el relato *El Taita Habló*.

Dar una vuelta por el Tocuyo es una experiencia necesaria para quien siente una pasión, un llamado de Venezuela y sus sonoridades. El Tocuyo es un enclave de gran importancia histórica, ha guardado en el tiempo las postales de una frondosa interculturalidad. Prospera en un valle fértil, al amparo de un río que nace en las últimas estribaciones de la cordillera andina.

La música de estos parajes no es música de pie de monte, su sonoridad se nutre de diversos afluentes: se despliega amplia y densa en variedad de cuatros de distintas afinaciones, que juntan su entramado rítmico y armónico para dar testimonio ternario de nexos antiquísimos y lejanos. De un sentir, que viajó aguas abajo hasta abrazar el mar y regresó de más allá del horizonte con nuevos acordes y formas de expresión musical.

Los *Sones de negro, las Salves y Zaragozas*, conforman junto al *golpe tocuyano*, un conjunto de variaciones musicales ampliamente difundidas dentro y fuera de la geografía venezolana.

En mi visita al Tocuyo, la providencia me llevó al encuentro de Carlos Yépez, músico reconocido, de amplia trayectoria y líder de la agrupación *Los tocuyanos primero*. Bajo guía del maestro Yépez se me permitió escuchar y digitar los añejos acordes de los cuatros larenses, únicos en sus características y cualidades sonoras.

Esta música acompaña un arte tradicional de enorme interés cultural. El arte del garrote: una técnica de defensa personal que basa su contenido en una filosofía de vida de profundo arraigo, en la que el hombre de a pie, quien

hizo suyos esos caminos, pudo acentuar el equilibrio de su comportamiento.

La música del estado Lara ofrece hermosas transiciones. En cada población hay familias legendarias, tanto en la fabricación como en la ejecución de instrumentos musicales. Los distintos sones han perdurado en el tiempo, consolidándose como una de las manifestaciones patrimoniales de Venezuela que goza de mayor afecto. El 13 de junio es un día significativo del calendario festivo tradicional: un pueblo se junta para dejar fluir, así como aquel gran río, todo su caudal devoto en sonoridad.

EL CUMACO DE VEROES

El río Yaracuy nace en el macizo de Nirgua, se nutre de los manantiales que se ofrecen desde las sitiadas selvas del parque nacional Yurubí. Este curso de agua da nombre al estado Yaracuy en el noroccidente de Venezuela. Pasado el tiempo, en su persistente búsqueda del mar, fue testigo de trascendentales episodios guardados en la historia del país. Sus aguas contemplaron las meditaciones finales del coronel José Joaquín Veroes, luego de ser expulsado desde Colombia. En sus bosques y sabanas ribereñas, se refugió Andresote, aquel zambo que alzó su voz y su brazo mucho antes que los libertadores, contra el excesivo monopolio de la Compañía Guipuzcoana.

Hoy, el curso natural del río Yaracuy traza una frontera imaginaria con otro mundo y otro tiempo, con sonoridades que guardan el testimonio musical afrodescendiente.

El municipio Veroes custodia el huracán de los *loangos*.⁷ Las poblaciones de Farriar, Palmarejo y Agua Negra, conforman junto a Taría, los núcleos del tambor *Cumaco*. Toda la identidad veroense se expresa a través de este membranófono. El uso del término *loango* está extendido en la región noroccidental; desde Yaracuy hasta Falcón era frecuente que, el tambor y el golpe se llamaran de este modo, lo que nos

7 Reino pre-colonial en África, vocablo utilizado por algunas comunidades afrodescendientes de Venezuela.

habla de un territorio y una sonoridad perteneciente al mismo tejido, donde se custodian argumentos comunes. Es un enigma la forma en que el tambor de Yaracuy modificó sus características estéticas sin perder, en el tiempo, la originalidad de su toque. El *loango* corrido y golpeado permanece íntegro, no se percibe la influencia de otras formas de tocar el *Cumaco*, ni siquiera en los más jóvenes exponentes. Esto habla de una identidad cultural muy sólida, reflejo también del carácter de su gente.

Juana Landinez, Eloy Sevilla y Esteban Graterol, son tres baluartes esenciales en la protección de los contenidos ligados al tambor y sus maneras de expresión. Juana, quien siempre cuidó al patrono San Juan, se destacó entonando con devoción y dignidad cada 24 de junio sus cantos y sirenas. Fue tamborera desde muy joven, a temprana edad funda una de las agrupaciones más antiguas del estado Yaracuy, que lleva por nombre *Cumaco Ardiente*. De Eloy Sevilla —el tamborero— sabemos que nació en Palmarejo y que por circunstancias de la vida tendió a exiliarse en Taría. Músico y fabricante, nos contó sobre las características que hacían único al *loango*, una membrana o cuero apuntalado con cuñas de madera, de forma similar al tambor *mina* de Barlovento, transformado en sus propias manos e influido por el estilo de los tambores en Borburata —Carabobo—, pero resguardando los modos que había heredado de sus antepasados: la postura, el juego a contra mano con los palos y la palma abierta acentuando en instantes con el puño, para dar forma definitiva a un toque de tambor único en Venezuela. Por su parte, Esteban Graterol preservó las lenguas —modos africanos de llamar las cosas, y la transformación de algunas palabras del castellano— que dio la posibilidad de sustentar y tener a mano una forma propia de comunicarse.

Esteban cantó junto a Juana mientras Eloy Sevilla tocaba el tambor. Ese fue su impecable aporte a la identidad cultural del pueblo veroense.

SALVEROS DE SAN HILARIO

La sierra de San Luis es una fortaleza natural de hondísimo verdor, se yergue irreverente entre medanales y desiertos. Su riqueza biológica y la tradición desarrollada entre sus bosques, arroyuelos y collados, solo puede ser redada en grandeza por el inmenso mar que rodea el trazo norte del estado Falcón. Parece que la sierra custodia a cujíes y cardones, lo mismo que al médano y su desconsuelo.

Desde arriba en sus estribaciones, la lucha entre la sal y el hombre resulta inimaginable. Sierra que hierve épica y verde, riega todo cuanto puede y a veces recibe en silencio la niebla marina. Este sistema montañoso vio nacer a José Leonardo Chirinos, el zambo heroico que se rebeló desde la vergüenza; siglos después sigue ahí, esperando entre sus montes a los próximos conjurados.

Son muchos los asentamientos que buscaron refugio en el amparo de estas montañas, Cabure, San Luis, Curimagua, son algunos de esos nombres. Sus hombres y mujeres han hecho de la arcilla un templo y de las estrellas y la luna una vela, con sus propios instrumentos entonan a sus santos, en sus décimas siguen declarando con orgullo que son *salveros*⁸ de las tierras altas.

8 Músicos que interpretan salves.

El recorrido que conduce desde la ciudad de Coro a Pueblo Nuevo de la Sierra y llega hasta la Cruz de Taratara o San Luis, nos devuelve en el tiempo. Cada kilómetro es un encuentro con lugares vibrantes en episodios y personajes que dan colorido y textura a la historia del país. Allí, en una banca de madera junto a la vía que conduce a Caburé, nos esperaba Víctor Castro, fabricante de instrumentos musicales, de amplio reconocimiento en Venezuela, artesano de herramientas sonoras heredadas de la estirpe de la sierra, objetos de musicalidad que extienden lazos con diversos membranófonos y cordófonos de apartadas regiones del occidente venezolano.

El paisaje serrano hace del húmedo verdor su singular retrato. Se guarda para sí el encantamiento de su música, que goza de características estéticas únicas con las que plasman los salveros todo su contenido identitario. Víctor Castro nos conduciría inevitablemente —y para bendición nuestra— con la cultora María Chirinos. Ella sostuvo, como muchos otros artesanos y músicos anónimos, el tejido sonoro de estos caminos. La devoción de sus cantos se ajusta con el entorno y la tradición. Los *Salveros de San Hilario* son una conmovedora afirmación de identidad: su tambor y su pandero vitalizan el sonido del cuatro serrano, armonizan resonancias insulares en su cuerda libre y solitaria que golpea entre los farallones, recorre caseríos y plantaciones, atraviesa a sus moradores para zurcirlos a una expresión de tradición cristalina en el tiempo, como manantiales de la montaña.

Es la música justa y honda de un lugar cargado de historia en donde cada piedra sabe que es antigua, cada testimonio se sostiene del paisaje, las ventanas siempre están abiertas como el libro de notas a la pluma y la teja conserva rastros cenozoicos, por eso, pareciera que los techos de las

casas alumbran desde la tierra al cielo, cuando las noches son de estrellas de mar. Los viejos caserones fueron abandonados, pero el agrietado rostro de un santo todavía bendice el zaguán. Falcón es una afirmación de resistencia cultural por todos sus costados.

BARLOVENTO, EL REPIQUE DE UNA IDENTIDAD

Existe un horizonte de distancia entre la agradable y popularizada composición musical del maestro Eduardo Serrano, y los vestigios sonoros profundos, sincréticos, custodiados en Brión —municipio del estado Miranda—. El tema musical que se convirtió en una suerte de canción distintiva barloventeña para las zonas urbanas, se distancia en su pintoresca mirada del contexto que parió la firmeza y reciedumbre de las manifestaciones culturales preservadas en esta región del país. Barlovento —término que nos recuerda a los vientos alisios y las laderas que reciben el viento húmedo del mar—, representa para el venezolano un corazón latiente, nadie puede resistirse al estribillo: *Barlovento, barlovento, tierra ardiente del tambor*.

Atormentado por los terroríficos episodios esclavistas desarrollados en Venezuela por más de tres siglos, en sus selvas, al pie de la cordillera de la costa, se establecieron los cumbes; allí se fue configurando un sistema de vida que germinó una poderosa identidad cultural, vigorosa hasta nuestros días.

Se trataba de un territorio olvidado por el resto de un país en la primera mitad del siglo XX, al que otrora había dado tanto. Juan Liscano relata en *Regiones verbales* que, para llegar hasta Higuerote era necesario viajar en un barco mercante desde la Guaira, luego en un pequeño tren de carga

para alcanzar más tarde a Curiepe a través del río. Ciertamente esta realidad permitió un desarrollo cultural con mínima influencia exterior, al menos hasta la segunda mitad de aquel siglo. Si bien, para el mundo no existía Barlovento, para los habitantes de aquella región, en sus selvas, ríos, conucos y caseríos, coexistía un poderío cultural mágico-religioso que los ubicaba en el centro del mismo universo. Una parte de África había sobrevivido al coloniaje, a la independencia y a la Venezuela petrolera. Su fuerza y tradición le hacían espera al siglo XXI.

En mi primera visita a Barlovento llevaba conmigo las imágenes que Juan Pablo Sojo había compartido con el país a través de sus trabajos literarios. Su obra, es una aproximación justa y vibrante de la barloventeñidad, los episodios narrados por el maestro Sojo me prepararon para ser testigo presencial de la profunda declaración de identidad cultural que significa Barlovento.

Jamás imaginé que conocer a Bernardo Sanz, Mariíta Blanco y Juan Rivas, transformaría de un modo tan significativo mi abordaje de las expresiones populares, mi interpretación del pasado y el presente: iban a generar un nuevo enfoque en mi proyección del futuro. Fue sorprendente advertir que la agrupación cultural *Tambores de San Juan de Curiepe* no gozaba de un registro de audio en cassette o acetato del cual disponer para la difusión de su labor y que justo en ese momento estábamos ahí, frente a todos estos patrimonios vivientes, con modestos equipos de grabación, dispuestos a dejar tan invaluable registro: el testimonio indeleble de una antigua sonoridad.

Corría el año 2001; bajo la guía de Carlos Longa y Bernardo Sanz, se organizó muy rápidamente la locación y logística mínima para la grabación que realizamos en la

Casa de la Cultura del pueblo. Seis meses después, Curiepe y sus cultores contaban con un CD de audio que tuvo una enorme difusión en las sucesivas fiestas de San Juan Bautista.

Aquellas conversaciones en el solar de Bernardo Sanz, junto a su compañera Celedonia, se asoman como instantes memorables. En aquel hogar, bajo el “marullo” de las aves meciendo las ramas de los árboles al atardecer, perfumados por el aroma del cacaotal y por la brisa que resbala de los montes, me trasladé a un tiempo pasado. La tranquilidad me retraía de la realidad, pero también me llenaba de preguntas y reflexiones, forjaba en mi mente el portentoso reto que la globalización empezaba a representar para las manifestaciones tradicionales venezolanas: un mundo cosificado que desprecia al ser humano creador y sobreestima al objeto, soslaya al artesano y su conuco, ironiza la sabiduría popular, desestima por igual a curanderos y decimitas, a los músicos y palabreros, bajo un trazado monetario que, tal como hemos comprobado, se ha transformado en una amenaza para la vitalidad del ser humano, porque extraviado de ambición atenta contra la diversidad cultural de los pueblos, debilita la fuerza vivificante inherente al ejercicio de la creación de mujeres y hombres, todo aquello que nos hace diferentes y al mismo tiempo nos une.

Fui testigo de la gran estima y respeto que goza Bernardo Sanz entre músicos y cultores del municipio Brión; él es custodio de una oralidad que sostiene como poderosas columnas las manifestaciones tradicionales de su pueblo. En sus relatos anecdóticos mencionaba frecuentemente a Tacarigüita, una comunidad formada en una zona boscosa, más apartada de Higuerote y que junto a *Curiepe*, Biringo,

Capaya y San José, son las poblaciones donde se originó y fortaleció toda la identidad musical de Barlovento.

Durante aquellos primeros viajes a Curiepe anhelaba conocer la especial sonoridad de Tacarigüita. Tuve que esperar algunos años y la mediación de Román Limonta, músico curiepero, para acercarme —en compañía de mi amigo Javier Burchi— a la familia Monterola. Estas hermanas conforman y conducen las manifestaciones culturales de su pueblo, inculcan en el imaginario de los más pequeños el fervor por su tambor, regalan a las generaciones futuras el profundo contenido sonoro y artesanal de la *afrovenezolanidad*.

La envergadura de los membranófonos encontrados, en un radio de 40 kilómetros a la redonda de la población de Curiepe, superan en tamaño y sonoridad a cualquier otro tambor de América del Sur. Quizá la consolidación de cumbes por parte de cimarrones aguerridos que dejaron constancia temprana de la demarcación de sus querencias y el empeño libertario de ejercerlas, posibilitó tener tambores de gran tamaño, que sugieren el asentamiento estable de sus creadores. Desde Todasana y la Sabana, hasta San José de Barlovento, podemos enmarcar un contexto cultural que preserva instrumentos de más de dos metros de largo, elaborados generalmente con el tronco de árboles de Lano y Aguacate —tal es el caso del cumaco *burro negro*— localizado en el actual estado la Guaira, y el tambor *mina* de Miranda. Este último suele ejecutarse moderadamente erguido, sostenido por un cruce de varas junto a la *curbata*, membranófono de menor tamaño. Bajo el golpe de *Quichimba Mina* y *Curbata* cambian su ubicación, ambos se recuestan sobre el suelo de la misma manera que los distintos cumacos que hacen vida en los estados Lara, Yaracuy, Carabobo, La Guaira y Aragua.

Las Tamboritas de Fulía tienen un lugar especial en el gusto de los barloventeños, tanto en navidad como en el mes de mayo. Durante las celebraciones de la Cruz, estos tambores pequeños sirven de mapa sonoro para los cantos y décimas que acompañan la festividad. La maraca y el plato de peltre, instrumentos idiófonos, otorgan su musicalidad abillantando el sonido total que se conjuga con los cuatros venezolanos. La maraca también acompaña a los tambores *culo e puyas* y al conjunto de *curbata y mina*. De origen indígena, la maraca se sumó como aporte al mestizaje musical que disfruta Venezuela en la actualidad y está presente en la mayoría de expresiones musicales a lo largo y ancho del país, solo se manifiesta su ausencia en la población de Tarmas: no existe un trabajo de investigación profundo sobre la razón de su ausencia en estos tambores de pueblo montaña adentro, perteneciente a la parroquia Carayaca en el estado La Guaira.

Desde una hipótesis personal me atrevo a inferir que probablemente el distanciamiento entre sonoridades indígenas y africanas en esta zona de la cordillera de la costa, deriva de los conflictos territoriales sucedidos por el control de estas montañas, entre negros cimarrones y los pueblos originarios. Algo similar ocurrió en el Valle de Chuao —estado Aragua—, allí según el trabajo de investigación de la Lcda. Carmen Alemán: los esclavizados africanos fueron obligados por los españoles a entrar en conflicto con los pueblos originarios, quizá por el control de las tierras altas del valle. Pese a esto, en Chuao, la maraca tiene protagonismo en todas sus expresiones sonoras. Cabe destacar que en los pueblos originarios el uso de la maraca es casi exclusivo del chamán o *taita* y no se usa en pares a dos manos: por lo general una única maraca en una mano. Sigo por indicar que, en la música de Venezuela producto del mestizaje, es frecuente el uso de dos

maracas, una en cada mano del músico ejecutante. Puede que sea una adaptación del uso ibérico de las castañuelas en ambas manos, sustituidas por las maracas nativas, usadas en pares, por lo que garantizaron su permanencia en el tiempo.

Otro instrumento singular en Barlovento es el *carángano*. Conjuga el hecho de ser percutido con unos palitos de madera sobre su cuerda única extraída de un corte de palma templada sobre su propia superficie. El *carángano* suma características de idiófonos en la vibración que produce una hermosa sonoridad a través de una tapara contenida de semillas. Para la iniciación de los niños en las destrezas musicales es común el uso de los *quitiplás*, que provienen de las abundantes especies de bambú que se dan en esta región del país. Los cortes de quitiplás se hacen tomando en consideración los ciclos de la luna, de esta forma se obtiene el mejor sonido del instrumento según la maduración de la materia prima. Su música tiene cantos particulares, aunque pueden usarse algunos cantos relacionados con los tambores *culo e puyas*. Estos guardan un hondo contenido simbólico para Barlovento, es el más utilizado y por ende el de mayor fabricación, para lo cual se emplea la madera lano o balso. Se trata de tres tambores de doble parche o cuero y se diferencian entre sí, en nombre y tamaño. La forma más generalizada de llamarlos es *prima, cruzao y pujao*. Su interior es cavado como un reloj de arena, reduciendo el tamaño a medida que se aproxima a la mitad de su cuerpo. En el pasado, sus cueros provenían de la diversidad de especies animales que habitan los profundos bosques del pie de monte costero, pero en la segunda mitad del siglo XX se unificó el cuero de venado para los tambores *culo e puya*, que en la actualidad y por motivos de protección de la fauna, ha derivado en el uso del cuero de chivo y novillo en sustitución de especies en peligro de extinción.

Desde su fundación en 1721 y a lo largo de la historia, nacieron y vivieron en Curiepe una pléyade de ejecutantes del tambor. Los más nombrados —desde 1945 y sin lugar a dudas— son los *Toca Palitos*. El último de ellos, el maestro Juan Rivas defendió estas tradiciones hasta inicios del siglo XXI. Con él concluyó un tiempo que nos recordará siempre a músicos legendarios, entre los cuales podemos nombrar a Cruz María Gonopoi, Fortunato Piña y Santiago Muñoz, entre tantos otros.

El legado está bajo el resguardo de las nuevas generaciones. Actualmente las mujeres juegan un papel de mayor protagonismo, no solo en los cantos, danzas y toques de tambor, también en las pedagogías, desde donde se difunde la tradición, así como en los espacios de organización de la multitudinaria fiesta de San Juan Bautista, celebrada el 24 de junio de cada año.

En una apresurada apreciación nostálgica, Barlovento y su testimonio de identidad va quedando cada vez más lejos. Aunque los medios para llegar a sus caseríos y pueblos son expeditos, el encuentro con la rigurosidad y fidelidad de su tradición es cada vez más exiguo y quizá huidizo. Tal vez un nuevo cumbe está en plena formación, uno simbólico, que aparte las fiestas y manifestaciones tradicionales del espejismo y la comercialización, en detrimento de la veracidad expresiva de una cultura desarrollada a sangre, sudor y lágrimas, durante más de trescientos años.

Ojalá las nuevas generaciones, los actuales portadores, adviertan los peligros del mundo moderno, pues para esa aplanadora y su industria cultural, las manifestaciones tradicionales tienen un precio: todo lo que ellas encierran y declaran puede modificarse bajo el título de producto cultural. Lo manufacturado amenaza con deformar las sonoridades que hacen verificable a una cultura y su costura del día a día.

LA BANDOLA BARLOVENTEÑA Y SUS MANDAMIENTOS

Bajo el amparo de los cacaotales, por la carretera que conduce de Río Chico hasta el oriente de Venezuela, me dirigí a El Guapo, pueblo agricultor que hace parte de Barlovento.

Más allá de compartir profundas similitudes con las fenomenologías de la región, sus sonoridades no se afirman en los tambores. Es la bandola de cuatro órdenes y ocho cuerdas de metal la que ejerce hegemonía: un cordófono que viajó por el mar desde el estado Sucre y se amparó en las fértiles zonas bajas de la cordillera central, creando un vínculo geográfico, más amplio en la expresividad musical del mestizo venezolano. El entorno natural y la relación que entabla con el hombre, se puede notar en la diversidad de sus sonoridades; todo suma en el florecimiento de los pueblos y su música.

Varios afluentes hacen fecundos a estos valles, el río Guapo es el más importante de ellos, desciende de la serranía y hace de la tierra un verdor hasta su llegada al mar. En el pasado sus aguas fueron cauce vital para los pueblos originarios desplazados durante el período colonial en que los afrodescendientes ocuparon estos parajes del pie de monte mirandino.

En esencia, El Guapo es Barlovento, pero su testimonio guarda un matiz musical propio e indeleble. El *joropo central cordillerano* o *pata é perro*, encontró en este lugar, el reservorio humano dispuesto a preservarlo. La primigenia bandola del oriente de Venezuela, irrumpió por Río Chico, trajo sus antiguos manzanares y galerones, que se transformaron bajo la mano laboriosa de otros temperamentos. Un nuevo entorno natural deja en el pasado campanarios y trapiches, es el nacimiento de una bandola que contiene una nueva identidad. En su trastera recorta tiempos y giros, hasta asemejarse al antiquísimo joropo de arpa del centro del país. Los diálogos transcurren con el cuatro, la marimbola, las maracas y el canto. Una sonoridad se adueña del paisaje y se llama joropo barloventeño.

Juan Rebolledo y Manuel Marcano son los precursores en la primera mitad del siglo XX. Dejando el encargo de preservar el instrumento y su contexto vital a Inocencio Caraballo y Juan Esteban García. Uno de ellos llevaría esta bandola a otros rumbos infinitos. El tridente estaría completo con Alejandro Arzola, originario del estado Miranda y aprendiz del maestro Ángel Matute, quien le confió los secretos de la fabricación.

En Los Cantiles —aldea a medio camino entre El Guapo y San José de Guaribe— hace amistad con Juan Esteban García, se dirigen a tierras llanas, fabricante y músico con una bandola debajo del brazo, cargada de leyendas y con el plectro sobre la encordadura dictando sus mandamientos. Así fue sembrada esta manifestación, que adoptaría otros recursos para hacerse un destino al sur de la cordillera, entre los hombres del llano guariqueño.

En esas andanzas me recibió el maestro José Luis Aguiar, a propósito, en la escuela de bandolas Inocencio

Caraballo. Bajo un intenso aguacero, recordamos en aquel momento el lamentable suceso que arrasó con la mitad del pueblo en 1999: el desbordamiento del embalse El Guaimito. El profesor Aguiar persiste como las lluvias de mayo en formar a las nuevas generaciones. La escuela de bandolas está ubicada en una casa modesta, pero vigorosa en cuanto al legado que lleva por dentro. Desde allí, *Yaguasos*, *Guabinas* y *Remates*, se esparcen por el pueblo, viajan hasta Cúpira y vuelven con más sonoridades. La tarea es sin duda admirable: amparar la resonancia de los antiguos maestros que dieron a esta región algo inestimable, una identidad musical que hace contraste y al mismo tiempo conecta con un país. La Venezuela auténtica se busca y se descubre en su diversidad. Barlovento y su bandola son una indivisible realidad que toma un nuevo impulso, acompañando a su pueblo en el indescifrable siglo XXI.

GUARIBE Y SU GOLPE YABAJERO

La dimensión de su importancia está por definirse. En tierras que compartían guaiqueríes y guaribes, desaparecidos o mestizados para 1831, se levanta en lo que se conoce desde entonces como tierras *marreñas*,⁹ el pueblo de San José de Guaribe.

La diversidad musical de esta región del nororiente guariqueño es asombrosa. Al concluir la Guerra Federal, la población no superaba las 50 familias. Pese a contar con una historia reciente en cuanto a expresiones tradicionales, este territorio concentra hoy la mayor diversidad de manifestaciones sonoras de Venezuela. Sin temor a equivocarnos, aquí está expuesta y viva la más importante muestra de interculturalidad del país. Aunque poco o nada quedó de la música aborigen, Guaribe absorbió el mestizaje musical que ofrecieron los *carrizos*, traídos por la familia Malavé desde los Valles de Guanape en sus acercamientos esporádicos con el pueblo kariña. Los *carrizos reales* son idiófonos elaborados en cañas de bambú de pequeño diámetro, constan de tres piezas con las que el cuatro y el tambor encontraron la posibilidad de ensamblarse, para establecer una variante musical de enorme riqueza sonora que se mantiene vigorosa, gracias al trabajo de innumerables pre-

9 Nombre que llevan las tierras de José Marrero Hernández, terrateniente de la post-independencia.

servadores, entre quienes podemos nombrar a los maestros Alexander Alvarado y Ángel Hernández.

La importancia de su ubicación geográfica, al ser cruce de caminos entre los llanos centrales y el oriente venezolano, permitió el asentamiento en la primera mitad del siglo XX de familias que se desplazaron desde distintos lugares del estado Guárico y de otras regiones de país.

Es así como se injerta en Guaribe la afirmación musical de los Kinbánganos, originarios de Lezama, cerca de Altagracia de Orituco. En esta expresión se utilizan tambores de un solo cuero similares a los cumacos aragueños. Del mismo modo se consolidan y toman nuevos matices, las diversificaciones de maricelas y guarañas, mientras que desde los llanos irrumpen los cantos de trabajo, de ordeño y arreo, enmarcando a Guaribe en el epicentro de una fabulosa diversidad musical jamás vista en otras regiones.

Así mismo, la bandola central es una de las últimas manifestaciones de sonoridad que hizo de este pueblo su casa. Elaborada en maderas nobles, se transformó en herramienta expresiva, útil a los hombres y mujeres de Guaribe, que la han hecho suya para relatar, desde el amparo de sus cuerdas y figuras armónicas, la amplitud de vivencias y maneras de coexistir en relación con la naturaleza.

La bandola yabajera —alegoría que la define como bandola barloventea— goza entre los guariberos de una pléyade de ejecutantes y compositores: Gaspar Solórzano, Eliomar Bautista, Régulo Hernández, Alexander Alvarado y Gregorio Mota, por mencionar a algunos. Estos músicos bebieron de las aguas interpretativas de Juan Esteban García, pionero en la apertura de este instrumento que viajó desde Barlovento a los llanos del nororiente al finalizar la primera mitad del siglo XX.

En este punto es importante mencionar que no puede existir ni desarrollarse una declaración musical sin instrumentos, ellos contienen la sensibilidad y temperamento de sus fabricantes.

Alejandro Arzola Pararúa es una figura esencial en el desarrollo cultural de San José de Guaribe: su hogar, su familia, hizo de la preservación de la tradición un eje transversal de vida. Desde su casa, que hacía las veces de taller de luthería y patio de encuentro para los músicos de la región, se vertieron los conocimientos y la posibilidad de consolidar todas las manifestaciones de identidad que conserva este pueblo. Guaribe es patrimonio cultural de Venezuela, más allá de los nombramientos y su exigua justicia, aquí se viven las sonoridades, su contenido y contexto día a día. Ella es tierra de gente laboriosa y apasionada, allí la musicalidad hace parte del paisaje y se despliega como banda sonora abarrotada de leyendas, acordes musicales y poesía.

En los talleres de Alejandro Arzola y gracias a su hospitalidad, fui testigo de las distintas maneras que existen de ejecutar la bandola. Entablé amistad con Juan Esteban García, y el cantor Julián Camacho. Junto a Magín, Justino Landaeta y Nicasio Espinoza, interpretaron toda la diversidad musical que guarda este maravilloso pueblo, dejándonos un invaluable registro sonoro para la posteridad.

AL ORIENTE:
SUCRE, LA SUMA DE TODAS LAS COSAS

Un abrazo a la memoria, dibujando el recuerdo del hogar y la niñez en la neblina, me sostuvo la mirada sobre el azul naranja del amanecer en Cumaná. Más de doscientas leguas de distancia, fue el recorrido de un puñado de hombres tachirenses. Desprovistos y justos, iniciaron su campaña en el último año del siglo XIX, dejaron constancia de su resolución de proveerle al Táchira una patria, no como posesión, sino como quien tiende un lazo para delinear la totalidad de un país. Habré pensado al entrar en Cumaná en Eleazar Silva, el inmortal poeta que recorrió la lejanía desde los Andes para zurcir al Táchira en el mapa afectivo de Venezuela: “La infinita nostalgia del destino”,¹⁰ que nos trajo tan lejos para exacerbarnos la memoria.

Al poeta Eleazar, el destino le otorgó la muerte prematuramente en los avatares de la guerra, pero nos dejó su poesía. En cambio, Cumaná me devolvió la vida y durante muchos encuentros me regaló sus sonidos de tradición. Encontrarse con las expresiones musicales del oriente venezolano es dar un salto al pasado. Aquí hallaron los españoles en su arribo una musicalidad amplia, ajena y milenaria, que su ambición fue fragmentando y descomponiendo

10 Extracto del poeta E. Silva publicado en *Imagen del Táchira*, Ediciones Presidencia. Rafael María Rosales, 1990.

de a poco. También se inició el proceso sincrético que produjo una maravillosa diversidad cultural.

El estado Sucre es sin duda, la suma de todas las cosas. En sus mares, valles y cordilleras, culminó un tiempo y se fraguó otro: un tiempo nuevo a quien entre tanta crueldad, se le escaparon como mariposas, hermosas sonoridades, para ser el lazo comunicante de una patria mestiza.

Tras la búsqueda de esos trazos musicales es que surge la idea de este libro, en cuya bitácora no podía faltar nuestra expedición de Oriente. Cumaná me recibió el 09 de agosto de 2002 en compañía de mi amigo y músico merideño Javier Burchi y el fotógrafo Luis Rosal. En el mercado municipal de la ciudad nos encontraríamos con el maestro José Rafael García, instrumentista y cantor ampliamente reconocido, apreciado por brindar su música durante décadas en cada calle cumanesa. En las instalaciones del mercado, en el sector de artesanías, realizamos una grabación de audio y video, pues queríamos preservar para la posteridad su especial manera de tocar el joropo estribillo, mejor conocido como el *curí*. Usaba un cuatro singular, con algunos órdenes de cuerdas octavadas, a semejanza de la bandola cumanesa. José Rafael García fue el abreboca de una prometedora visita al estado Sucre, una experiencia marcada por los aromas del mercado y aquellos aires orientales resonando entre el bullicio. Recordé mi visita un año antes al Valle de Cumanacoa, específicamente a San Lorenzo Mártir de Caranapuey. Allí aprecié de primera mano el legado del Rey del bandolín morocho, Cruz Alejandro Quinal —líder y fundador del Quinteto Montes— fallecido inesperadamente en 1987. Su vida y obra contiene la arquitectura perfecta de los legendarios personajes populares. Frente a la casa Museo que lleva su

nombre, fui sorprendido antes de partir con un regalo invaluable (unas maracas elaboradas por el maestro Cruz) sin duda un premio inesperado para aquel largo viaje. Las manifestaciones tradicionales de este valle junto al cerro Turimiquire, permanecen en el tiempo gracias a la determinación de sus cultores y el soporte que ha significado el trabajo de apasionados investigadores como el profesor Benito Irady. Desde su compromiso, pudimos ver y escuchar entre otras maravillas, el toque del bandolín —fino y expresivo— característico del *Quinteto Montes*. El valle de Cumanacoa es el escenario de una poderosa declaración cultural. Su pasado chaima se mantiene vivo en los carrizos precolombinos. Innumerables músicos, poetas y teatreros, hacen vida en sus poblados. José Julián Villafranca, fue un patrimonio viviente que hasta el siglo XXI realizó una obra de envergadura en cuanto a la preservación y difusión de las tradiciones orientales.

Aquella memorable tarde del 09 de agosto, nos despedimos de José Julián en su casa de Cumanacoa. Partimos rumbo a Cumaná, por una carretera sinuosa, de inigualable paisaje. El río Manzanares nos acompañaba junto a la vía, su antiquísimo rumor lo abrazaba todo, los campanarios y trapiches quedaban atrás, fue entonces cuando sufrimos un aparatoso accidente automovilístico que dejó cicatrices imborrables. Fui trasladado de gravedad hasta un centro asistencial de Cumaná, donde los médicos me devolvieron la vida. Las reflexiones del camino desandado de vuelta al Táchira, me hicieron reconocer aquellas letras de Eleazar Silva, cuando ofrendaba *la nostalgia del destino* como una premonición. Ese sentimiento que impulsa, a quienes no tenemos otro modo de vivir, otra manera ser y alumbramos la vida sensibilizándonos desde una hoguera común.

Aquellos, a quienes solo lo evidente no logra desbordar. El héroe de la guerra federal escribió versos en las angustiosas noches que precedían a la batalla; mi humilde contribución, en cambio, es dejar constancia para las futuras generaciones de una patria y sus sonidos. La música de mujeres y hombres de bien, que encarnan las más profundas resonancias de la sonoridad venezolana.

LA ETERNA DESPEDIDA, UN HOMENAJE

En los primeros días de octubre de 2004, experimenté posiblemente, uno de los instantes más dolorosos en mi vida.

Cinco integrantes del ensamble *Kimbánda* de Mérida perecen en un lamentable accidente de tránsito, en la carretera que conduce desde El Vigía a Caja Seca, cuando se dirigían a un *Chimbande de obligación*. Tenían planeado llegar a la población de Bobures, al sur del Lago de Maracaibo. Entre los fallecidos, mi amigo Javier Burchi, cómplice expedicionista de este recorrido musical por Venezuela. Músico apasionado de las sonoridades tradicionales, dejó un invaluable legado de formación y preservación en nuestra cultura popular. Javier se integró con nuestras más profundas manifestaciones y con sus cultores, más desde el compromiso y la honestidad logró tocar sus corazones y defendió la amistad por encima de todo.

Un año más tarde, en agosto de 2005, después de la tormenta que significó tan irreparable pérdida —cuando se guarda el dolor en un lugar donde se transforma en fuerza que moviliza— emprendí un nuevo viaje: esta vez a la población de El Pilar, muy cerca de Carúpano, estado Sucre. Fui en búsqueda del maestro Epifanio Rodríguez, personaje emblemático, músico y fabricante de la bandola

del oriente venezolano. Un hombre de agricultura y artesanía sonora, portador de una bondad más grande que el mar de las Antillas. Murió en absoluta pobreza y desamparo.

Mi generación y las anteriores deben sentir vergüenza de la escasa valoración que hemos dado a nuestros cultores, que en su mayoría se han despedido en medio de enormes carencias, sin embargo nos dejaron ricos en sonoridades y temperamentos. El maestro Faño Rodríguez junto a Luis Mariano y María Rodríguez, son el claro ejemplo de lo *afirmativo venezolano*.¹¹ Seres inconmensurables, desde su humildad dejaron constancia de una fe absoluta en las tradiciones del país, como el lenguaje común que todo lo ampara.

11 Título del libro de Augusto Mijares, 1963.

DESENLACE

Esas dos cualidades que nos distinguen de los demás seres vivos —hablo de la memoria y la imaginación— le dieron al ser humano la simbólica importancia que tiene la preservación de lo acontecido. Es sin duda la música la primera expresión creativa que el humano generó, pues para materializarla solo necesitaba modular las sonoridades que desde su primitiva garganta comunicaban agrado y desagrado.

Así emprendió la humanidad el mágico camino por medio del cual ha dejado constancia a través del arte y sus infinitos pulsos creadores, desde allí pueden relatarse sus distintos períodos y modos de interpretar la vida.

Aquella necesidad de hacer trascendente la creación individual para un uso colectivo, nos impulsó a buscar pigmentos hace Miles de años, para pintar lo que nuestra imaginación y nuestra memoria nos otorgaba. Este primer gesto gráfico sensible, nos proporcionaría más tarde la escritura. En el caso particular de la música, fue la partitura la que marcó un antes y un después, transformando la horizontalidad en escaños, diferenciándolas en música “culta” y música “ingenua o tradicional”: cada una gozaba de beneficios y desventajas asociadas a una verdad arbitraria. La revolución tecnológica hizo posible la aparición de aparatos de grabación y con ellos una nueva manera de abordar los sonidos y

su contexto social, así como la conducción de su potencial vinculante.

Desde mi niñez, concebí la música como el elemento natural para descifrar la vida y la muerte, con todo lo que estas dos verdades contienen. Me siento afortunado de haber recibido desde temprana edad un sinfín de gratas experiencias que se acentuaron al salir de la adolescencia. Fue a finales del siglo XX e inicios del XXI, el momento en que Latinoamérica tomó (como hace 500 años) una notoriedad central en la opinión pública mundial. Algunos movimientos sociales logran el poder político en países de Suramérica, el cambio de siglo parecía sensibilizar a la humanidad sobre la desnaturalización que conducía al ser humano al acabose. La protección de la Amazonia se convierte en un tema crucial.

En ese escenario de mirar dentro, nace en el Táchira el CIDECUV —Centro de investigación y desarrollo de la cultura tradicional venezolana—. Allí participé con seres humanos notables que aportaron lo mejor de sí mismos, en cuanto a sus capacidades artísticas, musicales y pedagógicas, para compartir y generar proyectos futuros, como el que significó la *Fundación Tres Cantos*. A través de *Tres Cantos*, pude hacer visible una parte de las sonoridades de Venezuela y preservar algunos instrumentos musicales antiguos. Con esta fundación, que nació en 2002, desarrollé todos los conocimientos adquiridos en el CIDECUV, espacio de deliberaciones y estudio a la par de una profunda retroalimentación, de conceptos, capacidades, e interpretación de la música venezolana.

Entre los maestros y alumnos que marcaron aquel tiempo vibrante de asombros, puedo destacar a: Javier Burchi, Danny Torres, Juan Carlos Figueredo, José León, Miguel Hernández, Leowaldo Aldana, Alí Rivero, Joss Useche, Gabriel Moret, Los hermanos Luis y Ángel Tolosa. Estos nom-

bres fueron cruciales como pasaporte, guía y energía positiva en mi propia búsqueda de las sonoridades de un país. Los cultores que me recibieron y con los que siempre estaré en deuda, han sido nombrados en esta serie de relatos a manera de ensayo, sin pretender absolutismos históricos, ni rigurosidad científica, más bien se busca extender a las generaciones futuras algunos elementos y eventos de nuestro patrimonio identitario conectado con la historia de la humanidad. Esta bitácora musical intenta conmover desde allí, a los que vendrán; sensibilizarlos en la importancia que tiene el esencial mecanismo de escucharnos como prójimo, entender cuánto de nosotros y de nuestros antepasados está preservado en las sonoridades que ejercimos.

Los sonidos que produzcan las generaciones futuras hablarán sobre ellos, nos narrarán las bendiciones y desventuras que les toque vivir.

La patria puede interpretarse desde la corporalidad de su música, ese lugar donde la geografía y todo lo que contiene se confunde con el abrazo protector de una madre, donde los elementos con su pasado ondulante avanzan y resisten bajo el amparo de la memoria, allí, donde la abuela cambia de nombre y se transforma en sombra de araguaney, en el canto amoroso. En ese ábside de los afectos habita Venezuela. ¿Qué es Venezuela?: Para mí —que he hecho de las sonoridades un destino— y que a través de ellas he intentado descifrarlo todo, Venezuela es la música que sus mujeres y hombres crearon, desde sus albores hasta nuestros días.

- La Biblia - Antiguo testamento.*
- El Mahabharata - India*
- Jacques Atalli - *Ruidos* - Siglo editores - 1995.
- Sandor Marai - *Tierra tierra* - Salamandra 2006.
- Juan Liscano - *Regiones Verbales* - Fundarte - 2014.
- Isabel Aretz - *Música de los aborígenes de Venezuela* - Fundef - 1991.
- Carlos Suárez - *Los chimbángués de San Benito* - Fundef - 2004.
- Marc de Civrieux - *Los Chaimas del Guacharo* - BCV - 1998.
- L.F Rivera y Aretz - *La música típica del Táchira* - BAT - 1996.
- Rafael Strauss K. - *Diccionario de cultura popular* - Bigott - 1993.
- Juan de Dios Martínez - *Las Barbúas* - Luz - 1994.
- Carmen Alemán - *Corpus Christi y San Juan* - Bigott - 1997.
- Michel Perrin - *Los practicantes del sueño* - Monte Ávila - 1995.
- Juan de Dios Martínez - *Gaita de Tambora* - Conac - 1992.
- Juan Pablo Sojo - *Noche buena negra* - Monte Ávila - 2017.
- Juan Carlos Marín - *El ritmo Afrodescendiente Yaracuy* - Catedra para la investigación y enseñanza de la percusión afroamericana -2006.
- José Lira - *Yukpa Emai'k'pe* - LUZ - 1989.
- Luis Domínguez - *Velorio de Angelito* -Ediciones del ejecutivo del estado Trujillo - 1960.
- Luis Felipe Ramón y Rivera - *Cantos de trabajo del pueblo Venezolano* - Fundación Eugenio Mendoza - 1955.
- Gary Tomlinson - *Musicología, Antropología, Historia* - Universidad Pennsylvania - 2001.
- Levi Strauss - *Mito y Significado* - Alianza Editorial C - 1978.
- Juan Liscano - *La fiesta de San Juan el Bautista* - Monte Ávila - 1973.

CONTENIDO

NOTA DEL AUTOR	9
SONORIDADES DE UN MAPA	11
EL INATRAPABLE ORIGEN	25
MUJERES, LA PRESERVACIÓN DE LO ESENCIAL	37
TÁCHIRA, EL RESGUARDO EN LA NEBLINA	47
SIEMBRA Y REZOS EN LA CULATA, MÉRIDA	57
ZULIA, MÚSICA DEL LAGO	63
TOCUYO, RÍO DE SONORIDADES	67
EL CUMACO DE VEROES	71
SALVEROS DE SAN HILARIO	75
BARLOVENTO, EL REPIQUE DE UNA IDENTIDAD	79
LA BANDOLA BARLOVENTEÑA Y SUS MANDAMIENTOS	87
GUARIBE Y SU GOLPE YABAJERO	91
AL ORIENTE: SUCRE, LA SUMA DE TODAS LAS COSAS	95
LA ETERNA DESPEDIDA, UN HOMENAJE	99
DESENLACE	101



La bitácora del Mirlo. Sonoridades de un mapa de Jhoel Arellano
se terminó de imprimir en octubre de 2021,
en San Cristóbal, estado Táchira (Venezuela)

Son 500 ejemplares de esta edición

