



# Nacionalismo musical colombo-venezolano, ¿utopía o realidad?

El autor inicia el artículo haciéndose unas preguntas generales respecto al concepto nacionalismo musical, a las que trata de responder y en marcar haciendo una síntesis histórica de los orígenes de las hoy conocidas repúblicas de Colombia y Venezuela, que comparten un pasado colonial y de independencia común en muchos aspectos. Asimila el concepto musical, a las manifestaciones musicales populares que tuvieron su repercusión social por medio de las canciones patrióticas durante las gestas de independencia, acaecidas en las décadas 1810-20, y que en sus orígenes son de tradición colonial. Posteriormente, hacia mediados del siglo XIX se inicia la actividad creadora de los compositores que con formación académica europea, componen utilizando "aires nacionales".

## 1. Reflexiones para un concepto de nación y nacionalismo

Al hablar de nacionalismo musical, ¿damos por asentado que hay una música propia de cada nación? ¿De qué tipo de música hablamos como específica de una nación, de la que se transmite de boca en boca o de la que se da en las aulas? ¿Hablamos de la música que hacen los indígenas, de la que hacen los campesinos en los caseríos, campos y vilorrios o de la que hace el músico con formación académica, en nuestro caso, prácticamente europeizada? Si hablamos de la que se transmite por vía oral, ¿cuál expresión de ellas? ¿Una de ellas? (¿la más común, la más antigua?) o en conjunto las más representativas? ¿Cuáles tendrán mayor importancia, o sea, cuáles son más nacionales, las que se supone nacieron de ese país o las que vinieron de otro sitio y se aclimataron a este lugar con el paso de las lunas? ¿Y qué podríamos decir de aquellas músicas binacionales que acabalgan fronteras o inclusive de las músicas polinacionales?

¿Damos como apriori que las naciones latinoamericanas tienen una identidad cultural y por lo tanto musical también? ¿Podremos hablar en Latinoamérica de identidad nacional? ¿Qué se puede

The author of this article begins with some general questions relating to the concept of musical nationalism, which he tries to answer by placing them into a historical framework, tracing the origins of what are today the republics of Colombia and Venezuela, which share a colonial past and road to independence with many aspects in common. He compares this musical concept to popular musical manifestations which had a significant social repercussion, such as the patriotic songs sung during the road to independence, which took place during the 1810s and 1820s, and originated from the colonial tradition. The creative activity of composers trained in Europe, who composed using "national airs", began to increase in earnest towards the middle of the nineteenth century.

entender por identidad nacional? Si nos referimos a lo cultural, ¿qué es lo nacional? ¿Qué es lo primogénito? ¿Lo indígena que queda asimilado o mestizado en el conjunto cultural de cualquier nación latinoamericana o lo que queda todavía vigente con vida propia, casi aislado por las extendidas llanuras, encrispadas montañas o selvas intrincadas? ¿O acaso, son las culturas negroides todavía consistentes en grandes espacios del continente, sobre todo en el área del Caribe? ¿O lo europeo? ¿O por el contrario, lo criollo como resultado nuevo de la mezcla de estos tres grandes ingredientes culturales a lo largo de estos últimos quinientos años? ¿Podríamos hablar, también de una identidad continental cultural y por lo tanto de un nacionalismo latinoamericano?

Podríamos seguir planteando un sinfín de interrogantes ante el tema del nacionalismo que por lo enriquecedor, es también contradictorio. Sin embargo, antes de dar respuestas, debemos recordar que sobre el sustrato indígena, llámese Chibcha, Arauco, Araucano o Caribe por nombrar algunos pueblos existentes en los territorios que desde los inicios de la colonia se conocieron como Nueva Andalucía (los que hoy corresponden a la República de Colombia) o Provincia de Venezuela, llega-

ron españoles, alemanes (no olvidemos que Carlos V dio en comodato a la casa alemana de los Welzer el occidente de la Provincia de Venezuela y éstos penetraron el 1528 a partir de Santa Ana de Coro hasta los territorios que ya por entonces se comenzaron a conocer como Nueva Granada, en la búsqueda infructuosa de El Dorado), italianos y otros europeos. Y más tarde, fueron traídos a esta zona del norte de sudamérica, hombres de diferentes naciones africanas (no podemos olvidar que precisamente, la hermosa ciudad colombiana de Cartagena de Indias, fue cabeza de esclavitud americana). Esta amplia confluencia de culturas milenarias, hacen del continente americano viejo en su contenido y joven en las esperanzas de vivir la nueva mezcla.

Desde 1546 la corona resuelve reasumir el gobierno de la Provincia de Venezuela nombrando como primer gobernador a Juan Pérez de Tolosa. Ahora desde la ciudad del Tocuyo fundada el año anterior, se inicia la real conquista y poblamiento de esta provincia. En 1550 la corona española encomendó el gobierno de Nueva Granada a una Audiencia. En 1740 se creó definitivamente el Virreinato de Nueva Granada. En 1777 se crea la Capitanía General de Venezuela, en un momento de gran prosperidad económica. En 1794 Antonio Nariño dio los primeros pasos para la independencia por el lado neogranadino y Manuel Gual y José María España fueron descubiertos y sentenciados en Caracas por las mismas intenciones. El 19 de abril de 1810 un movimiento independentista depuso en Caracas al Capitán General y el 22 de mayo del mismo año estalló la revolución independentista en Cartagena. El 17 de diciembre 1819 con el acuerdo de Bolívar y Santander se proclamó la unión de la Nueva Granada con la Provincia de Venezuela en la República de la Gran Colombia que comprendía también prácticamente los territorios ocupados hoy por Ecuador, Bolívar como presidente y Santander como vicepresidente. En 1829 Venezuela en manos del General Páez, se separa de la Gran Colombia. Desde Colombia, Santander venía también impulsando la separación. En 1830



José Antonio Páez

es asesinado el General Sucre y muere Bolívar en Santa Marta el 17 de diciembre. Ecuador sigue el ejemplo de Venezuela y la Gran Colombia queda disuelta. Las razones de la división se simplifican en ambiciones políticas y económicas. Desde entonces y hasta hoy, las fuerzas oligárquicas mantienen a los grandes "cacaos" como se los conoció en el hablar popular, las mismas que a comienzos del siglo XIX aprovecharon la debilidad de la corona española para lograr más poder económico y el proceso histórico los llevó a la independencia y con la independencia, al concepto romántico de nación, que ellos no tuvieron muy claro en un comienzo, han impulsado desde los centros de poder y de opinión, la idea de que Venezuela y Colombia son distintas porque son dos naciones políticamente y geográficamente limitadas como tales. Efectivamente, la bonanza económica de ciertos apellidos mantuanos caraqueños como los Palacio, Sojo, Bolívar, Solorzano, Tovar, Ustáriz..., lograda en la segunda mitad del siglo XVIII por la exportación fundamentalmente del café y del cacao (ayudados por la Compañía Guipuzcuana que se establece en La Guaira en 1728 y en Caracas en

1730), fue tal, que pretenden en un primer intento liberarse finalizando ya el siglo de la Compañía para disfrutar del lucro total del comercio y en la primera década del siglo XIX tener un gobierno autónomo. Si a este proceso económico, le aunamos las ideas revolucionarias francesas que circularon con profusión en las veladas literario-musicales en las noches tibias caraqueñas, así como los inconvenientes de una cabeza de gobierno a tanta distancia, no es difícil entender el proceso independentista. Una vez en marcha éste, el devenir (muy influenciado por el ideario romántico también), lo llevó a la configuración de las naciones latinoamericana. Simón Bolívar, caraqueño mantuano, libre pensador y romántico en esencia, fue el hombre propicio que la historia deparó para este proceso. Y muere en la Quinta Alejandrina (curiosamente de un español, por esas cosas del destino) en Sta. Marta, lamentando la disolución de la Gran Colombia (residuo de su primer gran sueño de una unidad latinoamericana), que sus generales José Antonio Páez (músico por cierto) de Venezuela y Francisco de Paula Santander de Colombia, llevaron a cabo. Se había logrado la independencia política mas no la económica y mucho menos la cultural que no se puede decretar, sino que se hace en el devenir de un tiempo vivido. Es más, las estructuras coloniales culturales y muchas administrativas y por supuesto las eclesiásticas, siguieron vigentes durante gran parte del siglo XIX.

Trescientos años de gobierno español con pausas similares para todo el territorio, fueron configurando bajo una misma lengua y religión, un nuevo hombre americano dominante en el área que fue el criollo, fruto nuevo precisamente de la mezcla en líneas generales de esos tres grandes espectros culturales: lo europeo, lo indígena y lo africano. Evidentemente, de acuerdo a los espacios geográficos y predominio más o menos de unos u otros ingredientes culturales, se van configurando culturas criollas regionales específicas. No va a ser igual el criollo de la cordillera andina, que el de los llanos o el de las costas. Sin embargo a la vez, tienen muchas cosas en común, porque en sus celebracio-

nes religiosas va cantar en castellano a los mismos santos católicos muchas veces sincretizados, o va a recordar una y otra vez las mismas tradiciones. Así podemos encontrar hoy una décima renacentista española cantada o recitada a capella en las frías cumbres andinas, como acompañada del cuatro llanero (guitarrilla renacentista), o de los tambores y marimbas negroides de las costas. En fin, podríamos citar un buen número de manifestaciones culturales con rasgos comunes tanto en Colombia como en Venezuela, e inclusive zonas fronterizas donde las manifestaciones son las mismas como sucede en las llanuras del Meta y Arauca colombianos y todo el llano central venezolano desde el Arauca hasta traspasar los límites del Edo. Guárico por el oriente. Allí el arpa, la maraca, el cuatro, la bandola, la décima, el romance, los velorios... son testigos vivientes de una misma herencia y realidad cultural que viene desde la Colonia. Otro tanto podemos decir de la agresiva frontera guajira. Allí una misma etnia, la guajira, sufre a caballo de su cultura la línea fronteriza. El indígena guajiro no ha podido asimilar todavía hoy esa imposición del quehacer político y económico criollo que los partió casi por la mitad, porque ellos no son ni colombianos ni venezolanos, si no wuajú. Por razones similares tampoco el criollo tachirenses del lado venezolano entiende que hay diferencias entre él y el criollo colombiano que está al otro lado de Cúcuta, porque hasta lazos familiares y de sangre los unen.

Llegados aquí en nuestra reflexión, cuando las realidades nacionales de estos estados son de carácter político y económico, pero no culturales, ¿podremos hablar de un nacionalismo musical colombiano y otro venezolano? ¿O más bien de criollismo o regionalismo? ¿Por qué criollismo? Porque evidentemente ha sido lo criollo, entendido en un sentido amplio, englobando lo mestizo, lo pardo, pero con notorio predominio de lo criollo en sentido estricto, o sea, de lo europeo, de lo español, lo que ha mantenido el poder. Lo criollo configura hoy sobre suelo americano la clase dominante. Todavía hoy, resulta extraño ver rasgos

notoriamente africanos o indígenas en las clases dirigentes políticas o económicas tanto en Colombia como en Venezuela. De hecho, el indígena poco o nada ha participado en este proceso de acriollización nacional desde la independencia hasta el día de hoy. Y a excepción de algunos grupos indígenas de la cordillera andina, la mayoría de las naciones indígenas han sido relegadas hasta hoy a lugares inhóspitos, muchas veces desarraigados de su habitat, en montañas y selvas tropicales de difícil acceso. Y hay que señalar, que en muchos casos, los mismos grupos indígenas se han ido retirando por decisión propia en la medida que el criollo se les fue aproximando.

En un primer momento, fue necesario diferenciar la nueva realidad criolla de lo español, no solamente política y económicamente, sino también culturalmente, para justificar la nueva realidad. Esto va a ir creando una animadversión más de formas que de hecho, pues todavía late mucha sangre primogénita europea en los corazones criollos. Y ha sido tal este intento, al que mucho han contribuido los textos escolares oficiales, que es voz común entre los criollos hoy considerarse invadidos y colonizados por los españoles, cuando lo criollo es precisamente fruto de esa realidad histórica. Por todo eso, lo criollo como nueva clase dominante en América Latina, considera su producto cultural como lo genuinamente americano. Pero podemos ir todavía un poco más allá en esta aproximación al concepto de nación para poder hablar de nacionalismo. Así como fue necesario diferenciar la nueva realidad independentista americana de lo español o europeo para justificarla, una vez rota la Gran Colombia, también las clases criollas dominantes de uno y otro lado, para fundamentar su poder, han jugado con el profundo sentimiento de la nacionalidad, muy romántico por cierto, hasta tal punto que todavía hoy en los medios de comunicación, permanentemente se ven "dirigentes" políticos o económicos de uno y otro lado de la frontera en franca agresividad verbal (verbal nada más, pues América Latina casi no sabe, gracias a Dios, de la atrocidad de la guerra) y

los ganados para una causa integracionista tienen que actuar en escondidas mesas de negociaciones. Ha sido muy curiosa esta actitud de la dirigencia política que se ha debatido históricamente entre la necesidad de justificar la división entre Colombia y Venezuela en una búsqueda infructuosa de diferencias y a la vez, admitir también la necesidad de la integración, eje central del pensamiento bolivariano (alma idearia de la política latinoamericana), teórica o conceptualmente mitificado, aunque en la práctica el estilo político ha sido, por ejemplo en el caso de Venezuela, el de Páez (caciquismo, compadrazgo, corrupción...) y no el de Bolívar (desprendimiento, democracia, unidad americana...).

Creemos entonces, que cuando se habla de nacionalismo tanto en Colombia como en Venezuela, estamos históricamente limitados a un pensamiento criollo y por otra parte, ese sustrato criollo no ha logrado todavía la suficiente diferenciación histórica, como para poder hablar de nacionalismo colombiano o venezolano como algo diferente, sino más bien de regionalismo, pintoresquismo, localismo... Evidentemente, no hay ninguna música que identifique a ninguno de los dos países como tales, porque no hay una unidad cultural nacional. Por eso no podemos hablar de música nacional en sentido estricto. Y si hablamos de nacionalismo, lo hacemos simplemente para entendernos cuando nos referimos a compositores que tuvieron la intención de basarse en expresiones locales o regionales y su intención ha sido comprendida como tal por sus oyentes. Hablamos solamente de intencionalidad y receptividad, pero en ningún momento de representatividad en sentido estricto de la nacionalidad, porque ni Colombia ni Venezuela tienen unidad cultural y por lo tanto tampoco identidad nacional musical.

Antes de detenernos en el nacionalismo musical académico, debemos hacer algunas reflexiones en cómo y cuándo se formaron aquellas manifestaciones musicales sobre las cuales el nacionalismo se fundamenta, por considerarlas representativas del alma nacional.

Las expresiones musicales criollas van tomando



especificaciones locales propias en líneas generales desde mediados del siglo XIX. Muchas de ellas hunden sus raíces más allá del mismo proceso de la Colonia en lo más hondo de la cultura occidental, otras como el vals, llegan a comienzos del siglo XIX pero en poco tiempo toman rasgos locales. Realmente un abanico muy amplio y muy rico en el regazo de la oralidad fue creciendo en suelo americano y es en la segunda mitad del siglo diecinueve cuando fueron pasando al papel simulando la manera como se hacían en llanos y montañas por campesinos, pero ya con otros recursos musicales que no estaban en el folclore como el piano, las bandas, las estudiantinas, las orquestas de las sociedades filarmónicas (una especie de suerte entre banda, orquesta convencional y estudiantina) o en todo caso agrupaciones criollas de la más variada configuración instrumental. Podemos precisar en este proceso de transustanciación del folclore, que en música académica se ha venido catalogando en forma muy genérica como nacionalismo, dos etapas muy evidentes dentro de un proceso muy matizado: por un lado, un criollismo representado en los "aires nacionales", un nacionalismo objetivado, que aunque lo podemos ubicar históricamente en los últimos treinta años del siglo XIX y otros tantos del XX, no por eso impide que todavía hoy se puedan encontrar compositores abanderados de esta corriente; y por otro lado, lo considerado propiamente como nacionalismo, un nacionalismo subjetivo, ubicado en la década del treinta hasta los sesenta, con una vuelta añorada hacia el pasado imaginario, nostálgico, con una idealización del campo en contraposición a lo urbano, donde el movimiento académico tiene su asiento y con unos recursos técnico-musicales muy específicos: las técnicas impresionistas con algunas matizaciones stravinskianas o bartokianas en los compositores nacionalistas más contemporáneos. No debemos olvidar que entre los compositores académicos nacionalistas muchos de ellos fueron becados por nuestros gobiernos para realizar estudios en París desde finales del siglo pasado. Aunque la inclinación por lo francés no era por otro

lado nuevo para lo criollo, pues las ideas de la Revolución Francesa inspiraron el movimiento independentista americano, así como el afrancesamiento de ciertos gobernantes de esta área fue marcadamente notorio después; el presidente venezolano Guzmán Blanco que quiso hacer de Caracas una *petit Paris*, fue un buen ejemplo de ello.

Evidentemente el nacionalismo es un tema enriquecedor y como tal contradictorio.

## 2. Lo nacional en las canciones patrióticas

En principio podría uno pensar que la canción revolucionaria y los himnos nacionales, responderían no sólo en sus textos, sino también en sus músicas a características nacionales. Lamentablemente, muchas de estas músicas se han perdido y lo que nos queda son los textos, por supuesto alusivos a las circunstancias. En algunos casos, las canciones fueron importadas y sus textos adaptados como sucedió con la popular *Carmañola Americana* una adaptación al castellano de la *Carmagnole francesa*, que al parecer se cantó por las calles de Caracas desde el primer intento independentista del levantamiento de Gual y España en 1797. Otra canción muy popular para la época en las calles de la sultana del Ávila, fue *La Canción Americana*, de la que tampoco se ha conservado su música, sino solamente un pequeño fragmento que aparece en el cuadro pintado por Juan Lovera en 1830 de Lino Gallardo uno de los compositores de canciones patrióticas y a quien se le atribuye esta canción. La letra de *La Canción Americana* fue publicada en Caracas el 20 de enero de 1811 por J. Bailló y Cia. Otra canción famosa para el momento de la declaración de la Independencia fue *Caraqueños otra época empieza* atribuida la letra a Don Andrés Bello y la música a Cayetano Carreño, uno de los músicos más importantes en el tránsito de la Colonia a la República. También probablemente de estos años es *Gloria al Bravo Pueblo*, atribuida a



lugares), escurridiza, sutil y de extrema finura; los bajos valseados, esto es, marcando el primero y el tercer tiempo en el caso de que sea una forma subsidiaria del vals, o marcando el primer tiempo y la última fracción del último tiempo, si no lo es; los retardos en el desarrollo melódico y la cuadratura a base de ideas musicales de ocho compases o sus múltiples, basados en desarrollos armónicos sobre la cadencia perfecta de tónica, subdominante, dominante, tónica (I-IV-V7-I).

En cuanto a los instrumentos utilizados, predominan los cordófonos en aquellas formas donde la presencia originaria europea es más fuerte y los instrumentos de percusión, especialmente una riquísima gama de tambores, en aquellas expresiones donde lo negroide es evidente. Lógicamente la organología europea hizo a América un aporte sustancial, pues la enorme riqueza de cordófonos que hoy ostenta el suelo americano es de origen europeo, pues como sabemos, en América, se estima que antes de la llegada del europeo, sólo existía el arco musical, todavía vigente en algunas comunidades indígenas, todo lo demás llegó con la Colonia y fue tomando en el tiempo, configuraciones locales e inclusive produciendo nuevos modelos.

En cuanto a la percusión, aunque el indígena americano tuvo y tiene una gran riqueza en este sentido, en la música criolla predominan los tambores de evidente origen africano. En el mundo de la organología criolla, la presencia indígena está en la maraca, un instrumento muy afecto a diferentes tipos de música y que como consta en el testimonio de autores antiguos, vino a sustituir en suelo americano la función de la castañuela, por cierto un instrumento, que a pesar de la fuerte influencia andaluza en este área, no ha quedado en la música criolla.

Hay que señalar en estas referencias generales, que las expresiones musicales criollas, mientras se mantienen en la oralidad, son formas preferentemente para ser cantadas y bailadas con acompañamiento instrumental, pero que al pasar al papel sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX en manos de compositores académicos, ya sea en su primera fase de aires nacionales o en el naciona-

lismo subjetivo, dejan de ser cantadas y bailadas, para ser con predominio solamente instrumentales.


#### 4. La expresión amerengada en la música criolla colombo-venezolana.

Una de las formas musicales criollas más importantes en este sentido es el bambuco, una forma cantada con acompañamiento instrumental y danzaria o solamente instrumental. El bambuco es considerado hoy en Colombia como la forma que los representa como nación. Pero el bambuco en realidad es andino pues cubre también los andes venezolanos, especialmente El Táchira. Sin embargo, a pesar de ser una forma tan reconocida, mantiene una serie de enigmas que van desde la etimología de la palabra bambuco hasta las características y diferenciaciones musicales.

Las teorías sobre el origen de la palabra bambuco van desde darle un origen africano por suponerlo originario de Bambuck de África Occidental, aunque el bambuco andino que nos ocupa no tiene nada que ver con esas culturas negroides y en todo caso, la relación puede establecerse con el Wunde o bunde de las comunidades negroides del Litoral Pacífico, también llamado bambuco, pero que es otra cosa; hasta darle un origen indígena (de los indios "bambas"), o de la caña de bambú del que está hecho el "carángano", un instrumento por cierto, ya muy escaso y que no está relacionado con esta forma. Al final, no se ha podido decir la última palabra al respecto. En cuanto al ritmo utilizado, tampoco hay un solo patrón. Hay bambucos en dos por cuatro con cinco corcheas en dos grupos, uno de tres figuras en tresillo y otro de dos, así como también en cinco por ocho con dos grupetos uno de tres y otro de dos. Así lo dice Daniel Zamudio en su *Folclore Musical en Colombia*, Bogotá, 1950:

"El ritmo melódico del bambuco está formado por una combinación ternaria-binaria (ritmo peón, com-

puesto por dos pies, uno de tres elementos: tribraquios, y otro de dos elementos: pirriquio) en compás de cinco tiempos (tomada la corchea como unidad de tiempo). Téngase en cuenta que la melodía sola es el asunto de primera importancia; el ritmo del acompañamiento es cuestión de simple aunque necesaria adaptación. Esto, sin embargo ha venido a constituir otra característica rítmica. En efecto el cambio de compás de cinco a seis octavos ocurre siempre en las cadencias. Esto obedece a que, cuando la melodía queda en reposo cadencial el acompañamiento cobra mayor importancia. Seguramente el acompañamiento, que casi siempre es el mismo que canta, ha buscado así la manera de cuadrar la aparente irregularidad del ritmo melódico en los momentos en que queda libre de éste. Así se ha originado, en las cadencias una combinación rítmica simultánea entre la melodía y el acompañamiento; en dichas cadencias el pie rítmico melódico es de dos notas largas –espondeo– pie binario, mientras el acompañamiento ejecuta dos pies ternarios en el mismo compás.


La sucesión de tres y dos, bien en un compás de 2/4 o en 5/8 es un elemento importante en el bambuco. Ahora bien, hay bambucos que con esta composición melódica eran acompañados con un metro de habanera, 

como es el caso del bambuco *Casta Paloma* que el diplomático argentino Miguel Cané recoge el año 1881 en Bogotá y escuchó en la voz de las señoritas Tanco. Lo mismo sucederá en el nuevo renacer del bambuco en el interior de Venezuela por 1930 en las cuerdas de la Orquesta Mavare, que el bambuco es una canción de tipo habanera en el acompañamiento y una melódica en dos por cuatro con un tiempo en tresillo y otro en dos corcheas. Un buen ejemplo de esto es *Hendrina* del compositor larense Napoleón Lucena, una especie de himno del Edo. Lara. En realidad, el Bambuco tiene una fuerte carga de canción romántica serenatera cantada a dúo en terceras o sextas, que pasan también a los bambucos instrumentales, y como diría Antonio José Restrepo en *El Cancionero de Antioquia*, Medellín, 1955, “el dejativo, cadencioso lánguido” bambuco se apoya también en retenidos tenutos. Sin duda que la presencia de la danza y contradanza por la vía de Cuba está también allí. Con el tiempo y en la abundancia de esta forma tan sen-

tida para el espíritu andino y por la tendencia a marcar, destacar, acentuar o retener un poco la última fracción del segundo tiempo, va creando la sensación de un seis por ocho más que un dos por cuatro, por eso vamos a tener bambucos escritos también en 6/8.

Otra de las expresiones muy extendidas y de mucha aceptación en el gusto criollo es el *merengue*. Esta manifestación para ser cantada y bailada con acompañamiento instrumental, de temática picaresca, jocosa y amorosa, recoge como pocas expresiones ese modo de ser del criollo, sutil, delicado, insinuante, socarrón. Aunque se diferencia notoriamente en la expresión del bambuco, sin embargo, tiene musicalmente hablando muchos rasgos en común, como son la métrica en 2/4 con tres elementos en el primer tiempo en tresillo y dos corcheas en el segundo, o en 5/8 también agrupados en tres y en dos como es la forma más cercana de escribirlo a lo que en realidad suena.

El merengue caraqueño de gracia sin igual al que nos referimos, no tiene nada que ver con el merengue dominicano reciente. El merengue caraqueño tuvo su mejor momento con la música cañonera de los años 20-30 de este siglo, que al parecer adquiere su nombre de la costumbre de las pequeñas agrupaciones de esa época de anunciarse al llegar a los zaguanes de las casas con petardos, aunque ya desde 1870 tenemos publicadas danzas-merengue como es el caso de *La Borinqueña* de Salvador Narciso Llamozas publicada en Caracas en el periódico *El Zancudo*. Lo que indica la presencia de la danza, contradanza y habanera una vez más en todo este rico mundo de lo que hemos denominado las especies de metro amerengado en la cuenca del Caribe.

Otro gran rubro en este mismo mundo de la métrica amerengada es el *Aguinaldo*, manifestación navideña que responde también a los patrones métricos de 2/4  y armónicos a base de la cadencia perfecta de tónica, subdominante, dominante y tónica, con textos a lo divino o a lo humano, pero siempre alu-



sivos a la Navidad. No sólo hay un abundante caudal de aguinaldo tanto de carácter religioso como de parranda en el mundo folclórico, sino también escritos por autores académicos a la manera del tradicional. Por supuesto, ha sido incorporado en las obras sinfónico corales de gran aliento bajo el prisma de un nacionalismo subjetivo o de atmósfera.

## 5. Las formas valseadas o joropeadas

El vals llega a estas tierras americanas a comienzos del siglo XIX sin que podamos establecer una fecha exacta y será a partir de la mitad del siglo que ocupará el primer lugar en el quehacer musical de la región, tanto a nivel de música popular como de salón. En lo popular o campesino, servirá de sustrato a una gama amplia de expresiones hoy folclóricas y que encerramos en el enigmático término de "joropo". El pasaje, el pajarillo, el zumba que zumba, el seis por derecho, el seis figurado, la marisela, el golpe... todas ellas formas joropeadas se sostienen con un tres por cuatro en el bajo y sobre él un tejido polifónico en seis por ocho, en un juego hemiolado, que si fuera poco, lleva por encima muchísimas veces una melódica independiente de presencia y ausencia, de gracia y variedad criolla que trasciende las posibilidades de llevarla al pentagrama. Por otra parte, el vals, a parte de tener un desarrollo espectacular en los salones criollos de fin de siglo con características muy propias, también en los salones y en el mundo académico, sobre todo en las bandas, hay otro tipo de vals muy cercano al europeo, que convive y alterna con el criollo sin mayores dificultades.

En cuanto al vals en el mundo folclórico o popular, tanto en su variante puramente instrumental o de vals-canción, constituye uno de los géneros de mayor aceptación y arraigo. Por supuesto, que en el devenir de los días, va tomando especificaciones locales, a veces muy sutiles, por lo que se puede hablar de un vals oriental,

lareense o andino, aunque cuando trasunta montaña andina arriba, acelera su paso y se conoce como *Pasillo* y por allá, por las tierras colombianas, va sufriendo el embate del bambuco asimilando a la vez su cadencia dejativa envuelto en terceras y sextas, así como también al llegar al Ecuador aunque se le siga llamando también Pasillo, vuelve otra vez a ser lento y sufre también las influencias del sanjuanito. Generalmente este tipo de vals folclórico es bipartita, aunque no es raro encontrarse con valeses en tres secciones. Utiliza una armonía natural basada en la tónica, subdominante, dominante, tónica y con modulaciones normalmente a tonalidades vecinas, sobre todo las relativas, como es común en la música folclórica americana de marcado origen europeo.

Un área donde el vals tuvo un desarrollo espectacular, fue en los salones de las principales ciudades venezolanas como Caracas, Valencia o Maracaibo, acriollándose hasta en el nombre, pues se dirá "valse", debido a que por el afrancesamiento de la vida de salón, se escribía en francés y se pronunciaba la "e" muda final.

El valse de salón tiene normalmente dos partes, cada una de ellas en la más estricta cuadratura de ocho o dieciséis compases en sus frases. En la primera parte mantiene, al menos en la escritura, un carácter más cercano al vals europeo, mientras que en la segunda parte se acriolla en su melodía y métrica. Desde el punto de vista melódico va configurando giros propios, entrecortados, insinuantes, de gran sutileza y finura criolla. Llegarán a llamar a este tipo de melodía, siempre en arco, "saltaperico", haciendo alusión a la manera salteada de caminar del perico, un tipo de loro pequeño. El trazo melódico es corto y muy cargado de interrupciones. La métrica se modifica de marcar los tres tiempos en  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$

La síncopa y el bajo cambiante, contribuyen a personalizarlo aún más. La armonía en cambio, se mantiene dentro del esquema I-IV-V-I.

Hay que notar que estas transformaciones van de la práctica al papel. Por esto, cuando a finales del siglo XIX ya el valse criollo ha alcanzado su

madurez, tampoco se respeta exactamente a la hora de la interpretación lo que está escrito, manteniendo un cierto grado de improvisación y libertad. Se llegó a escribir solamente melodías como guías (guión, se le dice), que los compositores dan por supuesto que podrían ser modificadas en la ejecución. Por eso decíamos antes, que normalmente la primera parte estaba más cercana al vals europeo, porque aunque se escribiese en tres por cuatro podía el intérprete poner de su cosecha la gracia criolla.

La fibre o manía del valse, se extiende desde el simple aficionado, hasta el compositor académico de alto vuelo que escribe valeses para concierto. La literatura valsística de la segunda mitad del siglo XIX es inmensa. Es sin duda el aire nacional de mayor preferencia. El valse corre de mano en mano en copias manuscritas, se edita en hojas sueltas o en antologías y hasta las publicaciones periódicas encartan en sus tirajes valeses a fin de ganarse más lectores.

El imperio del valse criollo venezolano se extiende hasta la Primera Guerra Mundial. A partir de aquí por las influencias de emigraciones de músicos italianos directores de banda, el vals vuelve los ojos de nuevo hacia Europa, y muchos directores-compositores de banda, vuelven a una melodía de trazo largo, a marcar los tres tiempos en el bajo (aunque no siempre) y ya no tendrá dos partes, sino cinco o más a la manera del vienés como sucede con los famosos valeses de Pedro Elías Gutiérrez, Sebastián Díaz Peña, Marco Antonio Rivera Useche, Luis Lugi o Laudelino Mejías.

Uno de los campos de influencia del vals fue el rico mundo de lo que hoy conocemos como "joropo". Denominado por mucho tiempo como fandango haciendo alusión a un baile o fiesta. Hoy se denomina así al baile folclórico y a la música que lo anima. Es una de las expresiones folclóricas de mayor raigambre sobre todo en los llanos colombo-venezolanos. Va desde los llanos orientes venezolanos hasta los llanos del Meta y Arauca colombianos, y también lo tienen los estados centrales Miranda y Aragua con características propias, y remonta la alta cordillera andina en el torbellino colombiano.

El joropo es uno de los mejores símbolos del mestizaje cultural del que hablamos al comienzo. Lo europeo está allí con el ritmo de vals en el bajo, el cuatro, el arpa o la bandola como instrumentos principales y los textos en versificación poética de alta talla; lo indígena, en las maracas y lo negro, en esa libertad y naturalidad de interpretación que supera el papel.

En todos los diferentes tipos de joropo, además de lo que terminamos de decir, hay que destacar un tratamiento rítmico similar. Es característico del joropo la métrica hemiolada, o la simultaneidad del tiempo ternario y binario, distribuido de la siguiente manera: el bajo en compás de tres por cuatro marcando el primer y tercer tiempo (el valseo) a cargo de las bordonas del arpa o la bandola; la armonía a cargo del cuatro (la guitarra renacentista española) reforzada con las maracas en seis por ocho y por encima de todo una melódica independiente.

Los matices de las diferentes formas joropeadas son muchos, pero podemos distinguir en líneas generales tres grandes tipos de joropo por su posición geográfica.

El *joropo llanero*, en el Guárico, Barinas, Apure, traspasando el Arauca por el Meta colombiano... hasta pie de monte, es el más difundido, se toca con arpa cuatro y maracas bien en forma instrumental solamente, o con la participación de uno o varios cantantes si se hace en contrapunteo, reto o desafío. En algunas partes, utilizan la bandola de cuatro órdenes simples en lugar del arpa. Se puede clasificar en dos grandes rubros: golpes y pasajes, los primeros de carácter recio y los segundos mas bien líricos. Entre los de carácter recio podemos nombrar como especificaciones el zumba que zumba, el pajarillo, el seis figureao, el seis por derecho, el gaban, la chipola, la guacharaca y el corrió. Los joropos con carácter de golpe, aparecen musicalmente como una pieza de ocho compases o sus múltiples, repetido tantas veces como lo pida el texto o el propósito de bailar. Mientras que el pasaje tiene mayor libertad, aunque de carácter amoroso sentimental o de afecto al terruño.

El *zoropo central*, es el que se hace en los Edos. Miranda y Aragua, por lo que también se lo conoce como zoropo mirandino o aragueño. Aquí se hace con arpa de cuerdas metálicas a diferencia de la llanera que son de tripa o nailon, y la ejecución se afinca en la rítmica. Al arpa le acompañan las maracas, normalmente a cargo del mismo cantante. Una de las expresiones más interesantes de este zoropo es la "revuelta" con tres secciones: exposición o pasaje, desarrollo (yaguaso y guabina), y una coda final conocida como marisela. La relación de este tipo de zoropo con la música escrita para clave, es uno de los puntos que arrojará resultados espectaculares el día que sea estudiado satisfactoriamente.

El *zoropo oriental* de Anzoátegui, Sucre y Nueva Esparta, se lo conoce como zoropo con estribillo y es ejecutado con bandolín, cuatro, guitarra, marimbola, maracas y voz. Algunas veces el acordeón de botones conocido como cuereta, sustituye el bandolín.

Hay también un zoropo conocido como *golpe larense* que se hace en los estados Lara y Yaracuy con cuatro, medio cinco, cinco, tamboras y maracas, cantando a dos voces, en una armonía de I-IV-V-I, acorde por compás, menos en la dominante que utiliza dos compases.

## 6. El criollismo académico en los "aires nacionales"

Desde mediados del siglo XIX empezamos a registrar compositores que a la par escriben obras de corte académico europeo, dígame conciertos, sinfonías... o de salón como mazurkas, polkas, valses con esa misma técnica y para los mismos recursos instrumentales, especialmente para el piano, escriben también pequeñas obras, normalmente para el salón, que remedan algunas expresiones folclóricas que empiezan también por esa época a tener características locales. Es una especie de traspaso de las expresiones folclóricas que se hacen por el pueblo iletrado en caseríos, haciendas y vilorrios. Pasan así al papel especies que venían desa-

rollándose de boca en boca. Las bandas, el piano y las pequeñas orquestas filarmónicas vehiculizaron, casi en exclusiva, estas formas traspasadas que se conocieron como "aires nacionales", "aires del país", "aires populares", "motivos nacionales", "aires criollos"... o a veces con marcada intención regional "aire andino", "aire aragueño", "aire tachirense"... Puede encontrarse también titulada la especie con la acotación regional como "danza zuliana" o "bambuco, aire tachirense".

El término "aire" desde la década de los treinta, ha venido perdiendo vigencia hasta caer en desuso y ser sustituido por el de "música tradicional", "música folclórica" o simplemente "música criolla"... cuando se hace referencia a aquellas músicas inspiradas o compuestas a la manera de la música tradicional.

Desborda la intención de estas páginas detallar los muchos compositores que han dedicado su pluma a escribir aires nacionales. Sin embargo, señalaremos algunos a título como ejemplo de las dos especies más representativas en lo que hemos llamado amerengadas como es el bambuco y el merengue, así como el vals y el zoropo en las formas valseadas. Se considera a Manuel María Parraga Paredes (c. 1826-1859) el primer compositor colombiano que escribe un bambuco para piano, bajo el título *El Bambuco. Aires Nacionales Neogranadinos Variados*, op. 14. Otros muchos autores componen bambucos, entre ellos podemos nombrar a Santos Cifuentes Rodríguez (Bogotá, 1870- Buenos Aires, 1932): *Bambuco*, op. 17, *Colombiana, Aire de Bambuco* (piano); Guillermo Quevedo Zornoza (Cundinamarca, 1886-1964): *A tu lado* (para voz y piano), *¡Ay! Amor que ya se ha ido* (soprano tenor y piano), *Mi Huerto* (voz y piano), *Ni de fierro que uno fuera* (dos voces y piano), *Tú y Yo* (voz y piano), *Mararronda* (banda) y *Gran Colombiano*; José Rozo Contreras (Bochalema, 1894-Bogotá, 1976) que transcribe para banda bambucos de otros autores como *Allá Arriba en Aquel Alto* de Luis Emilio Rivera, *Antioqueñita* de Pedro León Franco, *Las Brisas del Pamplonita* de Elías Mauricio Soto; *Copetón, Copetoncito* de Ale-

jandro Wills; *Las Mirlas* de Climaco Vergara; *El Trapiche* de Emilio Murillo y *Cuatro Preguntas* de Pedro Morales Pino; Antonio María Valencia Zamorano (Cali, 1902-1952): *Chirimía* y *Bambuco Sotareno* (orquesta), *Bambuco del Tiempo del Ruido* (piano); Adolfo Mejía Navarro (Sincé, 1905-Cartagena, 1973): *Bambuco n° 1 en si menor*, *Bambuco n° 2 en mi mayor*, *Bambuco para guitarra*; Milciades Garavito: *Bambuco Tolimense*; Eusebio Ochoa: *El Profesor*; Rafael Mejía: *Arroyito Campesino*; Francisco Cristancho: *Bachue*; Carlos Vieco: *Raza*; y Luis Romero: *Asómate a la Ventana*. O del lado de la frontera venezolana actual, Luis Felipe Ramón y Rivera (S. Cristóbal, 1913-1993), *Brisas del Torbes*; Eloy Galvis: *En tu ausencia*; Daniel Guillén Carmona: *Virgen de mis Sueños* y *Ángel de mis Sueños*; Ovidio Ostos: *Primera Inspiración* y *Recuerdos de mi Terruño*; Marco Antonio Rivera Useche (S. Cristóbal, 1985-1990): *Racimo de Pomarrosa*, *Mañanitas Navideñas* y *Canto al Uribante*; Luis Alfonso Martos Rivas: *Los Nevados*; Rigoberto Arellano: *Ecos de la Montaña*; Obdulio Altuve Ambrano: *Contrastes*; Lino María Arellano: *Hurra a Santana*, *Horas Tristes* y *Mis Penas* Canto; Francisco Javier Marciales (La Alquitrana, 1890-Cabriales, 1932): *El Chato*; Elbano Beracieto: *S. Cristóbal* y *Florejilla del Camino*; Juan de Dios Moreno Valero (Tabay, 1857-Mérida, 1926): *En la Soledad*; José Apolinar Cantor: *Alma Querida*, *Ojos Negro* y *Los Compadres Peliones*; José Acacio Hernández: *Ensonación* y *Ana Yolanda*; Onofre Moreno Vargas: *Bartolo el Genio*, *En tu Cumpleaños* y *El Turpial*; José María Rivera: *Aires Andinos*; Manuel Rodríguez Chávez: *Siempre Unidos*; Manuel María Salazar: *Óyeme por Dios* y *Déjame sufrir*; Rafael Antonio Sarmiento Aranda: *Rosita Mora*; y Eduardo Serrano y Luis Fragachán que escriben los famosos merengues *Barlovento* y *El Norte es una Quimera* respectivamente, por citar algunos títulos entre otros inclusive de los mismos autores nombrados.

En cuanto al valse, es raro el compositor venezolano de fin de siglo pasado y comienzos de éste que no le preste su pluma a esta especie. Algo similar podríamos decir del joropo, aunque no en la

medida que al valse. Podemos citar a título de ejemplo algunos de los títulos más famosos y sus autores como Rafael M. Saumell: *El Cáliz de una Flor*; Idelfonso Meseron y Aranda (Caracas, c. 1808-1895): *Aurora de Paz*; Federico G. Volmer: *Isabel o Isabelita*; Rogelio Caraballo: *El Juguetón*; Rafael Isaza: *Qué Victoria*; Alfredo Paz Abreu (Caracas, 1848-Duraca, 1880): *Quejas*; José Ángel Montero (Caracas, 1839-1881): *El Gran Demócrata* (orquesta); José Mármol Muñoz (Ciudad Bolívar, 1825-1922): *Pensando en Americano*; Manuel Guadalupe (Caracas, c. 1870-1919): *Yo No Te Olvidaré*; Heraclio Fernández (Maracaibo, 1851-La Guaira, 1886): *El Diablo Suelto*; Ramón Delgado Palacios (Caracas, 1867-1902): *La Dulzura de tu rostro*; Federico Villena (Turmero, 1835-Caracas, 1899): *Los Misterios del Corazón* (piano a 4 manos); Narciso Salicrup (Puerto Cabello, 1869-Nueva York, 1908): *Valse*; Teresa Carreño (Caracas, 1853-Nueva York, 1917): *Mi Teresita*; Salvador Narciso Llamozas (Camaná, 1854-Caracas, 1940): *Tú sola*; Sebastián Díaz Peña (Puerto Cabello, 1844-Maracay, 1926): *Maricela* (joropo); Pedro Elías Gutiérrez (La Guaira, 1870-Macuto, 1954): *Geranio* (val) y *Alma Llanera* (joropo); Laudelino Mejías (Trujillo, 1893-Caracas, 1963): *Conticinio*, el más conocido entre más de 50 vales; Francisco de Paula Aguirre (Caracas, 1875-1939): *Dama Antañona*; Rafael Sánchez López: *Sombra en los Médanos*; Antonio Carrillo (Barquisimeto, 1892-1962): *Cómo Lloro una Estrella*; Ángel María Landaeta: *Adiós, a Ocumare*; Pedro Arcila Ponce: *Las Bellas Noches de Maiquetia*; Juan de Dios Galavís: *Flor de Loto*; José Antonio López: *Juramento*; Luis Guillermo Sánchez: *Lluvia*; Rafael Sánchez López: *Crepúsculo Coriano*; Ulises Acosta Romero (Maracaibo, 1911-Caracas, 1986): *Los Amores de Roquito* (banda); Ángel Mottola (Italia, 1881-Caracas, 1966): *Dulce Evocación*; Adelo Alemán (Los Teques, 1900-1978): *Saludo a Guarenas*; Carlos Bonnet Mendoza (Villa de Cura, 1892-Caracas, 1983): *Mnemosine* (valse) y *Aragua* (joropo); Augusto Brandt Tortolero (Puerto Cabello, 1892-Caracas, 1942): *Aires Venezolanos* (joropo para violín solo); Antonio Rafael Narváez Montañó



(Pampatar, 1907-Caracas, 1985): *Guiomar*; Gaspar Antonio Olavarría Maytín (Puerto Cabello, 1840-1891): *Morena*; Pedro Ramón Oropeza Volcán (Guardatinajas, 1872-La Victoria, 1959): *Valles de Aragua* (valse) y *El Llanero* (joropo); Eduardo Perich Briasco (Maracaibo, 1853-1924): *Honor al Mérito*; Benito Canónico (Guarenas, 1894-Caracas, 1971): *El Totumo de Guarenas*; Luis Lupi (Italia, 1876-Maracaibo, 1974): *Recuerdo de Maracaibo* (valse) y *Aires Tropicales* (joropo); Francisco de Paula Magdaleno (Caracas, 1852-1910): *Caracas Cómico*; Antonio Picón (Ejido, 1919): *Buenos Días ¡Mérida!*; Adolfo del Pool (Curacao, 1881-Caracas, 1971): *Adiós*; Regulo Ramón del Carmen Rico (Guatire, 1878-1960): *Zamora*; José Rafael Rivas (Ejido, 1902-1982): *Cañamelar*; Apolinar Cantor (Táriba, 1909-Maturín, 1976): *El Chorote*; Alberto Villasmil Romany (Maracaibo, 1925-1991): *El Saladillo*; Moisés Moleiro (Zaraza, 1904-Caracas, 1979): *Joropo*; Evencio Castellanos (Cúa, 1915-Caracas, 1984): *Mañanita Caraqueña*; Antonio Lauro (Ciudad Bolívar, 1917-Caracas, 1986): *Natalia* (guitarra); Rodrigo Riera (Carora, 1923): *Ser Sugerente* (guitarra); Juancho Lucena (1905-Caracas, 1989): *María Elena*. Y del lado colombiano también es enorme la cantidad de compositores académicos que han escrito pasillos. Entre ellos podemos nombrar a Gonzalo Vidal Pacheco (Popayán, 1863-Medellín, 1946): *Toros y Cañas*, *Más o Menos*, *Presentimiento*, *Susana*, *Tu recuerdo*, *Tus Lágrimas*, *La Última Lágrima*, *Último Sueño*; Santos Cifuentes Rodríguez: *Pasillo*, *Pasillo op. 4*, *op. 8*, *op. 22*, *op. 23*, *op. 24*, *op. 25*, *op. 26*, *op. 27*, *op. 28*, *op. 42*; Guillermo Quevedo Zornoza: *Bendita Sea Tu Risa*, *Deleitable*, *Galanteos*, *Loco Carnaval*, *Muñeco*, *Navidad*, *Pangloss*, *Polichinela*, *Meditando*; Daniel Zamudio (Bogotá, 1885-1952): *Ausencia*; José Rozo Contreras: *Miss 75*, *Trotamundos*; Antonio María Valencia Zamorano: *Palmira*, *Pasillo en mib mayor*, *Pasillo*, *op. 8*; Pedro Biava: *Tunja*; Adolfo Mejía Navarro: *Acuarela*, *Pasillo*, n° 1-2-3-4 y *Alicia*.

## 7. El nacionalismo figurativo, subjetivo o de atmósfera

En este aparte tenemos que colocar aquellos autores académicos, que bien desde una postura individual o en grupo formando escuela, han utilizado lo folclórico, lo tradicional, "lo nacional" como motivación, como fuente de inspiración, como actitud, como materia prima o simplemente como pretexto para escribir su obra y así se lo ha reconocido la propia sociedad. Algunos recursos formales, giros melódicos, estructura métrica características de especies folclóricas o simplemente nuevas músicas a la manera de las folclóricas, servirán para hacer referencia o crear una atmósfera de la música de una región que la audiencia así se lo reconoce. Porque cuando hablamos de una obra calificada como nacionalista, no hay en la misma una referencia al "alma nacional" total, sino a un aspecto o región. Por eso, quizás habría que hablar más de regionalismo o criollismo o indigenismo, dependiendo a qué se hace referencia o de lo que se toma la materia prima sonora, técnica o textualidad, en vez de hablar de nacionalismo. Sin embargo estamos ante un término comúnmente aceptado, aunque no se pueda estar de acuerdo con él a la hora de tratar de precisarlo.

En nuestro caso, tenemos autores individuales del lado de la frontera hoy colombiana que tienen obras como veremos con una intención "nacionalista" haciendo en cada composición referencia a un aspecto de la música tradicional o a varios aspectos combinándolos de pronto en un mismo movimiento, o simplemente basándose en cada uno de ellos en una especie. En el caso venezolano, no solamente se dan las expresiones concretas en autores académicos, sino que también en las décadas del 40 al 60, tenemos un movimiento de compositores, alumnos liderizados por Vicente Emilio Sojo (curiosamente él no escribe obras nacionalistas), que toman esa posición de basarse o revalorizar lo tradicional en sus composiciones, así como el poner los ojos y estudiar y difundir las obras de otra etapa de la música académica venezolana de

finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX en concreto, conocida como la Escuela del Chacao o del Padre Sojo, como también en el rescate de especies y canciones tradicionales, por considerar todo esto como propio y genuinamente venezolano. Y es curioso el caso, porque los compositores conocidos como de la Escuela de Chacao, tienen de venezolanos el hecho de haber nacido en el país, pero sus músicas podrían ir firmadas por cualquier autor europeo de finales del barroco o del clasicismo temprano. Lo que nos demuestra una vez más, que este asunto del nacionalismo, es más un problema de intención que de objetividad.

Por otra parte, esta vuelta de ojos al pasado que supone la actitud nacionalista, es fruto en muchos casos de momentos depresivos de una sociedad. El nacionalismo tiene en el fondo una intención de alimentar la autoestima poniendo la pisada en los valores que se consideran propios. Desde el punto de vista técnico los autores nacionalistas han producido una obra que en general se apoya en recursos ya experimentados. Hay una posición conservadora en ellos. En nuestro caso, algunos autores como Antonio Estévez o Inocente Carreño, por ejemplo, llegan a utilizar algunos recursos stravinskianos o bartokianos, pero allí estará el tope. En general, se mantienen en una postura tradicionalista técnicamente hablando. Los nacionalismos en líneas generales no han dado un paso más allá en la experimentación técnica, pero en cambio, si han producido una obra de permanencia porque responde a ese sentimiento romántico de la nacionalidad tan cultivado y arraigado desde los primeros pasos de la educación escolar y ciudadana. De hecho con el pretexto nacionalista, tanto en cantidad como en calidad, se ha producido lo más importante de la obra sinfónica, yo diría, del mundo musical iberoamericano.

Podemos citar entre otros compositores con obra nacionalista a: Vidal Pacheco González (Popayán, 1863-Medellín, 1946) con *La Americana*, una obertura para orquesta de c. 1891 y *Boyaca*, una marcha triunfal de c. 1919; Andrés Martínez Montoya (Bogotá, 1869-1933), con *Rapsodia Colom-*

*biana*; Guillermo Uribe Holguin (Bogotá, 1880-1971), el compositor colombiano de mayor trascendencia en este siglo, con una actuación extraordinaria al frente del Conservatorio de Bogotá y como director y fundador de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos, y con obras de corte nacionalista como *Sinfonía n° 2, op. 15, del Terruño* (c. 1924), *Ceremonia Indígena* (c. 1959), *Sinfonietta Campesina Para Pequeña Orquesta*, *Los Tres Ballets Criollos* (c. 1941), *Fantasia Folclórica para dos pianos* o los *300 Trozos en el Sentimiento Popular*, como ejemplos de un largo catálogo enmarcado en un nacionalismo estilizado; Jesús Bermúdez Silva (Bogotá, 1884-1969) con *Tres Danzas de los Indios Guambianos* de c. 1966 y el poema sinfónico *Orgía Campesina* de c. 1959; Guillermo Quevedo Zornoza (Zipaquirá. 1886-1964) con *Alma Campesina*, un torbellino para banda o la suite sinfónica n° 3 sobre aires colombianos transcrita para piano por el compositor en 1925, así como *Amazonía*, entre una extensa obra; José Roza Contreras (Bochalema, 1894-Bogotá, 1976) con la suite *Tierra Colombiana* de c. 1930 y que el compositor transcribe para banda, y la *Obertura n° 2 Sobre Temas Nacionales* de 1932 con la que obtiene el premio "Ezequiel Bernal"; Antonio María Valencia Zamorano (Cali, 1902-1952) con *Trio Emociones Caucanas* de 1926, *Égloga Incaica*, de ca. 1935, y *Sonatina Boyacense* de 1935, entre otras; Pedro Biava Ramponi (Roma, 1902-Barranquilla, 1972) con la fantasía para orquesta *Motivos Colombianos*; Adolfo Mejía Navarro (Sincé, 1905-Cartagena, 1973) con *Pequeña Suite* para orquesta de 1938 donde en el primer movimiento recurre a los metros hemiolados en la superposición de dos tiempos contra tres, el segundo lo titula "Canción, Torbellino y Marcha" y en el tercero una Cumbia en mi menor cierra con broche de oro su intención nacionalista, además señalamos también el poema sinfónico *América* de c. 1946; Alejandro Tobar (1905-1975) con *Kalamari* de 1967, una paráfrasis sobre temas populares colombianos de Lucho Bermúdez; Luis Carlos Figueroa (1923) con *Preludio y Danza Colombiana* de 1953; Jesús Pinzón Urrea

(1928) que también entre otras obras en *Movimiento* de 1978 hace referencia a tópicos de la musical tradicional.

En el caso de los compositores venezolanos, normalmente se consideran compositores nacionalistas a un grupo de alumnos de Vicente Emilio Sojo (Guatire, 8-12-1887; Caracas, 11-8-1974) quien a partir de 1936 en que lo nombran director de la Escuela de Música "José Ángel Lamas" en Caracas, realiza una modificación en los planes de estudios de este centro y él toma bajo su responsabilidad directa las cátedras relacionadas con la composición, y con una entrega admirable forma un grupo de compositores que escribirán las mejores páginas de la historia musical venezolana contemporánea, mientras están bajo su égida. Es curiosa esta actitud nacionalista de Sojo que hace que sus alumnos produzcan una obra de corte nacionalista donde interviene no sólo en la proposición de los temas y desarrollo, sino hasta en ponerle los títulos a las obras como sucedió con la *Margariteña* de Inocente Carreño. En cambio, él como compositor, no escribe ni un solo título de corte nacionalista, aunque sí hay que reconocerle una meritoria obra de estudio y difusión de las músicas de los compositores de la Escuela de Chacao (por cierto, poco antes de que él se encargara de la dirección de la Escuela, el Profesor Asacanio Negretti había descubierto un buen lote de partituras de estos compositores botadas en una parte del edificio donde habían funcionado hasta entonces las clases de artes plásticas), en los conciertos del Orfeón Lamas y Orquesta Sinfónica Venezuela que él dirigía. Por otra parte, también realiza una meritoria labor "nacionalista" rescatando y arreglando para piano, voz y piano o coro, un significativo número de temas tradicionales. Hay que decir que todo este grupo se mantendrá dentro de la armonía tradicional en un buen porcentaje, y en casos llegarán a utilizar recursos impresionistas, muy caros al Mtro. Sojo por cierto, o stravinskianos o bartokianos en menor cuantía.

Pero en honor a la verdad, antes de Sojo ya el maestro Salvador Narciso Llamozas (Cumaná, 29-

10-1854; Caracas, 13-1-1940) ya en *Noches de Cumaná* y *Capricho Popular* trabaja sobre aires populares. Hay que destacar también que otros músicos del momento de enorme valía y no sólo el Mtro. Sojo promovieron esas inquietudes nacionalistas y que por diferentes circunstancias, en su mayoría políticas, no han sido tratados históricamente con la misma consideración. Es más, esta actitud nacionalista se da también en otras áreas de la actividad intelectual venezolana de aquellos días, como es el caso especial también de la literatura. Así, José Antonio Calcaño (Caracas, 23-3-1900; 11-9-1978), que no sólo es uno de los intelectuales más destacados en la historia contemporánea venezolana, sino que también en música nos deja una intensa labor musicológica como autor entre otros trabajos de *La Ciudad y su Música* (1958), una ejemplar actuación como director de coros y como compositor obras de corte nacionalista como el ballet *Miranda* (1945) donde en la primera parte utiliza temas criollos estilizados o *El Gato* (1955), una fugueta sobre un tema popular; Juan Bautista Plaza (Caracas, 19-7-1898; Caracas, 1-1-1965), el compositor de esta generación de más sólida formación musical y de mayor producción como compositor de la que podemos citar como ejemplo la *Fuga Criolla* (1931), *Siete Canciones Venezolanas* (1932), *Sonatina Venezolana* (1934) *Fuga Romántica Venezolana* (1950), *Contrapunto Tuyero* (1956) por citar algunas de un largo listado tanto instrumental como vocal; Moisés Moleiro (Zaraza, 28-3-1904; Caracas, 18-6-1979), con una cuidada producción tanto para voz como para piano, como *Coplas de Campo en Abril* o *El Compae Facundo* (1930) para coro, o la difundida página para piano titulada *Joropo* (1944); Vicente Lecuna (Valencia, 20-11-1891; Roma, 15-4-1954) que como compositor parte de un nacionalismo objetivado en su *Danza Primera*, *Danza Segunda* o *Arlequín* de alrededor de 1915, recorre una etapa de transición en *La Criolla Vestida* y *La Criolla Desnuda* de la década del treinta, y llega en sus *Sonatas de Altagracia* tan aplaudidas por D. Manuel de Falla de mediados de la década de los cuarenta, a un

nacionalismo totalmente estilizado.

De los alumnos de Sojo podemos nombrar a Evencio Castellanos (Cúa, 3-5-1915; Caracas, 17-3-1984), el que más se identificó con el maestro, escribe *El Río de las Siete Estrellas* (1946) basado en el poema homónimo del poeta Andrés Eloy Blanco titulado *Canto al Orinoco*, la *Suite Avileña* haciendo referencia al máximo cordillerano, El Ávila, que separa la ciudad de Caracas de la costa, la *Suite Santa Cruz de Pacairigua* (1954), como tributo a la gente de Guatire, pueblo donde nació Sojo y cuya iglesia está bajo esa advocación y en la que toma elementos festivos del lugar, así como también el oratorio profano *El Tirano Aguirre* (1962), basada en las andanzas de este caudillo que en el siglo XVI se levanta contra la corona y siembra el terror por donde pasa y con el que cierra Castellanos lo más importante de su producción; Inocente Carreño (Isla de Margarita, 28-12-1919) compone el año 1946 como trabajo de grado *El Pozo*, donde recrea la tranquilidad de las casas coloniales con sombreado, verde y acogedor patio, con aljibe de aguas claras en el centro, viendo ese pozo como fuente de toda tranquilidad, así como la glosa sinfónica *Margariteña* (1954) basada en temas de la isla y en forma especial sobre la canción folclórica *Margarita es una Lágrima*; Ángel Sauce (Caracas, 2-8-1911) que se gradúa en la primera promoción, es también un buen ejemplo de posición estética nacionalista con sus balletes *Cecilia Mujica* y el *Romance del Rey Miguel* donde inclusive completan la orquesta instrumentos autóctonos; Antonio Estévez Aponte (Calabozo, 1-1-1916; Caracas, 26-11-1988) que logra la obra más difundida de este grupo, la *Cantata Criolla* (1954) sobre el texto de Arvelo Torrealba inspirado en la leyenda llanera del enfrentamiento del cantor popular, Florentino, con el diablo y donde la obra progresa en función del contrapunteo final pasando por una amalgamada mezcla de elementos tomados desde la liturgia católica, hasta del folclore llanero con algún toque afrovenezolano; Antonio Lauro (Ciudad de Bolívar, 3-9-1917; Caracas, 18-4-1986), excelente guitarrista y compositor para este instrumento,

donde nos ha dejado lo mejor de su talento con fuerte olor nacional, especialmente en sus valeses que recorren el mundo en los dedos de los guitarristas más famosos, también escribió otras obras de corte nacionalista como el *Poema Sinfónico Cantactaro* (1947) inspirado en la obra homónima de Rómulo Gallegos y la suite sinfónica *Giros Negroides* de 1955, una de las páginas sinfónicas más logradas de nuestra historia; Gonzalo Castellanos Yumar (Canoabo, 3-6-1926) escribe *Divertimento Para Cuarteto de Cuerdas* (1946) sobre un ritmo de joropo, *Suite Sinfónica Caraqueña* (1947) obra con la que se gradúa y *Antelación e Imitación Fugaz* (1954) escrita en forma de fuga sobre una "gaita" maracucha; Andrés Avelino Sandoval Yanes (Caracas, 3-8-1924) con su *Sinfonía Venezuela* (1950) y *Caracas, Concierto Para Clarinete y Orquesta* (1957) entre otras; Raimundo Pereira (Calabozo, 15-3-1927), quien ha dedicado el mayor de sus esfuerzos a la música vocal sobre todo con finalidad didáctica, sin embargo, también escribió obras como *Guariqueña* una trilogía sinfónica (1956) o el *Concierto Para Flauta y Piano* de 1959; José Clemente Laya Morales (Caracas, 20-10-1913; Maracay, 23-4-1981) escribe entre otras cosas la *Sinfonietta Sobre Temas Taurepanes* (1947), *Sonata Venezolana* (1946) y *Suite Venezolana*; Nelly Mele Lara compone dentro de la estética nacionalista la ópera *Provinciana* (1970) y la *Misa Criolla* (1966); Alba Quintanilla (Mérida, 11-7-1944) con las obras para piano, por ejemplo, de *Nostalgia Caraqueña* (1982), *Fantasia en Joropo* (1983) y *Recordando mi Tierra* (1984); Modesta Bor (Juangriego, 15-6-1926), destaca por su extensa obra para coro de gran aceptación, de corte nacional o latinoamericano o su obra *Genocidio*, un poema sinfónico de 1970 con alusión a la liquidación masiva de la cultura; y para finalizar este breve recuento tenemos que citar también a Blanca Estrella de Mescoli (San Felipe, 5-9-1910; Caracas, 9-11-1986) que entre otras obras compone *Imagen del Barquisimeto Romántico* un ballet escrito en 1967 y el poema sinfónico *María Lionza*.



# Bibliografía

**De La Plaza, Gral. Ramón.** "Ensayos sobre el arte en Venezuela". Caracas: *La Opinión Nacional*, 1883

**Martínez Montoya, Andrés.** "Reseña histórica sobre la música en Colombia, desde la época de la Colonia hasta la fundación de la Academia Nacional de Música". Bogotá: *Anuario de la Academia de Bellas Artes*, Imprenta Nacional, Vol. 1, 1932

**Lange, Curt.** "Guillermo Uribe Holguín". Bogotá: *Boletín Latinoamericano de Música*, 1938

**Carpentier, Alejo.** "La música en Cuba". México: Fondo de cultura económica, 1946

**Olivares Figueroa, R.** "Folclore Venezolano". Caracas, 1948

**Zanudio, Daniel.** "Folclore Musical en Colombia". Bogotá, 1950

**Ramón y Rivera, Luis Felipe.** "El Joropo Baile Nacional". Caracas: Ministerio de Educación, 1953

**Restrepo, Antonio José.** "El Cancionero de Antioquia". Medellín, 1955

**Pardo Tovar, Andrés.** "El Folclore Musical Americano". Cali: Imprenta Departamental, 1958

**Perdomo Escobar, José Ignacio.** "Historia de la Música en Colombia". Bogotá: Editorial ABC, 3ª ed., 1963

**Cardona, Miguel.** "Temas del Folclore Venezolano". Caracas: Ed. Arte, 1964

**Abadía, Guillermo.** "Compendio General del Folclore Colombiano". Bogotá, 1970

**Ramón y Rivera, Luis Felipe.** "La Música Popular en Venezuela". Caracas: Ernesto Armitano, 1976

**Díaz, Alirio.** "Música en la Vida y Lucha del Pueblo Venezolano". Caracas: Inst. Vicente Emilio Sojo, 1977

**Osorio y Ricaurte, Juan.** "Breves Apuntamientos Para la Historia de la Música en Colombia". Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Vol. 1, 1978

**Calcaño, José Antonio.** "La Ciudad y su Música". Caracas: Fundarte, 1980

**Peñín, José.** "Moisés Moleiro, Una Vida Para el Piano". Imagen. Caracas: Conac, 1985

**Salazar, Rafael.** "Música y Tradición de la Región Capital de Venezuela". Caracas: Inst. Vicente Emilio Sojo, n° 18, 1986

**Chirico López, H.** "La Cantata Criolla de Antonio Estévez". Caracas: Inst. Vicente Emilio Sojo, 1987

**Cook, Federico.** "El Cuatro Venezolano". Caracas: Cuadernos Lagoven, 1987

**Calzavara, Alberto.** "Historia de la Música en Venezuela Periodo Colonial". Caracas: Fundación Pampero, 1987

**Guido, Walter.** "Panorama de la Música en Venezuela". Caracas: Fundarte, 1987

**Peñín, José.** "Régulo Rico Maestro de Sojo". *Revista Musical de Venezuela* Caracas: Inst. Vicente Emilio Sojo, n° 22, 1987

**Hernández, Daría y Cecilia Fuentes.** "Fiestas Tradicionales de Venezuela". Caracas: Fundación Bigott, 1988