

Joropo llanero tradicional en Venezuela

El joropo llanero, una variante regional del joropo en Venezuela, se moldea especialmente a partir del siglo XVIII como fiesta popular, donde interviene un instrumento mayor, ya sea arpa o bandola, acompañado por el cuatro, un par de maracas, canto y baile. La música, en forma de golpe o pasaje, se engalana de figuras contrarrítmicas, contratiempos melódicos, estructuras formales de una a tres partes, comportamientos armónicos genéricos o libres, e interpretaciones recias. Las letras en coplas, sextillas o décimas, se refieren al entorno actual, histórico o ficticio del llanero, al igual que el baile, donde se pueden encontrar expresiones relacionadas con su medio ambiente.

Palabras clave:

Joropo tradicional, historia musical venezolana, Llano colombo-venezolano

Joropo llanero tradicional en Venezuela

El venezolano acompaña diversos momentos de su vida con un tipo de música que, sin mayor distinción, es llamada "música venezolana" o "música de arpa, cuatro y maracas". Pero esta música, que en realidad deriva de patrones del joropo llanero, se convirtió desde los años 50 del siglo pasado, en un producto netamente urbano y mediatizado. Sin embargo, se le sigue identificando como joropo llanero, sin diferenciarlo de la manifestación regional no masiva. De ahí la necesidad de seguir profundizando y difundiendo el estudio de las raíces tradicionales de esas músicas y abarcar aspectos históricos, contextuales, funcionales, organológicos, musicales, literarios y coreográficos ligados a la fiesta joropera, que cubre la inmensidad del llano.



Foto: Arturo Álvarez d' Armas

El llano es una sabana enorme entre Venezuela y Colombia, escasamente poblada y con caminos infinitos, espejismos en la lejanía, chozas, hatos y pequeños caseríos perdidos en el espacio. Es allá donde crece el llanero, áspero y recio por el duro trabajo de desmatar las sabanas, amansar bestias y erigir largas cercas. Y sin embargo, es gente alegre y abierta como la llanura, donde puede anticiparse a los hechos, viendo desde la choza a considerable distancia quien se acerca. En las largas noches, es distinto, por eso hay tantas leyendas. En esa soledad, el cielo es igual de inmenso como la sabana de día, solo que en penumbras, cubierto con un increíble mar de estrellas, que permite aflorar la fantasía.

En ocasiones especiales, pero a veces también espontáneamente, se celebran joropos, nombre que dan los llaneros a sus fiestas, que se

asocian a una música bailada específica y sobre todo a un encuentro con la familia y amigos. Arpa o bandola, cuatro y maracas, acompañan las canciones recias y de añoranza, inspiradas en la vida cotidiana, en las fábulas o en la historia combativa que sólo por los asistentes se convierten en verdaderos acontecimientos.

Joropo se practica en casi todo el territorio venezolano, formando variantes regionales significativas. Una variante constituye la llanera, que se celebra en los Llanos, entre Venezuela y Colombia. En Venezuela se baila el joropo llanero tanto en los Llanos Occidentales (estados Apure, Barinas, Portuguesa) como en los Llanos Centrales (Cojedes, Guárico).

La actividad económica típica de esa inmensa región, que tiene una densidad poblacional muy baja¹, es la ganadería extensiva. En las tantas faenas vinculadas con la ganadería, al llanero lo acompaña el caballo², que le sirve para comunicarse con las grandes ciudades al norte del país como para ligarse a acciones como las luchas por la Independencia en el siglo XIX, o bien para la diversión como la fiesta de coleo de toros. Así, el caballo juega un rol tan importante en la vida del llanero que está presente aun cuando no pareciera indispensable: en los cantos, los pasos del baile, figuras musicales...

Referencias históricas

En la época precolombina diversas tribus de pescadores, recolectores y cazadores habitaban la zona de los llanos. Fue apenas a mediados del siglo XVII cuando los misioneros españoles comenzaron la conquista de esas tierras y establecieron 'reducciones' en diversos lugares. Allí los indígenas conocieron y aprendieron la ganadería, pero también se familiarizaron con la música y los instrumentos de los colonos.

Según Cook, los antecesores del cuatro estaban entre los primeros elementos llegados a Venezuela por expresa orden de los Reyes Católicos dada a Colón en 1497: "Asimismo deben ir ... algunos instrumentos e músicas para pasatiempo de las gentes que allá han de estar" (citado por Cook 1986:8).

¹ En los Llanos Centrales y Occidentales la población es entre 4 y 47 habitantes por km²

² Aunque actualmente suele ser también la motocicleta

Ese cuatro -o guitarra renacentista- tuvo una doble función: por un lado fue instrumento de diversión de las clases populares en la *música golpeada*; y por otro fue usado también por la iglesia, y así marcó la ruta de las misiones y le dio vida y movilidad a los actos religiosos.

Otro instrumento utilizado desde el siglo XVII en las misiones del llano y a ambos lados del Orinoco, fue el arpa. El musicólogo Alberto Calzavara señala que entre los establecimientos de San Ignacio de Cabruta, Pararuma y San Miguel de Macuco había "Centros de colonización y transculturación que han dejado evidencias de que el arpa era practicada asiduamente por los aborígenes bajo la enseñanza de los europeos" (Calzavara 1987:58).

El uso del arpa dentro del culto religioso permitió que los llaneros desarrollaran habilidades que mucho más tarde les podrían haberles servido para tocar joropo.

En el siglo XVIII fue llevada al llano una buena cantidad de esclavos negros, para reemplazar a los indígenas que, en su gran mayoría, se habían fugado de las reservas. En este período se van formando las características y la idiosincrasia del llanero como tal, que presenta muchas diferencias respecto a la gente del resto del país. Para esa época, el llanero llegó a subvertir el orden colonial, pues enfrentaba a los ganaderos, obstaculizaba las misiones y alzaba a los indígenas reducidos (Montiel 1998).

Por la época, en algunas partes del llano se escucha lo que para aquel momento llaman fandango y desde comienzos del siglo XIX, pero especialmente hacia finales del siglo (Ramón y Rivera 1976:155), se llamaría joropo. Entre 1771 y 1784 el obispo Mariano Martí llevó un tipo de diario -llamado 'Libro personal'- de las visitas pastorales a muchos poblados. Allí, al referirse a la población de Maraca en la zona del Alto Llano de Barinas y Portuguesa señala:

Me dize este Cura que no tiene otros escándalos, y que procura evitarlos, y que si tenía acá un Cabo o Comissionado, evitaría también algunos fandangos que con pretexto de bautismos y fiestas se hacen y por si solo no puede evitar. (Libro personal. Tomo I -VI0832, p. 531, citado por Palacios 2000:298)

Igualmente escribe una nota larga en el Libro 2 de Providencias (tomo V, VI0854, p. 416) sobre los acontecimientos en San Fernando de Cachicamo que se encuentra en los Llanos Centrales de Zuata.

... en esta villa y distrito se practican así de día como de noche bailes, saraos y fandangos a que concurren hombres y mujeres con tan evidente riesgo de sus conciencias que no se puede dudar, más si llorar con amargas lágrimas el que se ofende a Dios Nuestro Señor y se escandaliza a los timoratos, principalmente con los indecentes enlaces de los brazos o manos de los hombres con las mujeres, tan impropios del recato y modestia cristiana; mandamos que el ministro de esta iglesia en continuación de su celo, clame en frecuentes pláticas y exhortaciones contra este tan pernicioso abuso, reprendiendo severamente a los mismos que practican dichos bailes o fandangos y dirigiendo su esfuerzo con especialidad hacia los padres de familia para que no los permitan en sus casas, ni que concurren a otras sus hijos e hijas personas que les estén sujetas, valiéndose en caso necesario del juez secular para que con pena de cárcel y demás que le parecieran oportunas castigue a los dueños de casa que consintieren semejantes abominables prácticas de enlazarse en dichos bailes hombres y mujeres; (citado por Palacios 2000:311)

A principios del siglo XIX, la aristocracia criolla se estableció parcialmente en el llano para negociar con el cuero y el ganado. Consecuencia de esto, la apropiación de las tierras y la expulsión de sus habitantes naturales trajeron mucha violencia, rencillas y odios irreconciliables. De ahí que durante la época de la Independencia los llaneros apoyaban un buen tiempo al grupo realista. Sin embargo, el prócer de la independencia venezolana, el general José Antonio Páez, logra pronto incorporar grandes grupos en su misión, de la cual terminan también siendo defraudados.

En este contexto existen varias descripciones que refieren la participación de Páez en fandangos del Llano, algunas veces como invitado, otras como convocante. Destaca entre ellas un relato del capitán Vowell alrededor de 1818, el cual narra las percepciones acerca de Páez y sus oficiales durante un convite:

Limpióse una buena extensión de terreno... rodeando aquel espacio con una cerca de varras de guadua ... todo este rústico salón de baile, cuyo piso había sido regado con arena recogida en las márgenes de la laguna... Música no escaseaba, porque guitarras y vihuelas eran tan comunes entre las emigradas como en el ejército; además de tales instrumentos, dos arpas, traídas por unos músicos que al parecer tuvieron más desahogo que sus vecinos al huir de sus casas, brindaban asimismo sus alegres arpegios (citado por Ramón y Rivera 1982:351).³

³ Aquí el arpa no necesariamente se vincula con la interpretación de joropos



Una crónica del llano, obra de Eloy Palacios (siglo XIX).⁴

Las defraudaciones del apoyo a las luchas libertarias condujeron después de 1830 a muchas rebeliones y conspiraciones de mayor significación social protagonizadas por peones, arrendatarios expulsados y esclavos. En 1846, después de un segundo período presidencial, el general Páez emprendió su último viaje al llano y su hijo Ramón Páez fungió prácticamente como su secretario, por lo que allí se cuenta con otra percepción de las fiestas, a las cuales, al parecer, invitaba ahora el mismo general.

Las noches las dedicábamos a bailar... empleábamos un número de mensajeros con el propósito de buscar gente para el fandango, como llaman a estas nocturnas jaranas... La orquesta se componía de una guitarra ligeramente más grande que la mano que la tañía [cuatro], un banjo [bandola] de grandes proporciones y un par de ruidosas maracas (citado por Ramón y Rivera 1968:10)

A comienzos de la segunda mitad del siglo XIX surgió otra ola de saqueos y vandalismo contra los llaneros, quienes reaccionan entonces con furia y actos de venganza. Además, la gran extensión del llano sirve en ese tiempo como refugio a muchos perseguidos en otras partes del país.

De esa época quedan algunos registros de la música que acompañaba la vida del llanero. Por ejemplo las observaciones de viajeros extranjeros como Karl Appun, quien nació en Alemania y llegó a Venezuela en 1849, donde se dedica a la colección de flora y fauna y

⁴ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joropo_Dance_-_Eloy_Palacios.jpg

a observaciones etnográficas. En una visita a El Pau asiste a un baile de joropo al aire libre y anota lo siguiente:

La orquesta se componía de un arpa, una guitarra y dos maracas. El maraquero era a la vez quien tocaba las arias improvisadas que acompañaba la música. El personaje principal es el arpista, quien goza de fama de gran artista y es solicitado en los pueblos más lejanos para que haga vibrar los pies de las bailadoras como el fluido del azogue, con los sonidos maravillosos de su instrumento. Su postura es noble; apenas mira a sus colegas, y menos al maraquero... habla rara veces con el guitarrista, pero con el maraquero jamás... Llaneros vestidos de saco y pantalones de cuero, peones en blancas camisas y pantalones cortos, adornados con cintas en las rodillas, las pantorrillas desnudas envueltas en apretada polaina, cubiertas con un sinnúmero de botones; (...) Un sentimiento voluptuoso parece que atraviesa de pronto los dedos del arpista, electrizados por el espíritu de la música, y los hace deslizarse como un suave hálito de viento por las cuerdas del instrumento antediluviano (...) Los bailes... son ejecutados generalmente por los bailadores en el mismo lugar, agitando las piernas al compás, pataleando, pisando y brincando en movimiento del cuerpo de ningún modo decente. Sólo en algunas danzas, como el fandango ... los bailadores se mueven por la sala. (Pino y Calzadilla s/f:82)



Obra de Eloy Palacios (1912)⁵.

De la misma época datan los *Apuntes Estadísticos*, 1876, dirigidos por el científico alemán Adolfo Ernst quien refiere acerca del estado Cojedes:

MÚSICA.DIVERSIONES. Hai siete arpistas, dos de los cuales, que tienen conocimientos rudimentarios de la música, tocan muy regular. Los antiguos sones, tales como la maricela, el manzanares, la zapa, la guacharaca, la chipola y el guarapo, están en desuetud (*desuso*), y se acostumbran hoy la chambeta, el merengue, la yerbabuena, el paquete inglés, la seberiana, la periquita, los cariños, el polizón, el pagano, el gallo, la engañifa, el gavilán, el cambao, etc., etc., siendo el baile de joropo donde se tocan los sones indicados la diversión favorita de la parte pobre de la población (Díaz 1980:66)

A los bailes La Maricela, el Raspón y la Zapa hace referencia también Ramón Páez en su visita a Apure en 1846 (Citado por Ramón y Rivera 1968:11).

⁵ http://apurepurollano.blogspot.com/2009/07/evolucion-y-transformacion-del-joropo_7886.html

Por la misma época⁶ se produjeron los hechos que más tarde generaron la leyenda de Kirpa, un llanero que llevaba su rebaño desde el Llano a Caracas, pasando por San Sebastián y Güiripa. Kirpa, cantador recio conocido en muchos rincones del llano (Bastiani 2004:25), se encontró en Güiripa con un contendor y se produjo un intercambio de palabras fuertes, ofensivas, hasta que en el canto surge un reto a duelo.

Una versión del poeta Rojas, cuenta que una noche, en Güiripa, mataron al bravo cantador.

Kirpa no respetaba contrarios
Cantando versos rimados
Después de haber encerrado
En el corral el rebaño
Se iba para esas cantinas
A jugar baraja y dado
Y a cantar en la pata del arpa
Golpes de esos bien trabados
Y a seguir una porfía
Que le planteara el contrario... (Leyendas llaneras, Venedisco' s/f)

Así, por traición, murió Kirpa en Güiripa y posteriormente algún músico compuso un joropo a ese digno representante de los llaneros, el cual, recibido con gran entusiasmo, quedó como una forma musical de tantos joropos que pueden cantarse con distintas letras.

Ya a comienzos del siglo XX, cuando un gobernante, Juan Vicente Gómez, trata a Venezuela como su patrimonio personal y atropella constantemente a criadores y negociantes de bestias, éstos no tardan en alzarse contra él. Así se siguió desarrollando el carácter del llanero, quien fue forjado en los desafíos naturales, laborales, humanos y guerreros de la historia, y así era por un lado apreciado y por otro también temido.

Además, siempre amantes de la libertad, desconfiados de las leyes e independientes del régimen de trabajo en jornada, no estiman el trabajo acumulativo sino el aprovechamiento máximo del entorno, pues lo vinculan con el ciclo natural como elemento organizador de la faena⁷.

⁶ A mediados del siglo XIX según Bastiani 2004:27

⁷ Montiel 1998

La fiesta

El joropo en su ambiente consuetudinario, es fiesta, encuentro, música específica, baile y también comida y bebida. A diferencia de otros joropos, el llanero se celebra tradicionalmente a cielo abierto en los patios y al lado de una carne en vara.

Las ocasiones pueden ser múltiples como en otras regiones: un evento del ciclo vital, el fin de un trabajo comunitario, la fiesta patronal, el rabo⁸ de velorio, el agasajo a un santo de familia o simplemente para reunirse sin mayor motivo.

Un baile es una esperada ruptura con la rutina cotidiana y esto se refleja en que la gente se viste de gala: las mujeres con amplias faldas a la rodilla, los hombres con una franela cruda de manga larga, pantalones arremangados, típicos del campesino y el inconfundible sombrero. Ambos suelen usar alpargatas. La "pista" de baile en el patio debe prepararse para hacer tolerable el polvo que levantan los bailadores con sus variados pasos.

Con el tiempo, los bailes se vienen realizando también en restaurantes en los pueblos, donde "el invitado es el llano" y son anunciados por la radio, mediante avisos en el pueblo o simplemente rutinarios, ya que por ejemplo cada domingo el dueño de negocio contrata a varios músicos, a los cuales suelen unirse otros que llegan espontáneamente.

Sea cual fuere el entorno, apenas comienzan a escucharse los primeros sonidos, los caballeros salen a invitar a alguna dama que creen capaz de responder a su inspiración coreográfica. La mujer se subordina completamente a las propuestas danzarias del hombre. Actualmente se cuentan 31 figuras "oficiales" y muchas de ellas están vinculadas a las vivencias del llano. Así se imita la rebeldía de un potro o el galope de un caballo. Una sola "pieza" puede durar aun hoy entre 20 y 30 minutos y la inspiración es prácticamente infinita. Los bailes se extienden hasta el amanecer.

⁸ Final, remate, la parte lúdica

El conjunto llanero

En el ambiente tradicional, un joropo llanero puede sonar con dos conjuntos diferentes: arpa, cuatro y maracas, o bandola, cuatro y maracas. Ambos cuentan, por supuesto, con un cantador, y desde la década de 1960 con la incorporación de un bajo.



<http://amigovirtual.espacioblog.com/post/2007/09/29/tame-y-su-cultura>

Los instrumentos melódicos y guía, considerados también instrumentos mayores en el conjunto, son el arpa o la bandola respectivamente. Los acompañantes son el cuatro y las maracas. La función principal del cuatro es armónica y la de las maracas es rítmica. El canto cumple por supuesto una función melódica que sin embargo, se subordina a la propuesta del instrumento principal, y el bajo asume un apoyo armónico.

Los músicos de ese conjunto en su contexto tradicional suelen ser hombres. Sin embargo, siempre ha habido una que otra mujer que canta, habitualmente pasajes. Tocar arpa no parece asunto femenino, ni siquiera en conciertos⁹.

El arpa llanera

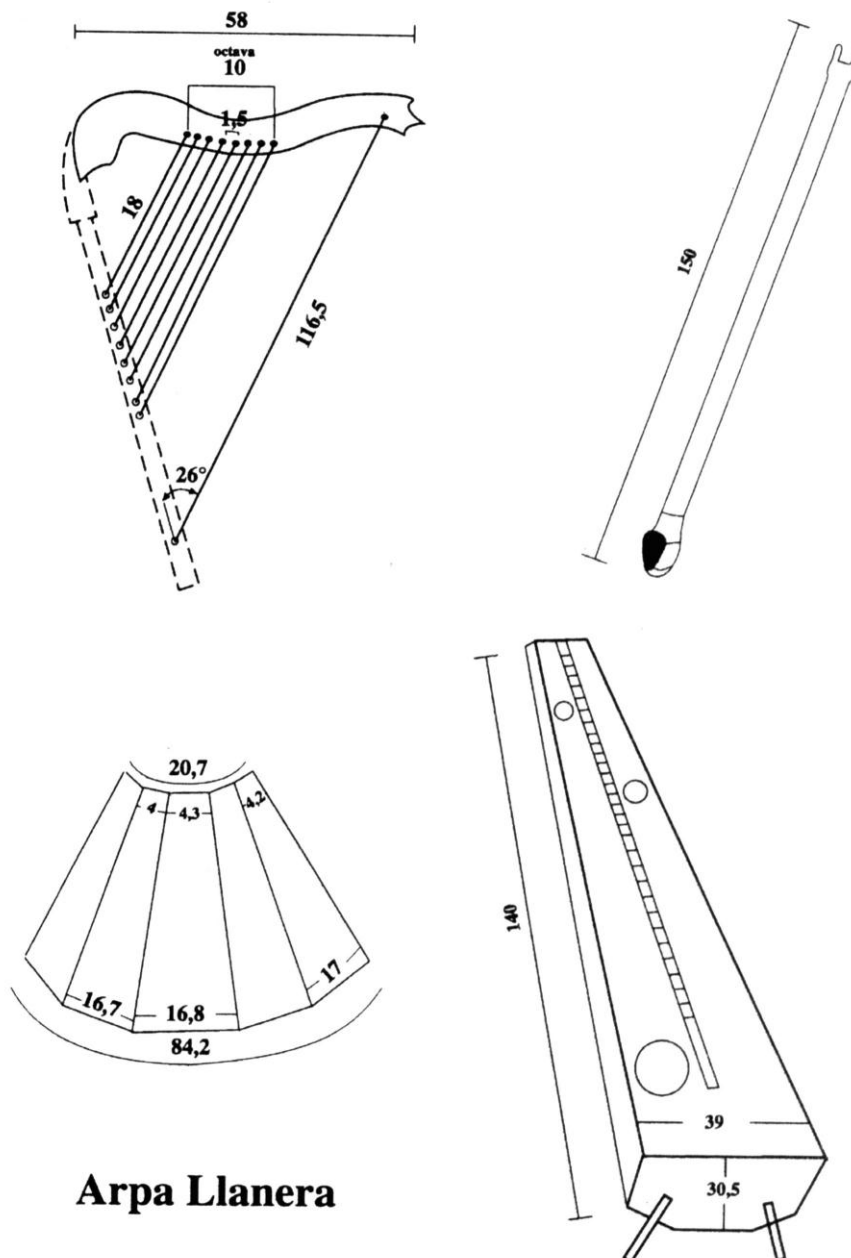
En entornos tradicionales, el arpa llanera¹⁰ está únicamente presente en esa región de las llanuras colombo-venezolanas y en el contexto de joropo¹¹. La longitud de la caja de resonancia mide alrededor de 1,40 metros y su ancho inferior de 35 a 40 cm. Las cuerdas de nylon actualmente son 32, pero hasta incluso 1960 eran 36. Tienen

⁹ Aurora Figueredo, entrevista 11/2007

¹⁰ Ver detalles de diferencias entre el arpa llanera y la central en: Lengwinat 1998

¹¹ Aunque se incluían hasta mediados del siglo XX en los bailes de joropo a veces mazurcas, valsés, merengues campesinos o polkas

diferente grosor y función: las más agudas y por lo tanto más delgadas, se llaman tiple, a las cuales siguen las cuerdas pertenecientes al tenorete y finalizan los bordones. El tiple sirve principalmente para las melodías, el tenorete para adornos tímbricos y el bordón para marcar los bajos. Si hay un bajo en el conjunto, el arpa suele limitarse a tocar tenorettes.



Arpa Llanera

El arpa se afina de manera diatónica. En caso de necesitar una alteración, los músicos "pisan" la cuerda con la uña para acortarla en la parte inferior cerca de la caja de resonancia y algunas veces en la parte superior cerca del diapasón. Esa técnica no es posible aplicarla en los bordones debido a que su sitio de recorte se encuentra muy alejado del ejecutante. Principalmente se usan en la actualidad tres afinaciones: do ó re mayor para la ejecución de golpes, fa ó sol mayor para la mayoría de los pasajes, y la ó si menor armónico para algunas composiciones en tono menor.

El arpista toca sentado, aunque actualmente se puede observar a algunos músicos de pie, lo que se debe a la influencia urbana.

Las cuerdas son pulsadas con 3 ó 4 dedos de cada mano. El toque con la uña no se usa en un contexto de baile. Algunas veces las cuerdas vibrantes se apagan con el borde de la mano, lo que es un recurso para arreciar el estilo. Ese recurso se aprovecha por ejemplo para tocar *bandoleao* en el registro del tenorete muy cerca del clavijero para imitar mejor el timbre penetrante de la bandola.

Calderón (1997b, 1998) distingue varios estilos en el toque de arpa: el estilo antiguo, el clásico y el recio.

El estilo antiguo lo representa el apureño Ignacio Indio Figueredo (1899-1995) y se puede encontrar aún entre los llaneros. Se caracteriza por un

tempo enardecido, fogosidad y gran brío, con tendencia al "acelerando" bastante marcado, los "bordoneos" básicos característicos, una melódica sencilla ejecutada básicamente con tres dedos, escalas quebradas en terceras, acordes en tríada y los bajos del arpa que no asumen todavía directamente un papel melódico, sino que siguen estando supeditados a la temática de los tiples o cuerdas agudas. Utiliza fundamentalmente el registro medio del arpa... sin irse demasiado a los extremos. (Calderón 1998)

El estilo clásico lo representa el apureño Joseíto Romero (†2006) quien "desarrolla un estilo de ejecución claro y limpio, que se caracteriza por figurajes acórdicos en la mano derecha o melodías basadas en acorde roto, así como modelos secuenciales" (Calderón 1998).

El estilo recio es representado por el portugueseño Pedro Castro y caracterizado por

la importancia melódica del registro de los tenoretas, la ejecución "recia", los tempos alzados, el bordón "cueriao" y "bandoleao" y un toque llamado "pajuerano" (que en Paraguay significa del campo...). Estos arpistas desarrollan combinaciones rítmicas muy vigorosas, y de gran virtuosismo y fogosidad. (Calderón 1998)

Tradicionalmente se contrataba al arpista, quien buscaba a sus músicos. Los copleros por lo común aparecían solos y contrapunteaban por gusto, no por honorarios. Después de los años 1950 ya los arpistas tenían con más frecuencia músicos fijos.

La bandola llanera

El otro instrumento mayor es la bandola, con la cual hoy no sólo se toca joropo sino también tonos de velorio. Deriva de los laúdes o bandurrias traídos por los españoles en el siglo XVI. En Venezuela se pueden distinguir cuatro evoluciones de bandola: llanera, oriental, guayanesa y central. La bandola llanera se toca en los estados Apure, Barinas y Portuguesa.

El cuerpo de resonancia, en forma de pera, tiene un fondo de caja plano. El diapasón solía tener sólo siete trastes, pero desde el auge del instrumento en los años 1980 le están incorporando cada vez más posibilidades melódicas que se reflejan por ejemplo en el aumento a 14 y actualmente hasta 21 trastes (Vera s/f). Algunas fuentes indican que en otra época se solían usar incluso trastes móviles de cabuya que se desplazaban según las necesidades de afinación (Peñín y Guido 1998:161).

Contando la caja de resonancia, el diapasón y el clavijero, la bandola mide alrededor de 75 cm. La caja tiene además una anchura de aproximadamente 30 cm y una profundidad cercana a los 10 cm.

La mayor diferencia entre las bandolas regionales es su encordadura y de ahí su timbre. Una semejanza es que todas disponen de cuatro órdenes. Pero mientras la bandola llanera cuenta con cuatro órdenes de cuerdas simples de nylon, la oriental tiene órdenes dobles de nylon, la guayanesa órdenes simples de metal y la central posee cuatro órdenes dobles de metal.

La afinación más común de la bandola llanera hoy en día es A – d – a – e', pero existen y sobre todo había diferentes afinaciones.

Las cuerdas se hacen vibrar con un plectro que tradicionalmente se fabricaba de cacho de ganado, pero debido al pronto desgaste de ese material, hoy se usan plásticos de diferente grosor (Querales 2006).

Igual que en el arpa, se aplica en la bandola la técnica de silenciar las cuerdas con el borde de la mano, lo que le imprime a la música una expresión más recia. En algunos pueblos, por ejemplo en el estado Portuguesa, el mismo músico canta y toca a la vez la bandola.



<http://www.mani-casanare.gov.co/sitio.shtml?apc=m1G1--&x=11327>

El cuatro

El cuatro en el conjunto llanero asume una función acompañante. No es, como el arpa o la bandola, un instrumento específico de la región ni del entorno del joropo, pues forma parte de casi toda la cultura musical criolla y criollizada del país. Fue uno de los primeros instrumentos que llegó con los españoles como guitarra renacentista a Venezuela.

Su caja de resonancia con forma semejante a la de la guitarra, pero más pequeña, tiene unos 32 cm de longitud, 22 cm de anchura y 9 cm de profundidad. De hecho llaman el cuatro aún hoy guitarra o guitarra pequeña. Al medir la caja, el mástil y el clavijero tiene alrededor de 75 cm.

Aunque presenta una extensión bastante parecida a la de la bandola, se diferencia de ella, por supuesto en la forma de la caja de resonancia, pero además en la longitud del diapasón, que es significativamente mayor en el cuatro que por lo general tiene 14 trastes. También se distingue el tipo de cuerdas que son más

delgadas y así suenan distinto, aparte de ser atacadas con técnicas diferentes. La afinación común actual es A – d – f# – B.

El cuatro lleva un acompañamiento acórdico en el joropo, pues sus cuatro cuerdas de nylon suenan en forma simultánea debido al rasgueo, técnica que produce dos tipos de sonido: rasgueo abierto - que permite que las cuerdas vibren libremente- y rasgueo trancado, cuando la mano apaga las cuerdas inmediatamente después de hacerlas sonar. El golpe seco de carácter percusivo que se produce a partir de ahí, sirve para dar y subrayar los acentos rítmicos del joropo.

En el conjunto llanero de joropo, el cuatro cumple no sólo una función en la base armónica, sino que, además, suministra elementos métricos, tímbricos y por supuesto estructurales, debido a que prácticamente nunca interrumpe sus secuencias armónicas. Pero, a pesar de esa multifuncionalidad, se observa que con la introducción del refuerzo eléctrico del sonido, muchas veces su sonido queda extrañamente imperceptible, tanto en los bailes, como en los conciertos y en las grabaciones.

Las maracas

Prácticamente en todo el país la música criolla de esparcimiento emplea un par de maracas. En el joropo llanero, sin embargo, tiene un uso musical específico y puede alcanzar un elevado grado de virtuosismo.

Comparadas con otras maracas usadas en el país, las llaneras son relativamente pequeñas; de preferencia redondas, tienen una circunferencia cercana a 25 cm.



Maracas de Máximo Teppa, Guanare.
Foto: Katrin Lengwinat 2006

Elaboradas con el fruto secado y vaciado del totumo (*Crescentia cucurbitina*), se llenan preferiblemente con las semillas duras del capacho (*Canna indica*) y se le coloca un mango para sostenerla. Tradicionalmente el mango atravesaba la tapara. Pero con el desarrollo de pegamentos fuertes y seguros, ahora se prefiere introducirlo apenas y sellarlo, porque la sonoridad aumenta considerablemente con el movimiento libre de los objetos sacudidos.

Usualmente, las dos maracas de un mismo par se distinguían por su nombre, timbre y función. Llamado *macho* y *hembra*, una era, o más grande, o contenía más capachos para lograr un sonido más grave, y la otra, de menor tamaño y rellena con menos capachos, tenía sonido más agudo. Hoy no se mantiene ninguna diferencia de tamaño ni de sonido entre ambas maracas, y sólo se distinguen por su función dentro del esquema rítmico, en el cual el *macho* marca el tiempo y la *hembra* va jugando rítmicamente.

El maraquero toca de pie sacudiendo los instrumentos a la altura del pecho. Para lograr el sonido deseado es importante desarrollar el movimiento adecuado de las muñecas, ya que los capachos no deben dispersarse en el interior sino caer todos juntos.

Entre las innumerables variantes de ejecución de maracas se distinguen dos categorías elementales según investigadores como Torres (2005): toques fundamentales, por una parte y por otra, repiques y floreos.

A los toques fundamentales pertenecen el básico y el *escobillao*. El básico se reparte entre seis corcheas de la siguiente manera:

d d i d d i
↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓
(d=derecha, i=izquierda)

aunque derecha e izquierda pueden actuar a la inversa.

El *escobillao* implica un movimiento lateral de una maraca con la mano derecha para llenar cada corchea, mientras la izquierda realiza impulsos en la primera y cuarta corchea.

Repiques y floreos son variaciones de los toques fundamentales que se adornan y enriquecen en su ejecución. De ejemplo sirve el

trancao, un repique, donde ambas manos hacen movimientos iguales. Cabe destacar que hay varios repiques que imitan sonidos, por ejemplo el galope de un caballo en el llano.

Finalmente, se puede destacar la extraordinaria riqueza y variedad de las maracas en el toque llanero pues, a pesar de acompañar y guiarse por el resto del conjunto, suministra incontables matices tímbricos, rítmicos y hasta visuales, ya que para lograrlos exige los más variados movimientos.

El canto

El canto en el joropo llanero es siempre solista. Algunas veces intervienen dos cantores en una "pieza", pero nunca en forma simultánea.

La voz más apropiada para el canto guarda estrecha relación con el habla del llanero que se caracteriza por su nasalidad marcada o intermitente. Aparte del canto silábico nasal y algo presionado, en algunos joropos se incluyen gritos iniciales largos de altura definida. Soltar ese "tañío" o "leco" como lo llaman los llaneros,

pareciera reflejar el espacio abierto del llano en su gesto declamatorio y evocar quizá los antiguos gritos de los vaqueros para reunir o hacer desplazar el ganado por las sabanas. La pureza, la afinación y la fuerza de esta nota larga que entona el cantador, generalmente sobre el quinto o cuarto grado de la escala, anuncian al público, la calidad y pretensiones del solista. (Calderón 1997c)

El registro para el canto es exclusivamente de tenor y se desarrolla en un tempo estricto sin rubato. El canto se desarrolla sobre esquemas melódicos con fraseos arqueados u ondulantes y motivos vinculantes para cada composición que dejan suficiente espacio para ajustarse a diferentes letras y a inspiraciones individuales.

La música

El joropo llanero es un subgénero del joropo *per se* que posee formas, normas y ejecuciones específicas. A pesar de la gran dispersión geográfica, representa una unidad estilística bien diferenciable de otros joropos regionales.

Básicamente se distinguen dos formas: golpe y pasaje, que los llaneros suelen denominar joropo y pasaje. Ambos se bailan, pero se diferencian por su carácter, temas y grado de variabilidad.

Un pasaje por lo general es más introspectivo, más romántico y suave, con frases melódicas más desplegadas. Se suele usar para declarar amor a una mujer, o bien para cantar afectos al terruño, a un animal preferido o para expresar despecho. Se trata de una composición única sin mayor improvisación, cantada siempre con la misma letra y con pocas variantes melódicas. La cantidad de pasajes es infinita, cualquiera puede inspirarse y componer uno nuevo.

El golpe, en cambio, es más extrovertido, de carácter recio y frases melódicas generalmente breves. Adopta temas fuertes como la historia, la protesta, el trabajo del llano o algún desafío. La cantidad de músicas para los golpes es contada, aunque su número pueda variar desapareciendo uno o surgiendo otro. El golpe se comporta genéricamente debido a su estructura armónica fija y a otras características como motivos melódicos obligatorios, llamadas etc. Estas estructuras forman el marco para una infinidad de ejecuciones, letras e improvisaciones.

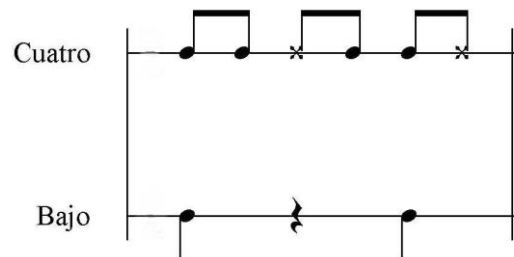
Propio del joropo llanero y referido tanto al pasaje como al golpe, es el uso de una introducción y de un interludio instrumental, que el llanero denomina "puente". A pesar de que en su contexto natural, el baile, no existen piezas instrumentales, esas partes, propias del desarrollo, facilitan la transmisión y el aprendizaje de la música, pues permiten percibir claramente el trabajo instrumental.

La velocidad adecuada del joropo llanero es primordial para poder bailar como es debido. Igual que en otros joropos regionales, la diferencia entre golpe y pasaje no es grande. Mientras que el pasaje oscila alrededor de negra=205 MM, en el golpe la negra=215 MM.

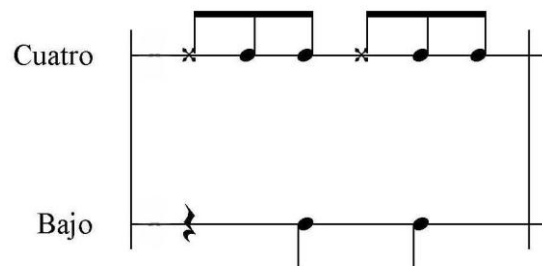
En cuanto al pasaje, se basa, sin excepción, en un metro de 3/4. Igualmente, muchos golpes se ejecutan en esa medida, pero hay un pequeño grupo de golpes, que desde el comienzo hasta el final se ejecuta en un metro de 6/8. Ese grupo es llamado muchas veces el grupo del seis, para diferenciarlo del grupo del tres o de los golpes corridos. Al seis pertenecen el *seis por derecho*, el *seis numerao* y el

pajarillo. En cuanto a la música, el grupo del seis se diferencia del tres por la acentuación.

En un tres o golpe corrido:



En el seis:



Además hay una particularidad rítmica, como en todo joropo, que consiste en el empleo de esquemas métricos aditivos y simultáneos de $3/4$, $6/8$ y $3/2$, que surten un efecto conocido como contrarritmo (*cross-rhythm*), producido por el juego rítmico entre los instrumentos. Cuando la misma combinación de metros surge en forma lineal, es decir en la ejecución sucesiva de un solo instrumento, es denominado polirritmo. En estos casos, podría ser indicada una interpretación de ese fenómeno en un compás de $12/8$. Por ejemplo, en el arpa se observa frecuentemente un bordoneo que cambia de $3/4$ a $3/2$ y en el tiple de $6/8$ a $3/4$. El toque de maracas produce cambios de acentuación similares.

Esta forma de polirritmia que nutre la sensación galopante y ligera del Joropo no se basa en la libertad e independencia absoluta de las voces. Se trata por el contrario de la interacción entre ellas, de la compensación a través de acentos alternos y superpuestos... la hemiola sola o el “trancado” solo, ejecutados cada uno por su lado, no significan nada especial; es su encuentro el que multiplica sorprendentemente la intensidad rítmica. (Calderón 1997c)

Algunos estudiosos (Calderón 1991, 1992, Ramón y Rivera 1969) han traducido ese fenómeno indicando varios metros aditivos al comienzo de una transcripción musical. Pero, no sin razón, otros musicólogos (Pérez 1999) han comenzado a interpretar y transcribir músicas ascendentes del fandango en un "compás" de 12/8, porque, por un lado, abarca los 3 metros inherentes a la música y, por el otro, lo interpretan como música afroestizada y en África, tanto los metros aditivos como las líneas temporales de 12 pulsos, están ampliamente presentes.

Otra particularidad rítmica se halla en la construcción de frases melódicas en el instrumento mayor. Las frases entran frecuentemente a contratiempo en la segunda corchea del compás. Según el musicólogo Pérez (1999:43) se trata de un rasgo típico de varias regiones del África bantú, a diferencia de las frases anacrúsicas de procedencia europea. Las entradas a contratiempo se explican por el momento distinto del punto axial y del punto inicial en las líneas temporales (ver Kubik 1988:93).

La forma musical del pasaje se asemeja a una canción y pocas veces sobrepasa dos partes, cada una siempre con su respectiva repetición: A A B B. La parte instrumental que introduce la pieza invariablemente es la segunda, es decir: B B, mientras que el interludio o puente retoma la estructura completa: A A B B. Al final se concluye con un breve motivo de coda.

El golpe es más variable. Hay golpes uni-, bi- y tripartitos con estructuras breves o extendidas, pero siempre sobre un ciclo armónico fijo que al culminar puede repetirse tantas veces como se desee. Cada ciclo armónico dura mínimo cuatro compases o un múltiplo de ellos. Actualmente los golpes se terminan también con una coda cadencial. Sin embargo, el intérprete tradicional, el campesino, no solía tener finales de pieza definidos, así que se trata de un elemento de procedencia urbana que se internó sabana adentro (Querales 2006).

Sobre estas estructuras básicas relacionadas con los ciclos armónicos y la forma, la penetración de metros binarios y ternarios, fórmulas melódicas y también fórmulas para la construcción de letras, existe amplia libertad de ejecución individual si no se traspasan límites históricos alcanzados y tolerables.

El estilo admitido y esperado en un baile es llamado *sabanero*, y poco tiene que ver con las estilizaciones, fusiones y experimentaciones que se han desarrollados en las ciudades. El toque de un golpe *sabanero* o *recio* implica en su interludio un carácter bien trancado, donde el instrumento mayor ofrece lo mejor de su inspiración; además, esta parte indica el momento del zapateo *joropero*. Dentro del estilo *sabanero* hay algunos golpes que son considerados *recios*, así el *seis*, *numerao*, *periquera*, *kirpa*, *gavilán*, *parajillo*, *corrío* y *carnaval*.

Dentro del grupo de los golpes *recios* se distinguen los propios del contrapunteo. Las formas preferidas son las uni- y bipartitas: *periquera*, *zumba que zumba*, *guacharaca*, *carnaval*, *kirpa*, *seis corrío*, *San Rafael* o *Cunavichero*. Los contrapunteos no se suelen bailar, son para escucharse, pues se improvisa en torno a una situación concreta, una experiencia inmediata, y deben ser "picantes". Así como los cantadores usan todo su genio, los presentes deben estar bien atentos al desarrollo de la controversia, llena de sorpresas e imprevistos. Es más, a veces llegan a ser ofensivos y pueden generar molestias que terminan en contiendas físicas, como vimos en el ejemplo histórico de *Kirpa*.

En el apartado dedicado al arpa se indicaron dos afinaciones básicas: mayor y menor armónico. Esta última afinación es necesaria para los golpes *zumba que zumba*, *pajarillo chipoleao*, *catira* y *Juan Solito*. Otros golpes como el *gabán*, se tocan en tono menor con afinación en mayor. Algunos golpes en mayor tienen su correspondiente en menor sin cambiar giros melódicos o estructura armónica y formal, caso del golpe *corrío* y *catira*, *periquera* y *zumba que zumba* o *San Rafael* y el *hijo de San Rafael*.

Algunos golpes se determinan por comenzar con un grito de altura definida o *tañío*, como el *seis por derecho*, *pajarillo*, *corrío*, *numerao*, *catira* y *gabán*. Otros se definen por un característico llamado como el *seis*, *pajarillo*, *kirpa*, donde se llama "por la cuerda" al cantador para retomar el canto.

Las letras

Los temas del joropo llanero se refieren a todo lo que representa el medio y sus habitantes, tanto del pasado como del presente, y no sólo de hechos reales, sino igualmente de figuras imaginarias y tomadas de las creencias populares. Sin embargo, dependiendo del tratamiento dado al tema toma forma, según su carácter, de pasaje o de golpe. El pasaje es reflexivo, íntimo, tierno y a veces triste. Pero en los golpes

se suele destacar el "ethos" desafiante y guerrero de los llaneros: desde lo "recio altanero", lo heroico, lo patriótico, la tradición, el amor a la tierra y las raíces, la defensa de la identidad, los elementos costumbristas o regionales como nombres de animales o de plantas características, hasta la épica bolivariana... (Calderón 1997a)

Las letras del joropo están generalmente formadas por coplas de 4 versos octosilábicos. Pero esas coplas, pocas veces "puras", se suelen alargar mediante sílabas redundantes, repeticiones de palabras, mitades de versos o versos completos, incluso se puede emplear alguna expresión ajena a la letra como tal para llenar la frase melódica o también debido a ciertas reglas que se indican más adelante.

A continuación se cita un ejemplo tomado de un pasaje del Indio Figueredo y que puede variar levemente de un cantador a otro.

Salí del Bajo Apure	a
(ay Bajo Apure) en una potranca baya	b
(ay Bajo Apure en una potranca baya)	
Tan sólo por conocer	c
(Ay conocer	
Ay conocer)	
A la india María Laya.	b

Otra manera muy difundida de tratar la letra representa la fórmula de rima de los versos principales, donde el fin de cada segundo verso (b) armoniza, mientras que los otros son libres. A través de la repetición de versos pueden surgir estructuras emparentadas como la siguiente, en interpretación del Carrao de Palmarito:

Este gabán que yo tengo	a	
Te lo doy faramayero	b	
Te lo doy faramayero.	b	
Quiere darte mucha luz		c
Aunque aquel no puede		b
Pero aquel no puede.		b

Cuando compra un pantalón	d
Se le rompe la franela	b
Se le rompe la franela.	b
Cuando consiguió un bolívar	e
Se le pierde real y medio	(b)
Se le pierde real y medio.	(b)
Y siempre está en la miseria	f
Y nunca sale del empeño	(b)
Y nunca sale del empeño.	(b)

Ya en el ejemplo anterior se observa que no necesariamente se trata de coplas, aunque la copla es la forma más usada. En los gabanos en general se usan composiciones de dos versos y con rima en los versos pares. También se pueden encontrar sextillas basadas en la rima a b c b como en el siguiente pasaje, letra de Eladio Tarife e interpretado por Eneas Perdomo.

Yo traigo un grito llanero	a
Que me nació del te quiero	a
Para cantarte Barinas.	b
Paisaje de ensoñación	c
Que te ha regalado Dios	c
Frente a las cumbres andinas.	b
Por eso cuando te canto	a
Traigo el olor del mastranto	a
Y el colorido de tus flores	b
Si bien sé que tus mujeres	c
Son las rosas y claveles	c
Del llano de mis amores.	b

A veces las sextillas riman también directo en los versos pares como en la canción de Augusto Braca *Traigo polvo del camino*

Yo monté el mejor caballo	a
Que ha nacido en el Apure	b
Aquel que siempre amarraba	c
Debajo de un merecure	b
Recuerdo, pasé nadando,	d
Con mi caballo el Apure.	b

La construcción de coplas seguidas puede obedecer a otras normas, especialmente en un contrapunteo, donde los cantadores improvisan y no sólo deben demostrar sus habilidades de desenvolverse en un tema específico, sino desarrollarlo dentro del esquema poético que va dictando el primero de los intérpretes. Cuando alguno falla, pierde el desafío. En ese contexto se distingue por ejemplo el canto *coleao*, donde el último verso de la copla pasa a ser el primero en la que sigue:

- Coplero I Amigo, como le digo
Yo soy un venezolano
Usted debe darse cuenta
Que lo domino cantando
- Coplero II **Que lo domino cantando**
Será por inteligencia...
Estoy más que convencido
Que jugué con su inocencia (Salazar 1992:74)

El contrapunteo también puede adoptar el estilo que llaman *al través*, que consiste en una copla de rima 1^a 2^b 3^b 4^a, pero el siguiente cantador debe invertir los dos últimos versos y crear su copla así: 4^a 3^b 5^b 6^a.

El cambio de cantador en un contrapunteo depende de la forma musical usada, así en el *gabán* cambian cada 2 versos, mientras que en *zumba que zumba* y *periquera* cada 8 versos con rima a b c b d b e b, siempre en verso octosílabo.

El baile

El joropo se baila en pareja enlazada, la cual gira por el espacio en contra de las manecillas del reloj y que, según estructuras musicales y motivos melódico-rítmicos, desarrolla variadas figuras, muchas inspiradas en el trabajo en el campo y los animales del llano.

El baile de joropo no necesariamente fue siempre de pareja enlazada. Todos los derivados del fandango en Latinoamérica, hasta el día de hoy, se bailan por parejas separadas, en forma similar a los fandangos de España. A finales del siglo XVIII el obispo Martí censuró especialmente el gesto de 'enlazarse de los brazos o manos', al parecer algo muy grosero. Bailar asido de las manos debe haber sido definitivamente una influencia de la difusión de los bailes de salón, al igual que la procedencia del paso del valseo del vals salonesco como destaca el musicólogo Ramón y Rivera. El galerón como forma de joropo ha sobrevivido, por ejemplo, al norte del estado Portuguesa, donde aún hoy se baila separado, así como lo observaba el hijo del general Páez, Ramón Páez, en Apure en el año 1846: "Los bailadores no se entrelazan uno al otro, como se acostumbra entre los de mayor educación, sino que bailan separados, juntando ocasionalmente las

manos por pocos momentos... Esto se acostumbra en el Galerón" (citado por Ramón y Rivera 1968:11).

Puede haber ocurrido un paulatino proceso de adaptación y aceptación, En todo caso, hoy el joropo es siempre un baile de pareja sin soltarse, el cual se guía por el desarrollo de la música, sin sincronizar las figuras entre una y otra pareja. Un cambio de figura o de dirección se da sólo en un múltiplo de cuatro compases.

El hombre pone su brazo derecho en la espalda de la dama en muchos momentos del baile y con la otra mano agarra la mano derecha de la mujer. En varias figuras los dos quedan asidos de ambas manos.

El guía en el baile es siempre el hombre. La mujer debe adaptarse a la inspiración de éste y seguirlo, así que su posibilidad de introducir algún elemento propio es limitada. Generalmente debe seguir valseando o escobillando mientras el caballero ejecuta distintas figuras. Sin embargo ella puede desarrollar mayor o menor elegancia y suavidad en su expresión corporal.

Mientras que la mujer asume usualmente una posición erguida, el hombre suele mantenerse levemente inclinado hacia adelante, con las piernas algo flexionadas. Esa posición, típica de sus faenas, le da mayor estabilidad y agilidad para lograr la diversidad de pasos y figuras en la ejecución del baile.

El paso básico, el *valsiao*, se ejecuta alternando los pies con un paso pequeño hacia adelante y atrás en cada negra del compás. Este movimiento puede desarrollarse avanzando, retrocediendo o en movimiento circular. Es el modo de desplazamiento más frecuente y más descansado, por lo que se usa antes y después de pasos más enérgicos.

Otro paso es el *escobillao*. Allí la pareja, uno frente al otro, se toma de ambas manos mientras la mujer realiza con los pies un movimiento deslizante de punta hacia adelante, hacia los lados o cruzado. El sonido producido por esos pasos rápidos recuerdan el barrido de una escoba, de donde se toma su nombre. El *escobillao* tiene muchas variantes: *escobillao* doble, *cruzao* o fuerte, y es ejecutado por la mujer en los momentos cuando el hombre se dedica al zapateo.



Foto: archivo Ludy Ferreira

En el *zapatiao*, el hombre comienza a golpear los pies enérgicamente contra el piso, elaborando varias fórmulas rítmicas que en el cuadro sonoro llegan a formar otro instrumento del conjunto. Esta figura musical y dancística suele durar poco tiempo. El *zapatiao* tiene también variantes.

En el *toriao*, la pareja se apoya en sus frentes, como si fuera una pelea de toros, y dibuja con los pies un ocho o dos círculos contrarios en el piso.

Otras figuras como remolino, vuelta, zambulla del güire, punta de sogá, cabalgamiento, paso de garza o caballito, son un vivo reflejo de la vida en el llano.

Dos personajes destacados del joropo

IGNACIO VENTURA (INDIO) FIGUEREDO ARPISTA Y POETA DEL LLANO



<http://www.tumusicaonline.com/DetalleNoticia.aspx?id=106>

Nacido un 31 de julio de 1899 cerca de Cunaviche, estado Apure, es uno de los músicos más virtuosos, productivos y de mayor proyección: Ignacio Ventura Figueredo. En contacto con la música, desde pequeño escuchaba la bandola de su padre y, dadas sus condiciones, otros músicos del entorno lo impulsaban para iniciarse en el arpa, el canto y la composición musical. Su curiosidad, memoria, talento y disciplina permiten que ya a los 11 años toque el primer baile (Figueredo 1999).

Al mismo tiempo se forma como todo llanero: desde becerrero hasta hombre de toro solo y de sogá arrebiatada. Durante el arreo del ganado por las sabanas, el llanero inventa coplas y melodías dedicadas tanto al trabajo como a la belleza del paisaje, a las mujeres o a hechos históricos y legendarios. Y pronto el joven Figueredo comenzó a componer melodías y letras que demuestran su orgullo y cariño por la gente y su terruño.

Ah malhaya un cinco `e julio ... esa fue una composición que hice cuando muchacho. Había un señor llamado Martín Rodríguez que tenía unas muchachas muy bonitas y siempre poníamos bailes en su casa, tu sabes, pa' enamorar las muchachas. Las primeras coplas eran así:

Ah malaya yo tuviera
De cristal un bandolín
Una muchacha bonita
De las hijas de Martín...

Señor me voy a casar
Me casaré por civil
Recuerdo de un cinco de julio
Y de un 19 de abril. (Galindo 1985:19)

A pesar de las discusiones sobre la autoría de muchas piezas, se le atribuyen infinitas composiciones de gran belleza y originalidad: *Guayabo negro*, *La India María Laya*, *Los Caujaritos*, *Periquera*, *Zumba que zumba*, *Los Diamantes*, *El Cunavichero* y *El Gabán* (Figueredo 1999).

A finales de los años 1940, Fredy Reina, Antonio Estévez y otros destacados músicos llegados a Apure en busca de artistas para presentarlos en la Fiesta de la Tradición y Danzas de Venezuela en Caracas, escucharon al maestro Figueredo en las fiestas de Achaguas y quedaron impresionados por la fuerza y limpieza de su toque. Lo bautizan entonces "El Indio", que le quedó como nombre artístico. Viajó infinidad de veces a Caracas y por todo el país, para difundir la música tradicional llanera. Grabó alrededor de 15 LP, testimonio real de su estilo, caracterizado por un tempo enardecido, una melodía sencilla ejecutada básicamente con tres dedos y un bordoneo enérgico. Su ejecución se destaca por una enorme fogosidad y gran brío.

Al morir a los 96 años de edad, dejó en su legado musical campesino su amor por la música y por la tradición, que perdura tanto entre sus 11 hijos músicos, como entre arpistas como Alfredo Tenepe y Omar Moreno, entre otros.



<http://coplerosciollitos.blogspot.com/2009/04/el-indio-figueredo-clasicos-de-oro-100.html>

**JUAN DE LOS SANTOS CONTRERAS
"EL CARRAO DE PALMARITO"
CANTADOR Y POETA DEL LLANO**



<http://picasaweb.google.com/lh/photo/tb5vz0opKKM8HfortP9YsQ>

Juan de los Santos Contreras, el *Carrao*, (1928-2002) nació a orillas del río Apure, en la población de Palmarito. Allí se desempeñó por muchos años en los quehaceres propios del llano. Pero desde niño lo llamaban a menudo para amenizar las fiestas de su pueblo y de los alrededores.

El "Carrao" es conocido y reconocido en todo el territorio nacional, incluso fuera del país, por su enfática y genuina voz, y sobre todo por sus sentidas interpretaciones. También sus composiciones particulares se ganaron el corazón de los venezolanos, gracias a sus grabaciones y a una buena promoción. Una larga actividad musical y la difusión a través de los medios lo convirtieron en leyenda viviente del llano y de sus tradiciones.

Al trasladarse a la ciudad de Barinas en 1955, comienza a promocionar su talento y a buscar nuevos horizontes. Acudía con frecuencia a las radioemisoras, donde transmitían su música en vivo y recibió el apodo de "El Carrao de Palmarito" (Ramos 1998:310), que le llegó a sustituir su verdadero nombre, hoy poco conocido.

Larga y común es la tradición de dar apodo a los cantadores, que casi siempre son nombres de pájaros y aves como "El Gabán", "El Pollo",

“El Turpial”, “El Carrao”. Quizás esto remita al año 1810, cuando se exigía a los llaneros registrar sus nombres en un Libro de Filiaciones y cargar pasaportes. En ese momento

Se convertían en doblemente fugitivos de la ley, ...han sido siempre reacios a dar sus nombres, se llaman entre ellos mismos por apodos: el patrón, el garzón, basilico, el culón, mano e'ganche, el zamuro, care'tigre, mano'e lapa, el tabaco. O usan expresiones de afinidad como: cámara, pareja, pariente, primo, vale, añaí, pero jamás se llaman por sus nombres. Se puede convivir por años con ellos y nunca conocer su verdadero nombre. (Montiel 1998)

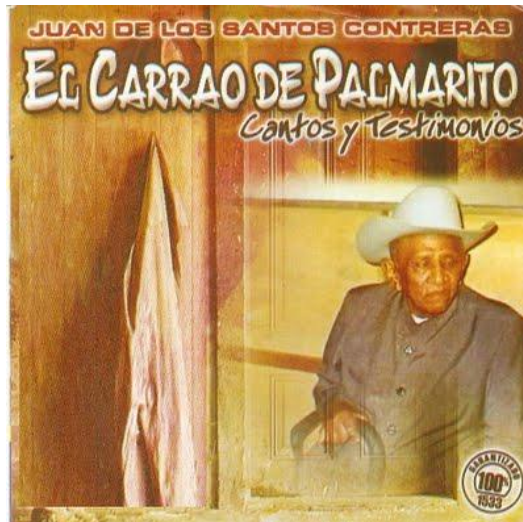
Una vez en Barinas, comenzó a grabar discos, a presentarse en la televisión y hasta filmó alguna película. Gran parte de su éxito debe a la permanente presencia en festivales y a inconfundibles composiciones como *Chaparrito llanero*, *El morrocoy de doña Carmen* o la emocionante *Furia*.

El paso quizás más decisivo para conquistar el mercado nacional fue su convincente interpretación de *Florentino y el Diablo*, poema del barinés Alberto Arvelo Torrealba, basado en una leyenda, que quedó grabado en discos y llegó así a muchos hogares venezolanos.

Su voz clara y sonora tiene el característico timbre nasal y el ceceo del llano; su muy buena pronunciación permite entender totalmente las letras; además se caracteriza por su volumen, muestra de su capacidad de cantar “a puro pecho”, como se estilaba en las fiestas hasta principios de los años 1970. Ver al Carrao y compartir la emoción que ponía en sus interpretaciones, siempre de profundidad, era todo un espectáculo. Se entregaba plenamente a la canción, se adentraba en ella, le sacaba todo su espíritu e incluía sus propias vivencias. Lo acompañaban siempre los mejores músicos que lo inspiraban, además de retarlo a improvisar y a realizar interpretaciones novedosas.

Cuando levanto la voz
Para cantar el corrío
Me acuerdo de tantas cosas
Que en los llanos he vivió....(Santander 1982:23)

El 10 de diciembre del año 2002 murió en Barinas, a los 74 años, esa leyenda del llano.



<http://llanomusical.blogspot.com/2008/03/el-carrao-de-palmarito-cantos-y.html>

Katrin Lengwinat
2010/2016

REFERENCIAS

Bastiani, José María (2004). *Güiripa en la historia*. Maracay, 51 pp.

Calderón, Claudia (1991). Seis por derecho. Arreglo musical. En: *Anuario FUNDEF*, año II, Caracas, p.79-90

Calderón, Claudia (1992). La periquera. Arreglo musical. En: *Anuario FUNDEF*, año III, Caracas, p.92-100

Calderón, Claudia (1997a). *Sobre la dialéctica entre el golpe corrido y el golpe de seis. Tipología rítmica, armónica y estructural de los golpes llaneros.*

http://www.pianollanero.com/Articulos/dialectica_golpes.html
(consultado 7-2009)

Calderón, Claudia (1997b). *Importancia de la escritura musical para la historia y el estudio etnomusicológico del joropo*. http://www.pianollanero.com/Articulos/notacion_joropo.html (consultado 7-2009)

Calderón, Claudia (1997c). "El pajarillo", golpe de joropo llanero, común a Colombia y Venezuela. http://www.pianollanero.com/Articulos/analisis_pajarillo.html (consultado 7-2009)

Calderón, Claudia (1998). *El joropo llanero: 50 años de evolución: evolución y transformación del joropo llanero desde 1948 hasta 1998*. http://www.pianollanero.com/Articulos/historia_joropo.html (consultado 4-2007)

Calzavara, Alberto (1987). *Historia de la Música en Venezuela*. Fundación Pampero, Caracas

Díaz, Alirio (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. Fundación V.E.Sojó, Caracas

Galindo García, Jesús (1985). Ignacio Indio Figueredo. En: *El Nacionalista*. San Juan de los Morros, 27-01, p.19

Kubik, Gerhard (1988). *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. Reclam, Léipzig

Lengwinat, Katrin (1998). Lo que vale es el sonido. Reflexiones sobre cambios en la construcción del arpa central, en: *Revista Musical de Venezuela* no. 36, año XVIII, Caracas, enero – abril, p. 169-176

Martí, Mariano (1771-84). *Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas y Venezuela*. 7 vols. Academia Nacional de Historia, Caracas 1969

Montiel Acosta, Nelson (1998). *Identidad y Cultura Llanera*. Ponencia en IV Congreso de Universidades sobre Tradición y Cultura Popular, Mérida (manuscrito)

Palacios, Mariantonia (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*, Fundación V.E.Sojó, Caracas, 359 pp.

Pérez Fernández, Rolando Antonio (1999). El son jarocho como expresión musical afroestiza. En: *Musical Cultures of Latin America*, Univ. of California, Los Angeles, p.39-56

Peñín, José y Guido, Walter (ed.) (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Fundación Bigott, Caracas, artículo "Bandola", tomo 1, p.161

Pino Iturrieta, Elías y Calzadilla, Pedro Enrique (s/f). *Viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*. Fundación Bigott, Caracas

Ramón y Rivera, Luis Felipe (1968). Escenas rústicas en Suramérica o Vida en los Llanos de Venezuela. En: *Revista Venezolana de Folklore* 1, Caracas

----- (1969). *La música folklórica de Venezuela*. Monte Ávila Ed., Caracas

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

----- (1982). La música del llanero. En: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Günther, Robert (ed.), Regensburg, p.345-359

Ramos, Graciela (1998). Carrao de Palmarito. En: *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, tomo 1, Fund. Bigott, Caracas, p.310-311

Santander, Rafael (1982). Juan de los Santos Contreras: Formidable cantor de la llanura. En: *El Nacionalista*, San Juan de los Morros, 18-03

Torres Gil, Jesús Enrique (2005). *Las maracas del joropo llanero venezolano*. Tesis de grado, Universidad Central de Venezuela, Caracas (sin publicar)

Vera, Saúl (s/f). *La Bandola llanera: un tañer de siglos*. <http://www.saulvera.arts.ve> (consultado 4-2006)

Fuentes auditivas

Leyendas Llaneras. La leyenda de Kirpa, La leyenda de Uverito. Conjunto de Natalio Flores. Venedisco VD-2143

Fuentes orales

Querales, Ismael (2006). Concierto en FUNDEF, Caracas, 18-02

Figueredo, Aurora (2007). Entrevista telefónica, noviembre