

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

PERSPECTIVAS DE LA TONADA LLANERA
EN EL ÁMBITO COMUNICACIONAL
(Reportaje radiofónico)

Tonada llanera, ¡presente!

Bachiller: Reinaldo González

Tutor: José Fernández Freites

Junio de 2007

AGRADECIMIENTOS

Al profesor José Fernández Freites, quien siempre tuvo la disposición para orientar esta investigación. Sus comentarios siempre profundos sobre la música venezolana durante el seminario *Canción Popular como Vehículo de Comunicación* determinaron la selección del tema.

A Marielle Ciapanna, amiga y enlace con el pueblo de San Fernando. Al poeta Rogelio Delgado, por su poesía sencilla y combativa. A Aurora Figueredo, por su sensibilidad y colaboración para hablarme del inmortal *Indio*.

A Julián Rueda, por abrirme camino a los corazones de Carmen de los Ríos, su hija Daniela y Tatino. A Caracota, por las noches de ron y guitarra, de Alí Primera y de Víctor Jara. Mi estadía en tierras apureñas no habría sido posible sin ustedes.

A Rafael Salazar, Rafael Strauss y Miguel Delgado Estévez, por nutrirme del saber que da la experiencia.

A Anaís López, quien aceptó la larga tarea de transcribir horas y horas de entrevistas.

A Luis López, Mario González y Zeus Graffe. Bastó solicitarles ayuda para lograr la locución y la post-producción del reportaje radiofónico.

RESUMEN

La tonada llanera, tal como la conocemos hoy, es producto de la “evolución” de los cantos de trabajo que acompañan al hombre desde tiempo ancestrales, principalmente de los cantos asociados a faenas propias del llano, como el arreo y el ordeño. Popularizada por Simón Díaz, constituye hoy un género con características muy bien definidas, que se ha ganado un sitio de honor dentro del repertorio musical venezolano.

Aunque “no hay venezolano que no haya escuchado una tonada de Simón”, como asegura Carlos García, son cada vez menos los venezolanos que pueden identificarla como tal, ¿acaso por falta de difusión? Creemos que la razón es más compleja e involucra una serie de factores que amenazan con su extinción: 1) el éxodo campesino iniciado en los años 30, 2) la mecanización de la vida en el campo y 3) la globalización.

La entrada en vigencia de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión alimenta las esperanzas de que la tonada llanera retome su lugar dentro del repertorio musical venezolano, pero será necesario hurgar en sus orígenes y estudiar su desarrollo a lo largo del tiempo para evitar desviaciones que pudieran socavar su esencia como género representativo de nuestra música.

SUMMARY

The “tonada llanera”, as we know it today, it is a product of the "evolution" of the singings works that accompany the man from ancient times, principally of the singings associated with proper tasks of the flat areas of the country, known as “los llanos”, like the dress and the milking. Popularized by Simón Díaz, represents today a genre with strong defined characteristics, which has a seat of honor within the Venezuelan musical scene.

Though "there is no Venezuelan who has not listened to Simón's tonada", as Carlos García assures, there are less Venezuelans who are able to identify it, perhaps for lack of diffusion? We believe that the reason is more complex and involves a series of factors that threaten with its extinction: 1) the rural exodus initiated in the 30s, 2) the mechanization of the life in the field and 3) the globalization.

The entry in force of the Law of Social Responsibility in Radio and Television feeds the hopes that the “tonada llanera” recaptures its place inside the Venezuelan musical scene, but it will be necessary to poke in its origins and to study its development throughout the time to avoid distortions that could undermine its essence as a representative genre of our music.

ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN	1
1.	DE LO POPULAR A LO FOLKLÓRICO	6
	Tonada llanera, ¡presente!	11
2.	GUIÓN LITERARIO	13
	LA TONADA LLANERA, ¡PRESENTE!	14
	Hace mucho tiempo...	15
	Cantos primitivos	17
	Cantos con olor a mastranto	18
	<i>Influencia árabe-hispánica</i>	18
	<i>Influencia indígena</i>	21
	Trabajo, cantos, música	23
	<i>Los cantos de arreo</i>	25
	<i>Los cantos de ordeño</i>	28
	<i>La tonada llega a Caracas</i>	32
	La tonada llanera está desapareciendo	35
	<i>El campo se vino a la ciudad</i>	37
	<i>Mecanización de la vida en el campo</i>	38
	<i>¿Globalización o imposición?</i>	39
	Perspectivas Ley Resorte	45

3.	FICHA TÉCNICA	50
	Registro musical	52
	Sonidos (inserts)	56
	Efectos	58
4.	GUIÓN TÉCNICO	59
5.	CONCLUSIONES	89
6.	BIBLIOGRAFÍA	92

INTRODUCCIÓN

Según el *Diccionario Universal de la Música*, la tonada “significa melodía, pero también un tipo de canción popular española y latinoamericana, de tipo algo sentimental”. (Pahlen, 1959)

Esta definición, aunque muy amplia, describe lo esencial de la tonada llanera, que es el sentimiento que llevan implícitos los cantos de trabajo en los llanos venezolanos, donde el arreador o el ordeñador produce versos y coplas de gran belleza, hace juegos con los nombres de las vacas y los becerros, y hasta enamora con su canto a la hija del hacendado.

Los arreadores realizan cantos para mantener al ganado unido durante las largas caminatas que deben realizar cuando lo van a vender, cuando buscan pastos o cuando huyen de las crecidas de los ríos.

Asimismo, los ordeñadores cantan desde que nace el becerro para que la vaca y su cría aprendan el nombre que se le pone a la madre y ambos acudan cuando se los llame al corral. Además, el canto sirve para tranquilizar y relajar a las vacas durante toda la faena de ordeño.

Pero, ¿cantos de trabajo llaneros y tonada llanera son la misma cosa? Sobre esta cuestión, hay algunas precisiones que hacer.

El término de tonada llanera se ha usado, por un lado, para hablar de los cantos de trabajo propios de los llanos venezolanos, como lo son los cantos de arreo y ordeño.

“En algunas regiones se utilizan los términos de tonada de ordeño y tonada de arreo para aludir a ese canto de arreo o a ese canto de ordeño, que son cantos

laborales de carácter agrícola que tienen que ver con la faena”, explica Carlos García, director ejecutivo de la Fundación de Etnomusicología y Folklore FUNDEF (entrevista 10-5-2006).

En el libro *Simón Díaz, puntero de la tonada*, el músico Rafael Salazar señala que “la tonada enlaza todos los cantos de faena, recios y de dulzura” (Salazar, 1992, p. 20), al tiempo que reconoce a Ignacio “Indio” Figueredo como creador de tonadas maestras que inspirarían a célebres músicos académicos, como Antonio Estévez, Antonio Lauro e Inocente Carreño, para parir verdaderas joyas musicales del canto coral venezolano. La Cantata Criolla –creación de Estévez inspirada en Florentino y el Diablo, de Alberto Arvelo Torrealba- es quizá la más conocida.

El disco *Música de Venezuela*, de Ignacio Figueredo, recoge bajo los nombres de cantos de trabajo y tonadas, piezas entonadas a capella por el autor durante las largas faenas propias del llano.

Pero el término también ha servido para referir la forma musical que surgió a principios de los años 30, inspirada en los cantos de trabajo del llano.

En la *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, Carlos García la define como el “género de canción popular inspirada en los cantos de arreo y de ordeño tradicionales de los llanos venezolanos (...) El acompañamiento instrumental más elemental es con cuatro, pero puede ser ampliado para incorporar un instrumento solista, por ejemplo, arpa o mandolina, y otro armónico, como la guitarra”. (Peñín y Guido, 1998, p. 682)

Isabel Aretz explica que “tales cantos (los de trabajo) han dado lugar a un género popular, de la llamada tonada, a la que se agrega el acompañamiento del cuatro”. (Enciclopedia Conocer Venezuela, 1986, p. 159)

Vemos en ambos casos que se coloca a los cantos de ordeño y de arreo como los predecesores de la tonada, que habría nacido durante las primeras décadas del siglo pasado.

En su libro *La Música Popular en Venezuela*, Luis Felipe Ramón y Rivera atribuye al músico caraqueño Eduardo Serrano la creación de este género vocal en la década de los años 30 y señala que “lo novedoso de este tipo de canción estaba en la combinación de un trozo melódico lento y de largos sonidos, inspirado en el folklore de los cantos de ordeño, seguido de otro estilo de joropo, y por lo tanto alegre y rápido”. (Ramón y Rivera, 1976, p. 143)

La primera tonada compuesta por Serrano se llama *La Vaca*, haciendo honor al ambiente llanero y al noble animal compañero del hombre, y fue ejecutada por *Los Cantores del Trópico*, grupo al que perteneció el músico en sus inicios. Esta pieza sirvió de modelo a muchas otras canciones de parecida o igual combinación e impulsó un movimiento encabezado por José Reina, prolífero autor caraqueño fallecido en 1974.

Esta modalidad de la tonada ha sido llamada tonada-joropo e inspiró “los primeros sonos de una nueva música que servía de preludio a joropos ciudadanos compuestos para estudiantinas y bandas, pero aún no incorporada como género musical definitivo”. (Salazar, 1992, p. 46)

Arpa, de Eduardo Serrano; *Por el camino*, de José Reyna; *Venezuela habla cantando*, de Conny Méndez, y *Canta Arpa*, de Alfredo Sadel, constituyen muestras de joropos urbanos que en su inicio brindan algunos compases de tonada, interpretados a capella, a manera de preludio, para luego conjugar el canto recio del llanero, con

acompañamiento instrumental original u orquestado para banda de música, como era la costumbre entonces. (Salazar, 1992, p. 46)

Una segunda modalidad la constituye la tonada-pasaje y, como la anterior, presenta un inicio de tonada para dar paso a un pasaje.

Al respecto, Carlos García señala que “cuando la tonada tiene dos partes, la segunda generalmente se ejecuta a manera de pasaje en una métrica de 3x4” (Peñín y Guido, 1998, p. 683).

“Pero si bien estos albores de la tonada urbana nos mostraron algunos trazos de su lienzo musical, no fue sino hasta la aparición de Simón Díaz, en la década de los 70, cuando la tonada se convierte en dueña y señora de la copla urbana...” (Salazar, 1992, p. 46)

Salazar acuña el término de tonada urbana para abarcar la transición de un momento en el que sólo servía como preludeo de una canción a otro momento en el que conformaba, por sí sola, un género independiente, como el valse, el joropo, el merengue y el pasaje.

“Algunas tonadas constan de una sola parte; en estos casos suelen tener métrica de 3x4 pero con un tempo lento”, explica Carlos García (Peñín y Guido, 1998, p. 683).

Ambas acepciones –la referida a los cantos de arreo y ordeño y la referida al género iniciado por Eduardo Serrano- son correctas, toda vez que han sido legitimadas en el uso por los campesinos, protagonistas de las faenas llaneras; y por antropólogos y folkloristas que han dedicado parte de sus vidas al estudio del género, respectivamente.

Para evitar confusiones, hablaremos de cantos de arreo y ordeño para referirnos a la modalidad cimentada en los cantos que realizan los campesinos durante sus jornadas de trabajo, mientras que nos referiremos como tonada llanera al género que se inicia en los años 30 con Eduardo Serrano; género que adquiere características propias con Simón Díaz para convertirse en la melodía hermosa e inconfundible que hoy conocemos; género que en estos días de globalización corre el riesgo de desaparecer.

La tonada pareciera estar destinada a morir junto con Simón Díaz, único exponente del género que se ha dedicado a incorporarla al memorial de la música venezolana e internacional. Ni siquiera existen libros que ahonden sobre el tema; sólo breves referencias y un trabajo discográfico del mismo Díaz en el que *Cuenta y Canta* sus más conocidas creaciones musicales.

La poca difusión de este género constituye nuestro problema de investigación, por lo que pretendemos, mediante la realización de un reportaje interpretativo, adaptado al medio radiofónico, iniciar una campaña por el rescate y la divulgación de la tonada llanera en todo el país, atendiendo al deber que tenemos, como comunicadores sociales, de preservar las tradiciones que nos identifican como pueblo.

DE LO POPULAR A LO FOLKLÓRICO

Folklore es una palabra de origen inglés, compuesta por dos antiguas palabras sajonas: folk, que significa pueblo, y lore, que significa saber. Así, el folklore vendría a ser el saber del pueblo (Aretz, 1957, p. 15).

Por ello, comúnmente se asocia lo popular a lo folklórico. Sin embargo, existen diferencias. “Designamos con el nombre de popular a determinadas manifestaciones que surgen en las ciudades y circulan en todo el pueblo –sin hacer distinción de clases- y llegan hasta convivir con lo folklórico, sin adquirir su carácter sino excepcionalmente y después de un largo proceso. Son populares las canciones y danzas ‘del momento’, que casi nunca tienen raíz folklórica (...) Lo folklórico, en cambio, es lo tradicional, lo que tiene larga trayectoria, lo que es propio del pueblo desde varias generaciones”. (Aretz, 1957, p.p. 16-17)

Se puede decir que lo popular corresponde a las modas, mientras que lo folklórico requiere necesariamente arraigarse en la gente y ser transmitido de generación en generación.

Música, bailes, literatura, costumbres, como elementos conformadores de lo folklórico, son estudiados por los folkloristas. Pero el estudio va mucho más allá. “Hoy nos interesa por igual la casa con su contenido como el hombre que la habita; lo que éste crea o lo que éste cree, lo que piensa, lo que sabe, sus hábitos, personales y de relación”. (Aretz, 1957, p. 25)

Para tamaña tarea, los folkloristas deben emplear un método de trabajo, tan exigente y riguroso como el empleado en otras ciencias sociales, el cual constituye el pilar fundamental de la investigación folklórica. No sólo se trata de recolectar

materiales folklóricos, sino de clasificarlos y estudiarlos. El estudio de los materiales folklóricos es realizado por la Ciencia del Folklore.

En su libro *Concepto y Praxis del Folklore como Ciencia*, José Imbelloni divide la Ciencia de la Antropología en dos ramas: Antropología Biológica y Antropología Cultural, y ubica al Folklore dentro de esta última, definiéndolo como “la ciencia que tiene por objeto la reconstrucción de los patrimonios en cuanto comprende la totalidad de los bienes culturales que caracterizan las funciones vitales de un estado de civilización...” (Imbelloni, citado por Aretz, 1957, p.34)

Para ello, el folklore se fundamenta en la oralidad, como lo señala Aretz en su trabajo *Las aplicaciones del folklore*: “Entendemos por folklore la cultura oral tradicional de nuestro pueblo, que la ha recibido por herencia de generaciones anteriores y a la cual cada miembro de la colectividad ha aportado su experiencia y su sentir particulares, adaptándolos a sus necesidades materiales, sociales o de expresión”. (Enciclopedia Conocer Venezuela, 1985, p. 303)

Lejos de pretender ser folkloristas, consideramos necesario aproximarnos a las nociones generales del Folklore, en tanto nuestro trabajo se nutre de la investigación folklórica para reflejar los resultados en un género periodístico.

Tomando en cuenta nuestro tema de investigación, creemos que el tratamiento audiovisual es el más adecuado. Haciendo analogía con la frase “una imagen vale más que mil palabras”, afirmamos que una canción vale más que mil palabras para mostrar, por ejemplo, la similitud entre los cantos Jivi que entonan los indios guajibos y los cantos de trabajo llaneros, o la diferencia entre estos cantos de trabajo y la tonada llanera que canta Simón Díaz. Necesario es escuchar. Lo auditivo adquiere en este caso un valor incuestionable, incluso por encima de lo visual. Por las bondades que

ofrece para el disfrute de la música, así como por su alcance y receptividad, consideramos que el medio radiofónico resulta idóneo para difundir un trabajo de esta naturaleza.

La radio, al igual que el Folklore, rescata la tradición oral de la humanidad (McLeish, citado por Araya, s/f, p. 5). En ella se reproducen actos comunicativos que reúnen características propias de la oralidad, así como rasgos de la comunicación escrita. (Alcoba y otros, citado por Araya, s/f, p. 5). Estas situaciones comunicativas orales se estructuran sobre categorías genéricas o géneros, que el público acepta o rechaza dependiendo de sus principios, valores, costumbres, creencias, estereotipos, prototipos, prejuicios, experiencias e ideología; de todos los elementos que lo convierten en un ser social.

Son numerosas las clasificaciones de géneros radiofónicos que actualmente existen. Sin embargo, tomaremos la propuesta en 1978 por Mario Kaplún (Kaplún, 1999, p.155), por ser una de las más sencillas, flexibles y completas, además de contemplar el radio-reportaje o reportaje radiofónico, género seleccionado para la realización de este trabajo.

Kaplún propuso una primera tipología basada en el uso de la palabra, de manera que agrupó a los programas en géneros musicales y hablados. Dentro de estos últimos, ubicó los monologados, los dialogados y los dramatizados, división hecha con base en la cantidad de voces que intervenían en el programa. A continuación, caracterizó 12 géneros.

Formatos Clásicos Radiofónicos (Clasificación de Mario Kaplún)¹

1. Charla (expositiva, creativa, testimonial)
2. Noticiero (formato noticia)
3. Nota o crónica
4. Comentario
5. Diálogo (diálogo didáctico, radio-consultorio)
6. Entrevista informativa
7. Entrevista indagatoria
8. Radioperiódico
9. Radio-revista (programas misceláneos)
10. Mesa redonda (propriadamente dicha, debate o discusión)
11. Radio-reportaje (a base de documentos vivos, a base de reconstrucciones – relato con montaje)
12. Dramatización (unitaria, seriada, novelada)

Según Kaplún, radio reportaje o reportaje radiofónico “es una especie de monografía sobre un tema dado”. Implica analizar la realidad de manera exhaustiva, abarcando las distintas aristas que la componen. El periodista entiende que los hechos no están aislados, sino que guardan relación entre sí, por lo que resulta necesario contextualizarlos para darles significación.

El reportaje radiofónico es, según Emma Roderó, “el género que con gran riqueza expresiva y libertad de creación, narra, describe o presenta determinadas acciones o experiencias reales o ficticias de interés para el oyente, proporcionándole la interpretación sobre el contexto en que se desarrollan”. (Roderó, 2001, p. 118).

¹ KAPLÚN, Mario. *Producción de programas de radio. El guión – la realización*. Segunda edición. Quito, Ecuador, CIESPAL, 1999, p.p. 157-158.

Para ello, se vale de géneros periodísticos como la entrevista, la reseña y la crónica, entre otros, cuyo uso, más que una tendencia, es una necesidad para enriquecer la percepción de la situación abordada.

Su duración mínima es de 15 minutos, extensibles en función del tema tratado. No obstante, se recomienda que ésta no exceda los 45 minutos.

El reportaje radiofónico se puede transmitir en vivo o en diferido. Según Manzanares, con el reportaje diferido “tenemos la oportunidad de hacer montaje de voces, trabajar con efectos de sonido, música...” (Manzanares, 1992, p. 24). Para ello, es necesaria la ordenación de los distintos elementos reunidos de acuerdo a una pauta de producción –lineal, narrativa, testimonial, documentales e ilustrativos, una parte de los cuales o todos ellos pueden ser registrados en PC o CD.

Tomando en cuenta la temática seleccionada, es ésta la modalidad que mejor se adapta a nuestra investigación. Un guión literario, escrito a manera de reportaje interpretativo, sirvió de matriz para la elaboración del guión técnico, que recoge, mediante entrevistas a campesinos, poetas, músicos, folkloristas y amigos, así como piezas musicales instrumentales y vocalizadas, todas hiladas por la voz de un narrador, los numerosos elementos que circundan a la tonada llanera como género representativo de nuestra música.

El reportaje interpretativo brinda la posibilidad de profundizar sobre determinado aspecto de la realidad. Para esta modalidad periodística, no basta con describir un acontecimiento, sino que resulta necesario ahondar en los antecedentes y el contexto que lo rodean, así como medir sus posibles consecuencias. En pocas palabras, interpretar.

Como lo expresa Abraham Santibáñez, “interpretar, desde el punto de vista periodístico, consiste en buscar el sentido a los hechos noticiosos que llegan en forma aislada. Situarlos en un contexto, darles un sentido y entregárselo al lector (o auditor) no especializado”. (Santibáñez, 1974, p. 24)

Así, el reportaje interpretativo constituye la concreción más acabada del periodismo, al tiempo que supone la posibilidad de superar la visión inmediatesta y esclava del hecho aislado, propia del periodismo objetivo, para ofrecer análisis profundos de las situaciones tratadas, impregnados necesariamente de la cosmovisión del periodista.

“La interpretación es un tratamiento informativo, un método para indagar en la realidad y para presentarla a los lectores con todo el complejo de casualidades y de relaciones contextuales que le dan significación (...) Entraña la percepción de los sucesos como procesos y no como hechos aislados, y desde luego el reconocimiento palpable de que la percepción del periodista es de carácter social y cultural, es decir, que está mediatizada por todos los contenidos de conciencia que ha ido adquiriendo como ser histórico que pertenece a una sociedad y a un tiempo determinados”, señala al respecto Federico Álvarez en *Estudios de Comunicación Social*. (Díaz Rangel y otros, 1987, p. 100)

Tonada Llanera, ¡presente!

Tonada Llanera, ¡presente! es un radio reportaje que estudia la tonada llanera como género representativo de la música venezolana, desde sus orígenes hasta la actualidad, con la idea de exaltar nuestros valores tradicionales como pueblo (*idea*).

El programa se pasea por los orígenes de los cantos de trabajo llaneros, desde la misma aparición del trabajo hasta su llegada a nuestro país a través de la invasión española. Hace especial énfasis en los dos principales cantos de trabajo llaneros, a saber, los cantos de arreo y los cantos de ordeño. Explica el desarrollo de estos cantos hasta lo que hoy conocemos como la tonada llanera. Asimismo analiza las causas que hoy hacen de la tonada llanera un género musical en extinción. Finalmente, plantea las posibilidades de su resurgimiento a partir de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión (*sinopsis*).

Por estar dirigido a todo público, el lenguaje es sencillo y directo, para atrapar desde el niño que estudia en la escuela hasta el anciano que comparte cuentos con sus nietos, pasando por el joven campesino que todavía ordeña vacas y el adulto agobiado por la vida citadina.

Tonada Llanera, ¡presente! tiene una duración de 30 minutos y será transmitido a las seis de la mañana, hora del ordeño llanero y el cafecito mañanero. Se espera que el radio reportaje sea transmitido, asimismo, en distintos espacios dedicados a enaltecer los valores folklóricos de nuestros país.

Además, existe la opción de que sirva de material de apoyo para abordar los contenidos programáticos relacionados con las manifestaciones folklóricas venezolanas que se imparten en nuestras escuelas, a partir de su distribución mediante las zonas educativas ubicadas en todo el país.

GUIÓN LITERARIO

LA TONADA LLANERA, ¡PRESENTE!

La tonada llanera, género popularizado por Simón Díaz, se encuentra en peligro de desaparecer. Calidad, educación, conciencia y una ley de reciente vida, la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, pudieran traducirse en el resurgimiento del género

La tonada llanera, tal como la conocemos hoy, es producto de la “evolución” de los cantos de trabajo que acompañan al hombre desde tiempo ancestrales, principalmente de los cantos asociados a faenas propias del llano, como el arreo y el ordeño. Popularizada por Simón Díaz, constituye hoy un género con características muy bien definidas, que se ha ganado un sitio de honor dentro del repertorio musical venezolano.

Aunque “no hay venezolano que no haya escuchado una tonada de Simón”, como asegura Carlos García, son cada vez menos los venezolanos que pueden identificarla como tal, ¿acaso por falta de difusión? Creemos que la razón es más compleja e involucra una serie de factores que amenazan con su extinción: 1) el éxodo campesino iniciado en los años 30, 2) la mecanización de la vida en el campo y 3) la globalización.

La entrada en vigencia de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión alimenta las esperanzas de que la tonada llanera retome su lugar dentro del repertorio musical venezolano, pero será necesario hurgar en sus orígenes y estudiar su desarrollo a lo largo del tiempo para evitar desviaciones que pudieran socavar su esencia como género representativo de nuestra música.

Hace mucho tiempo...

El desarrollo del hombre ha estado signado, desde la elevación de su existencia animal, por la utilización de las manos como medio para satisfacer sus necesidades, es decir, por el trabajo. Como afirma Engels, en su obra *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, el trabajo “es la fundamental y primera condición de toda la existencia humana, y ello en tal medida que, en cierto sentido, debemos decir que el trabajo creó al hombre”. (Engels, 1975, p. 138)

La transformación del mono en hombre estuvo determinada por el creciente uso de sus manos para alimentarse, en primera instancia, de frutas, plantas y raíces; dieta que sería complementada por la carne centenares de miles de años después.

“Antes que el primer pedernal pudiera ser convertido en cuchillo por manos humanas, es probable que transcurriese un período de tiempo en comparación con el cual el lapso histórico que conocemos parece insignificante” (Engels, 1975, p. 139). Y en este tránsito, el hombre debió pasar de utilizar las piedras y los palos que encontraba, a seleccionar las piedras y los palos que mejor se adaptaban a las actividades de recolección, hasta finalmente crear instrumentos que, por primera vez, le permitieron pescar y cazar animales salvajes que antes no podía dominar.

Con el consumo de carne, se introdujeron dos importantes avances en la sociedad primitiva: el uso del fuego y la domesticación de animales. “Lo primero abrevió aún más el proceso digestivo, ya que proveyó a la boca de alimentos por así decirlo digeridos a medias; lo segundo hizo que la carne abundara más al abrir una fuente de abastecimiento nueva, más regular, además de la que ofrecía la caza, y por añadidura ofreció, en la leche y sus productos, un nuevo artículo de alimentación, por lo menos tan valioso como la carne en su composición” (Engels, 1975, p. 143).

Kuczinsky agrega un tercer elemento, representado por la actividad pesquera. “Los primeros campamentos con alguna estabilidad estaban situados en zonas donde los hombres podían vivir, en proporción no desechable, de la pesca”. (Kuczinsky, 1982, p. 21)

De modo que el consumo de carne abonó el paso del hombre nómada al hombre sedentario. Se iniciaba, de esta manera, la transición de la época salvaje a la época de la barbarie, que tuvo en la agricultura y la cría de ganado para uso doméstico dos artífices para el aumento de las fuerzas productivas. Estas actividades no sólo garantizaron mayor cantidad de alimentos en territorios más pequeños, sino regularidad en su consumo y, con ello, mejores condiciones de vida para las comunidades primitivas.

Los grandes desplazamientos que antes debía realizar el hombre para cazar animales y recoger los frutos de los árboles, ahora se veían reemplazados por el ordeño de las vacas y el cultivo de los campos en espacios determinados, actividades que cimentaron la vida sedentaria.

Según Kuczinsky, la agricultura comenzó a ser practicada en un período comprendido entre los 15 mil y los 10 mil años antes de nuestra era. “El cultivo de los campos, la ‘domesticación’ de los vegetales salvajes –que originariamente lo eran el trigo y la cebada- precede a la cría de ganado, a la domesticación de animales selváticos que, según los descubrimientos hechos hasta ahora, puede remontarse, cuando mucho, a 10 mil años atrás” (Kuczinsky, 1982, p. 33). No obstante, fue en la época de la barbarie cuando la agricultura tomó fuerza, con la invención del arado y la utilización del ganado como medio de tracción, que se remonta a unos 5 mil años antes de nuestra era.

Cantos primitivos

El origen del canto está íntimamente asociado al ritmo. Decíamos que en la comunidad primitiva, el hombre realizaba diferentes labores para satisfacer sus necesidades. Fue precisamente en la realización de esas labores, principalmente de la agricultura, que el hombre se percató de la existencia de ciclos: el día y la noche, las lluvias y las sequías, el crecimiento de una planta hasta su floración. El pasar del tiempo, acompañado de la experiencia y la especialización, se tradujeron en mayores capacidades productivas.

“El ritmo no solamente te da sosiego en la actividad agrícola, sino que te da productividad. Un hombre con un palo abriendo un hueco en la tierra y otro echando semillas, emitiendo sonidos determinados por la actividad misma; el hecho de dominar cada vez más a la naturaleza a partir del ritmo, desarrolló en el hombre mayores capacidades para el trabajo”, explica Rafael Salazar (entrevista 20-5-2006).

Ese ritmo originó las primeras formas melódicas asociadas al trabajo, los primeros cantos del hombre. “No es como la gente dice, que el hombre escuchó el sonido de los pájaros y comenzó a cantar. Eso estaba allí, no es descartable, pero lo cierto es que el hombre comienza a cantar a partir del ritmo del trabajo”, agrega Salazar.

Esas formas elementales de la música impulsaron y fortalecieron la unión entre el hombre y la naturaleza. No solamente se le cantaba al proceso de la siembra, sino también al sol, la luna, la lluvia, que dentro de las culturas politeístas eran vistos como dioses.

Cantos con olor a mastranto

En todas las culturas del mundo existen o han existido cantos de trabajo, porque donde haya trabajo, habrá canciones que lo acompañen. Además de acompañamiento del hombre para su faena, el canto sirve para aliviar la carga del trabajo y, en muchos casos, para mejorar la productividad.

Sin embargo, la sustitución del hombre por las máquinas ha hecho que estén prácticamente en desuso. En Venezuela, aún perviven algunos de estos cantos: “Las más diversas faenas las acompaña nuestro pueblo con cantos adecuados, desde el trabajo campesino hasta los breves pregones de la ciudad”. (Ramón y Rivera, 1969, p. 23).

En nuestro caso, nos limitaremos a hablar de los cantos de trabajo llaneros, es decir, de los cantos de arreo y de ordeño, pues en ellos tiene su origen la tonada llanera².

Influencia árabe-hispánica

Los cantos de trabajo llaneros tienen, en primer lugar, una influencia árabe hispánica. “Las primeras huellas del canto árabe preislámico, como es sabido, se descubren en el cantar nomadista (*al hida*) propio de los camelleros en la travesía de los desiertos” (Salazar, 2000, p. 119)

Estos cantos aunaban el ritmo del canto de las caravanas (*hudá*) que acompasaban el paso del camello al arreo del camellero con el metro *raǰaz* utilizado por los primeros poetas árabes. (Manuela Cortés, citada por Salazar, 2000, p. 127)

² Existen cantos de trabajo asociados al pilado del maíz, con movimientos acompasados que simulan el movimiento de los dos grandes mazos de madera que se usan durante esta faena. Otros cantos acompañan las labores de labranza, lavandería, recolección de café y de molienda.

A partir del siglo VII evolucionan las formas preislámicas del *hudá*, traducido como búsqueda o mensaje, hasta la conformación del *giná*, considerado ya como canto en el sentido estético actual.

Los *giná*, cantos para una sola voz, dieron paso al *ramal*, con una estructura musical más compleja, hasta llegar a la *casida*, la forma clásica árabe por excelencia, que inspiraba cantos basados en El Corán, en la épica musulmana.

“A partir de aquellos cantares monorrimos, con versos de arte mayor, hasta de 16 sílabas, muy difíciles de memorizar, Ibn Muhriz (siglo VII), basándose en lo complejo que resultaba desarrollar un esquema rítmico musical sobre cada verso de tales dimensiones, crea por primera vez la división del verso en dos hemistiquios para facilitar su canto”. (Salazar, 2000, p. 119)

De esta manera, la simple recitación poética del período preislámico dio paso al canto monódico árabe oriental representado por la *casida*.

A partir del siglo VIII, llegó la cultura árabe a España a través de las primeras invasiones árabes por el estrecho de Gibraltar, para conquistar todo la región sur de ese país. Llamaron a esta zona Al'Andalus, de la que se deriva el nombre de Andalucía.

“Durante los dos primeros siglos de la presencia árabe en la Península Ibérica, es decir, entre los siglos VIII y IX, los músicos y cantores andalusíes siguieron la tradición clásica del *sanit*, canto monorrímo que utilizaba textos parciales de la poesía clásica árabe o de una *casida*”. (Salazar, 2000, p. 119)

Tiempo después, a partir de la evolución de este canto poético, se desarrolló una nueva forma literaria-musical que, partiendo de la *casida* monorríma, introduce un refrán o estribillo, con rima diferente a la *casida*. “Esta nueva forma literaria será

conocida como *muwashaha*, en su versión culta, que al disponer de estribillo de raíz popular, tomará el nombre de *jarcha*. Tanto la *muwashaha* culta como la *jarcha* darán lugar al nacimiento del *zéjel*, la primera forma estrófica con estribillo de la literatura hispánica y europea”. (Salazar, 2000, p. 119)

Con el *zéjel*, los árabes brindaron a Europa una nueva forma de versificar, dentro del concepto de la poesía cantada, que va a determinar la independencia musical de los instrumentos acompañantes con respecto al cantante. Unos instrumentos, llamados *macames*, llevaban un ritmo fijo, sobre los cuales respondía un solista, improvisando cantos, con una rima distinta (siglo IX).

“La *muwashaha* es definitivamente una creación andalusí, que rompe con la unisonoridad de la *casida* para convertirse en la raíz del *zéjel*, voz árabe onomatopéyica que designa el susurro de paloma”. (Salazar, 2000, p. 119)

“De estas dos nuevas formas poéticas, la *muwashaha* y el *zéjel*, surgen las primeras formas de letrilla, refrán o estribillo en el mundo occidental, la base de la futura canción popular tal como hoy la conocemos, así como también de la forma primaria de la polifonía, entendida como separación entre la melodía del canto y la de los instrumentos acompañantes”. (Salazar, 2000, p. 119)

Explica Salazar que los *macames* árabes llegaron a Venezuela para convertirse en artífices de las formas de improvisación nuestras: el pajarillo, el zumba que zumba, el galerón, la fulía... “Los instrumentos, arpa, cuatro y maracas, y ahora el bajo, llevan un ritmo fijo, con una forma, y hay un cantante que va improvisando. Si no hay cantante, hay un instrumento que va haciendo las mudanzas, como dicen los árabes”, agrega Salazar (entrevista 20-5-2006).

Tales mudanzas dieron origen no sólo a la **copla**, sino también al **romance** y a la **décima**, de los cuales surgen todas las formas poéticas que conocemos en Venezuela. Con la llegada de los españoles a América, estas formas musicales entraron a nuestro país y se presentan, algunas en mayor proporción que otras, en nuestros cantos de trabajo llaneros.

“En 1563, entran por el camino de Catia, tres mil carneros al frente del zamorano Juan el Gaitero, quien con sus melodías árabe-hispanas conducía el primer rebaño para dar asentamiento a la fundación de Santiago de León de Caracas a cargo del Capitán Don Diego de Losada” (Salazar, 1992, p. 22). De allí probablemente surgieron los primeros cantos de arreo, que pronto llegaron a los llanos venezolanos y se fusionaron con los cantos aborígenes para adquirir identidad propia.

Influencia indígena

En segundo lugar, existe una fuerte influencia indígena, proveniente de los cantos Jivi que entonaban y todavía entonan los indios guajibos, asentados principalmente en la región apureña.

Erick Brown y Alexis Llamozas, en su trabajo de grado *La Tonada Llanera en Venezuela*, explican que dentro del contexto musical Jivi, la influencia más marcada sobre los cantos de trabajo llaneros se presenta en la forma de canto conocida como Bajanákabo. Son cantos de soledad, amor y tristeza, que pueden ser entonados por hombres y mujeres. Aunque sus melodías son ancestrales, sus textos son de carácter personal e improvisado y suelen hablar de acontecimientos y relatos de la vida cotidiana. (Brown y Llamozas, 1998, p. 20)

Al igual que el resto de la música Jivi, estos cantos no presentan constancia escalística ni rítmica. Sin embargo, se observa el uso de la escala pentatónica. “No existe uniformidad tonal ni métrica en el sentido académico-europeo. Sin embargo, sí existe una coherencia interna dentro de las líneas melódicas de los cantos”. (Brown y Llamozas, 1998, p. 20)

Brown y Llamozas enumeran las características que determinan la influencia Jivi en los cantos que acompañan las faenas llaneras:

- Uso del modo menor
- Uso de saltos melódicos de intervalos de quinta
- Notas largas para comenzar
- Pentatonía
- Pentafonía
- Tópicos de cuarta y sexta
- El falsete como recurso vocal
- Métrica libre

Por no ser ésta una investigación musical, explicaremos estas características de manera muy general.

El modo menor tiene que ver con el tipo de escala, que puede ser mayor o menor. Las escalas de modo menor imprimen un acento triste, melancólico, a la música.

Los intervalos tienen que ver con la distancia existente entre las notas. Un intervalo de quinta está compuesto por una triada de notas cuya distancia entre sí es de cinco notas. Por ejemplo: Do, Sol, Re.

Las notas largas para comenzar o glisandos incorporan un tono quejumbroso a la música. Los llaneros lo llaman canto achinchorrado.

La pentatonía y la pentafonía están asociadas a cinco notas y cinco sonidos. Son escalas muy antiguas, también usadas en los cantos de origen árabe.

El falsete es un recurso vocal que sirve para alcanzar tonos muy agudos.

La métrica libre significa que los cantos no están sujetos a compases. Los versos pueden variar en cuanto a las sílabas métricas que los componen. No son todos hexasilábicos (6 sílabas métricas) u octosilábicos (8 sílabas métricas), por ejemplo.

A continuación evidenciaremos la presencia de estas características en los cantos de trabajo llaneros.

Trabajo, cantos, música

Los cantos de trabajo constituyen cantos utilitarios que se caracterizan por su sistema monódico –para una sola voz-, en el cual se establece claramente la armonía por notas largas de seis, ocho o más tiempos moderados que encierran las cadencias. (Ramón y Rivera, 1976)

Son mesurables e intercalan gritos y silbidos de acuerdo con la necesidad de la labor, según se trate del ordeño, del arreo u otra faena. Por ejemplo: “ajila, ajila novillo por la huella del cabestrero, jo, jooo, jojojoooo” es un típico inicio de canto de arreo. En ocasiones, incorporan cierto acento quejumbroso.

Las escalas a las que se ajustan estas melodías normalmente varían entre sí, de acuerdo con el tipo de música regional. Es por ello que un canto de molienda de caña de azúcar en el estado Falcón dista mucho de un canto llanero para el arreo del ganado. Pero en general, todos muestran un carácter antiguo.

En términos musicales, presentan el giro melódico denominado *tópico de cuarta y sexta*. “Consiste en un giro de tercera mayor o menor que desciende sobre un intervalo de cuarta justa” (Ramón y Rivera, 1969, p. 25)

Estilísticamente, la tonada toma del joropo y otros cantos propios de los llanos venezolanos los siguientes elementos para construir sus melodías: uso constante de apoyaduras de tercera menor, diseños melódicos basados en las notas de una triada en segunda inversión (sobre todo triadas menores), uso de notas largas, glisandos, falsetes y de fraseos sobre el vocablo “ay”. (Enciclopedia de la Música en Venezuela, 1998, p. 682)

Desde el punto de vista de la agógica³ resalta la libertad métrica de la tonada en su parte lenta, en la que a veces llega a tener carácter de recitativo. Cuando la tonada tiene dos partes, la segunda generalmente se ejecuta a manera de pasaje en una métrica de 3x4. Algunas tonadas constan de una sola parte; en estos casos suelen tener métrica de 3x4 pero con un tempo lento. (Enciclopedia de la Música en Venezuela, 1998, p.p. 682-683)

³ La agógica permite apreciar la duración con la que se ejecuta un fragmento musical (su lentitud o rapidez).

Los cantos de arreo

*Señores, ésta es la historia de un llanero legendario,
que salió de la estacada en el lomo de su caballo,
treinta días cabalgó hasta llegar a San Fernando
y luego prosiguió hasta el pueblo de San Carlos*

Rogelio Delgado

Era mucha costumbre del llanero, cuando se andaba a caballo y a pie, trasladar al ganado hacia zonas altas o bajas, dependiendo de la época del año. Con la entrada de las lluvias, entre mayo y julio, se recogía el ganado para llevarlo de las zonas bajas a las zonas altas, con el fin de evitar enfermedades o muertes por hambre o ahogamiento. Entre noviembre y enero, el proceso se revertía, para llevar al ganado a las sabanas nuevamente.

Tomando en cuenta que eran muchas las cabezas de ganado que trasladaban y que el viaje duraba aproximadamente un mes, los llaneros entonaban canciones a capela, con silbidos incluidos, así como notas fuertes y largas debido a la necesidad de proyectar al máximo la voz. Generalmente el canto lo iniciaba el cabestrero, que era el hombre que a caballo guiaba al resto, mientras los que se situaban atrás de éste, y que reciben el nombre de culateros o traspuñteros, le respondían.

La *Enciclopedia de la Música en Venezuela* nos ofrece una excelente descripción de la faena: “En Guasualito, por ejemplo, se entregaban las reses a los arrieros, que eran una verdadera cuadrilla formada por un caporal, un puntero, traspuñtero, un segundo traspuñtero, un culatero, un contador y el maletero. El caporal vigilaba el conjunto de la faena; el puntero iba adelante, al frente del ganado, cantando de manera monótona muú, muú, muú..., de manera prácticamente ininterrumpida hasta

que terminaba la jornada; los traspunteros iban al centro, arriaban el ganado e impedían el desbarajuste; el culatero iba detrás, cuidando, sobre todo, a los novillos cansados; al contador correspondía adelantarse al arreo para colocarse en lugares estratégicos y ver si la manada iba completa; el maletero finalmente, llevaba en un buey el equipaje básico, que consistía en cobijas, chinchorros, café y papelón, y era quien llegaba primero a la travesía. Los hombres que iban a caballo eran llamados ‘nalgas peladas’; los que iban a pie, ‘cagones’. La travesía era el sitio donde finalizaba la jornada y por lo general era el lugar donde se pasaba la noche”. (Enciclopedia de la Música en Venezuela, 1998, p. 99)

De modo que estos cantos cumplían la función de dar dirección y mantener cohesionado al ganado, toda vez que se creaba una especie de cerco de voces alrededor de las vacas, lo que además aumentaba en el ganado la sensación de control ejercida sobre ellos.

Que Caracas tiene fama
de los hombres parranderos
Yaritagua por los guapos
y Arauca por los llaneros

No hay puerto como el de Nutrias
ni samán como el de Güere,
porque tiene el agua dulce
y bonitas las mujeres

El que ha sido marinero
cuando ve la mar suspira;
y el toro pita a la vaca
y el novillo se retira

Tan bonito que te queda
tu camión colorao;
más bonito te quedara
si yo te lo hubiera dao

Cantos de arreo⁴

⁴ Tomado de: Ramón y Rivera, Luis Felipe. *Los cantos de trabajo en Venezuela*. En: Revista Inidef. No. 2. CONAC, 1976.

Pero a su vez, servían para tranquilizar a las reses durante la larga travesía. Un elemento adicional, acuñado por Ramón y Rivera, tiene que ver con la sensación de alivio que producían los cantos entre quienes tenían la responsabilidad de transportar al ganado. “El llanero canta también en estos casos como espontánea expresión de alivio y es posible que hasta de estímulo, en la dura faena de conducir el ganado hacia lugares distantes de aquello en que se halla”. (Ramón y Rivera, 1969, p. 24)

Con los cantos, pareciera minimizarse la agresividad que tiene el llano, que tiene la geografía llanera, una agresividad que probablemente se exprese en esa inmensidad de territorio, que generalmente propicia la soledad. “Si uno lee por ejemplo, toda la literatura, donde el llano es un protagonista, uno siente ese elemento, esa soledad del llanero que tiene que cabalgar, que tiene que hacerse un amigo íntimo tanto de las fuerzas conocidas como de las fuerzas desconocidas del llano”, dice Rafael Strauss. (entrevista 16-5-2006)

Y de ahí por ejemplo, que uno de los pobladores de Venezuela más supersticioso sea el llanero. Pareciera que esa soledad se presta para la existencia de fuerzas invisibles, contra las cuales el llanero tiene que protegerse. No es por casualidad que del llano haya salido el enfrentamiento entre el bien y el mal, expresado en Florentino y el Diablo. Entonces el canto es, probablemente, un elemento que dulcifica no sólo la relación del llanero con su fuente de trabajo, sino también esa permanente angustia que le toca vivir.

Musicalmente, los cantos de arreo “se caracterizan por gritos, notas largas que adquieren a veces cierto acento quejumbroso por su movimiento de descenso tanto dinámico como melódico, y en los casos más funcionales, aspecto de *canto llano* en la melodía” (Ramón y Rivera, 1976).

Los cantos de ordeño

*Mujercita,
que del llano el trabajo aprendiste,
cómo ordeñar una res,
a eso de cinco y quince...*

Rogelio Delgado

El ordeño es una de las faenas más comunes del llano. Consiste en extraer la leche de la vaca exprimiendo sus ubres o tetas, en un proceso que simula el amamantamiento de los becerros.

Cuando la vaca es arisca, se ordeña amarrada al botalón, un palo grueso y resistente que se clava en medio del corral. De esta manera se evita que la vaca agrede al ordeñador con sus patas o sus cuernos. “Ellas tienen que irse adaptando a nosotros, irse adaptando al ordeño. Cuando nosotros tratábamos de ordeñarlas, ¡zas!, se tiraban al suelo. La enlazamos y si está muy brava, la llevamos allá al botalón, la enyugamos en el botalón y ahí ella se va a empezar a patear. Nosotros nos le metemos con cuidado y la manoseamos, y la acariciamos, y ya por lo menos a los cinco días ya va dando piojo”, explica José Luis Castillo, ordeñador de la finca Puerto Miranda, ubicada en el sector Gorrín del estado Guárico. (entrevista 2-12-2005)

A medida que la vaca o la novilla se va amansando y acostumbrando al ordeño, se desatan del botalón. “Llega un día, en que no se requiere amarrarla. Para ese momento, ya está mansa y tanto la vaca como el becerro, responden al ordeñador por el nombre que éste les puso. A través del nombre se expresa alguna característica

física de la res o algún aspecto de su propia vida”, explica Edgar Colmenares del Valle (entrevista 10-5-2006).

Cumplido el amansamiento, el primer paso para ordeñar una vaca es colocarle el becerro al lado, para que mame y afloje la leche. Seguidamente se usa el rejo, que no es más que un pedazo de mecate como de un metro, para amarrar el becerro a la vaca y evitar que ésta se altere durante la faena. Es entonces cuando el ordeñador, con una totuma, una taza o un tobo, recoge la leche que sale por las ubres de la vaca.

“Uno la manosea, y entonces llega y se queda ahí quietita. Algunas se ponen bravas. Uno le dice: ‘Póngase vaca vieja, fulana de tal’ y se queda ahí quietita. El becerro está para el chiquero, entonces uno llega y metió las vacas, las metió pa’ llá a bañarlas porque salen demasiado embarrilás, entonces pa’ meterlas bañaditas. Sí, pa’ que se pegue a mamar. Entonces la vaca apoya y luego ahí va uno con el tobo a ordeñarla, y si no se queda quieto, uno llegó con el rejo y le amarró las patas. Dan la leche. Apoyan toda la leche, apoyan toda la postrera. La postrera es la leche”, relata Fran Perera, otro ordeñador de la finca Puerto Miranda. (entrevista 2-12-2005)

Es bien sabido que el ordeñador acostumbra a ponerle nombre la vaca y a su ternero, con el fin de que ambos acudan por sí mismos cuando se les llame al corral. Para este llamado, el ordeñador emplea un canto, en el que siempre se juega con el nombre de la res, que por lo general es de algún elemento de la naturaleza. “El ordeñador canta el nombre de la vaca un momento antes de ordeñarla, y el animal, que está en un corral contiguo al que ocupa el ordeñador, acude a la puerta del corral en el momento en que oye su nombre. Casi siempre, ¡cosa curiosa!, responde con un mugido al llamado del ordeñador, mirando a la vez fijamente hacia donde éste se halla”. (Ramón y Rivera, 1969, p.p. 25-26)

Terciopelo, Terciopelo, Terciopelo
la viejita Terciopelo
arrímate pa la puerta
la viejita Terciopelo.
Las cortinas de tu cama
son de terciopelo negro
entre cortina y cortina
está mi amor prisionero,
la vieja Terciopelo

Pañuelito, Pañuelito, Pañuelo
ayer tarde estaba yo
parado en tu lavadero
hasta que el agua me dijo
quita de aquí majadero, Pañuelo.
Si te duele la cabeza
amárrate mi pañuelo
que este pañuelo lo llaman
quita amor y da consuelo

Cantos de ordeño⁵

Rafael Strauss habla de una función humanizadora. “De alguna manera se le crea una historia a la vaca, porque al darle un nombre, el hecho de que tú le des un nombre a un ser vivo, en este caso al animal, estás como erigiéndolo en alguien seguramente no igual a ti, pero muy parecido a ti, muy parecido al ser humano. Lo estás incorporando a tu historia, como cuenta la pieza extraordinaria de Joel Hernández, que muestra una relación sencillamente extraordinaria con un toro que se muere, y también está La Fundadora, también de Joel Hernández, donde él le agradece a una vaca que termina salvándole al hijo, por la calidad de la leche” (entrevista 16-5-2006).

Se constituye el canto en un puente del llanero hacia un ser vivo inmediato, como es la vaca, como es el ganado, que le proporciona un elemento vital para un entorno geográfico donde hay muchos problemas de salud. El llanero incorpora a la vaca a su historia personal y a la vez le crea una especie de historia. Crea una historia colectiva del ganado, de la vaca, a través de la tonada.

⁵ Tomados del LP “Música de Venezuela”, de Ignacio Figueredo.

Los cantos de ordeño cumplen, además, una función tranquilizadora durante la faena, como lo explica Lizardo Domínguez Méndez en su trabajo *La música asociada al trabajo en los llanos de Guárico y Apure*: “El ordeñador, antes de cantarle a la vaca, se ayuda con silbidos y exclamaciones como ¡oooh!, ¡jeeee! Cuando la conduce hacia el lugar indicado del chiquero para luego exclamar ¡Póngase!, seguidamente procede a sobarla por el lomo, las ancas y la barriga, mientras le habla con la intención de que la vaca entre en confianza, se tranquilice y ya calmados los nervios del animal, comienza el canto simultáneamente con el masaje manual a las ubres, extrayendo de esta manera la leche”. (Domínguez, 1999, p. 12)

Si la vaca no está tranquila, sencillamente no da la leche, por lo que pudiéramos decir que la productividad depende directamente del canto. “Eso lo hacemos pa’ que las vacas se tranquilicen más. Es algo que las relaja, para que echen más leche. Mientras ellas se relajan, más se concentran y dan más leche. Uno les canta cualquiera copla pa’ que las vacas se relajen, relajen el seno, las tetas que llaman”, asegura José Rafael Garrido, también ordeñador de la finca Puerto Miranda. (entrevista 2-12-2005)

Tanto los cantos de arreo como los de ordeño están compuestos por cuartetos octosílabos. El canto de ordeño lo hace normalmente un solo individuo, no es un canto que se canta en forma contrapunteada o en el que intervienen varios. Generalmente no hay estribillos fijos, intercalados con la copla. Sin embargo, constantemente se repite el nombre de la vaca: Mariposa, Lucerito, Primorosa, porque el ordeñador tiene una relación íntima con la vaca. Entre esa reiteración del nombre del animal, el ordeñador va improvisando cuartetos.

La tonada llega a Caracas

Todas las formas folclóricas urbanas tienen como antecedente una forma folclórica agraria. La cultura popular venezolana, como la cultura popular del mundo, tienen varias fuentes: una fuente histórica comunitaria, de las llamadas culturas jaurías; una fuente histórica agrícola, desde que nació la esclavitud, el feudalismo y el modo capitalista del campo; y una forma urbana, que es la forma de expresión del capitalismo contemporáneo desde la Revolución Industrial.

¿Por qué nos sorprendemos ante la belleza de las tonadas? Por la autenticidad del canto que las origina, que tiene que ver con la relación del hombre con la tierra. Formas sencillas repetidas, poesía, que expresan un sentimiento de amor por la naturaleza, del hombre que va en el arreo y le cuenta sus pensamientos tanto a la vacada como al hombre que va adelante, en la jornada.

Las tonadas son herencias de coplas hispánicas de gran belleza, que adquirieron forma propia en los llanos y trascendieron a las ciudades a través de los contingentes agrícolas que acompañaron al boom petrolero.

¿Quiénes son los predecesores de la tonada? Luis Felipe Ramón y Rivera, en su obra *La Música Popular de Venezuela*, atribuye al músico caraqueño Eduardo Serrano la creación de este género vocal en la década de los años 30 y señala que “lo novedoso de este tipo de canción estaba en la combinación de un trozo melódico lento y de largos sonidos, inspirado en el folklore de los cantos de ordeño, seguido de otro estilo de joropo, y por lo tanto alegre y rápido” (Ramón y Rivera, 1976, p. 143).

Eduardo Serrano la llamó copla-joropo, porque la primera parte es una especie de prelude musical que da paso a un joropo. No eran exactamente cantos de arreo y de ordeño, pero tenían algunas reminiscencias principalmente de la tonadilla española.

La primera tonada compuesta por Serrano se llamaba *La Vaca*, haciendo honor al ambiente llanero y al noble animal compañero del hombre, y fue ejecutada por *Los Cantores del Trópico*, grupo al que pertenecía el músico. Esta pieza sirvió de modelo a muchas otras canciones de parecida o igual combinación e impulsó un movimiento encabezado por José Reina, prolífero autor caraqueño fallecido en 1974.

Serrano tuvo la virtud de introducir esa forma con la creación de Barlovento y su difusión a través de la radio. El músico fue fundador y miembro de la primera orquesta para radio, de Radio Caracas Radio, donde trabajó junto con Carlos Bonet, director de orquesta. De estas experiencias surgieron Magdalena Sánchez, Lorenzo Herrera, María Teresa Acosta, quienes grabaron todas las tonadas de Eduardo Serrano. “Las tonadas de Serrano se hicieron famosas durante los años 30 y 40. Esas fueron las formas de tonada o de coplas como yo llamo, de coplas cantadas”, dice Salazar. (entrevista 20-5-2006)

Después del año 46, Antonio Estévez, Reinaldo Espinoza y el maestro Freddy Reyna trajeron al Indio Figueredo a Caracas. *El Indio* tenía en su repertorio genuinos cantos de trabajo, de arreo y de ordeño, más parecidos a las tonadas de Simón, pero no causaron ningún furor porque no se difundieron.

Años después, en la década de los 60, aparece en el mundo musical venezolano Simón Díaz, quien comienza a trabajar en la radio, luego de estudiar fundamentos de música con los maestros Teófilo León y Vicente Emilio Sojo. En sus inicios, produjo junto con Hugo Blanco marchas populares y algunos merengues que intercalaba con tonadas aprendidas y tonadas hechas por él, unas de su propia inspiración, de su propia poesía, otras de la tradición popular y otras basadas en versos de Alberto Arvelo Torrealba, el autor de Florentino y el Diablo.

Por cada disco de canción popular que sacaba, Simón incluía una o dos tonadas. “Hay una anécdota del maestro Sojo. Simón le regaló su primer disco, que tenía la Tonada del Cabestrero. Al día siguiente, el maestro Sojo lo llamó y le dijo: ‘Muchacho, de todas estas piezas, la única que sirve es la Tonada del Cabestrero’”, cuenta Salazar. El maestro Sojo bendijo a Simón Díaz como autor de bellas tonadas.

De esta forma, comenzaron a difundirse las tonadas en la radio de forma masiva. A partir de Simón se desató una serie de compositores de tonadas, como Otilio Galíndez, con la famosa *Flor de Mayo*, Henry Martínez, Rafael Salazar, Juan Vicente Torrealba, Luis Cruz, Rodrigo Troconis y Alí Primera, entre otros.

Además, Simón le agregó a la tonada un ritmo que no tenía el proceso mismo del trabajo. Cada ordeñador, cada cabestrero, inventa su propia melodía, canta a capella siguiendo el ritmo que se impone cuando se le exprime la leche a la vaca o cuando se conduce al ganado. Para hacerla difundible, a través de la radio y el disco, Simón le imprimió a la tonada un ritmo muy parecido al vals, pero un poco más lento, más libre, más suave, “un ritmo similar al del paso lento del caballo que se engalana ante la feria del rodeo, para volcar, sobre la armonía de un cuatro, las caricias rítmicas de sus dedos, como adivinando el vaho sereno del amanecer” (Salazar, 1992, p. 21). Por ejemplo, en Sabana, usa un preludeo al estilo de Eduardo Serrano y luego entra una parte rítmica con un cuatro, que mantiene un ritmo estable, a manera de pasaje.

Simón Díaz introdujo la tonada en el conocimiento vivencial del pueblo venezolano, la sacó del llano para convertirla en una forma musical nacional e, incluso, internacional. Simón hoy es gloria nacional de Venezuela y su trascendencia musical va a ser definitivamente gracias a la tonada. Simón Díaz es para la tonada lo que Eduardo Serrano es para el merengue.

La tonada llanera está desapareciendo

Simón Díaz, en el disco *Tonadas*, expresa su preocupación por el futuro de este género. Según él, de todos los ritmos y tendencias musicales de nuestra tierra, la que está más peligrosamente amenazada es la tonada llanera, porque está desapareciendo su creador: el hombre que se entretiene cantándole y silbándole al llano, improvisando versos de amor, creando coplas llenas de vivencias y sabiduría.

“Ya no se ven madrinas de ganado, no se escucha ese cabrestero cantándole y ajilando el arreo entre el polvo. Ya no se escucha ese canto de esperanza por la alegría de ver nuevamente a la mujer que se besó en Paso Real. Ya no se arremolinan de noche, alrededor de una lamparita de kerosene, los arrieros a escuchar los cuentos picantes, a reír y cantar mientras en los corrales silenciosos los novillos descansan sus músculos y escuchan a sus mandadores”, dice Díaz.

Cuenta que la vida del llanero estaba llena de largas travesías por trochas, cerros, sabanas y pueblos; de grandes aguaceros y de ríos crecidos. “Los arrieros enfrentaban la naturaleza a pie o a caballo, con temple, coraje, alegría, mística y sobre todo con el orgullo de ser hombres del llano adentro. De chiquito conversé muchas veces con ellos y escuchaba sus cuentos, les oía cantar, reír y soñaba con ser algún día uno de ellos”, agrega.

En opinión de Fermín Quevedo, “ahora los llaneros son modernos, ya no quieren cantar. Si trabajan ordeñando, ya no cantan, a menos que el dueño del hato sea de mucho abolengo, de mucha *llaneridad*, y la costumbre se mantenga por mandato del dueño. Lamentablemente, son pocos los dueños de hatos que no quieren que desaparezca la tonada y la costumbre de echar los cuentos en la tarde y de chinchorro a chinchorro, de contar las experiencias vividas en el trabajo del día, desde

la mañanita hasta las cuatro de la tarde, que es cuando el llano se pone chiquitico y es cuando la gente tiene que encontrarse en el hato central para echarse los cuentos los unos a los otros”. (entrevista 29-11-2005)

“Para los lados de La Candelaria, por allá en esas sabanas inmensas, por los lados de Cunaviche, pero tiene que ser muy adentro, en Elorza, hacia Caribe Rojo. Ese es un hato que todavía mantienen los Guerrero allá en Elorza. Allá hay un hato que cuando yo lo conocí, mantenía esa posición de que no se debía, deformar el llano tal cual como era, y el mantuvo eso durante mucho tiempo. Yo no sé cómo será ahora, porque tengo mucho tiempo que no voy, pero eso queda por allá en Elorza, en el municipio Rómulo Gallegos. Por ahí hay hatos que todavía mantienen el ordeño y cantan, y en Portuguesa también, en Portuguesa se dan muchos casos de fincas que ordeñan y todavía cantan”, agrega Quevedo.

El ordeño mecánico ha eliminado la necesidad de que el hombre amanse a la vaca. En las nuevas fincas, colocan canciones suaves, música clásica, netamente instrumental, para aquietar a las vacas durante la actividad. Asimismo, las motos y los camiones se han convertido en los nuevos arreadores y poco importa el canto colectivo de los hombres a caballo. Indudablemente, en la medida que se pierden estas prácticas, se pierden los cantos que las acompañan.

En este panorama, la tonada pareciera estar destinada a morir junto con Simón Díaz, único exponente del género que se ha dedicado a incorporarla al memorial de la música venezolana e internacional. Y es que ni siquiera existen libros que ahonden sobre el tema; sólo breves referencias y un trabajo discográfico del mismo Díaz en el que *Cuenta y Canta* sus más conocidas creaciones musicales.

El campo se vino a la ciudad

A partir de los años 30, comienza en Venezuela un proceso vertiginoso de desarrollo urbano, que ensancha aún más la histórica distancia entre la vida del campo y la vida de la ciudad.

La aparición del petróleo abría las posibilidades de aumentar los ingresos nacionales por concepto de exportaciones, pero además alimentaba las expectativas de millones de venezolanos que vivían en condiciones deplorables, entre ellos, los pobladores del campo.

En su disco *Cuenta y Canta, volumen 1*, Simón Díaz habla de la incidencia que tuvo el boom petrolero en la vida del campo. “La tonada Sabana pinta la historia de un hecho cumplido. Estaba el campesino sembrando en su conuco y se le presenta un hombre con un tractor y le dice para quien trabajas tu ahí yo, yo trabajo como el borrachito, por mi cuenta, y cuanto ganas, yo, yo gano 21, 22, o 23, depende. Si te viene conmigo, te doy 70. Era el boom petrolero que lo arrancaba del campo, y este hombre, con el señuelo de ese mejor sueldo, hizo como dijo el poeta Andrés Eloy Blanco: aquella mujer se fue detrás de un hombre a caballo. Este hombre se fue atrás de un hombre a tractor”.

De modo que miles de campesinos se fueron tras el sueño petrolero. Otros han migrado hacia Guayana, en busca de oro y diamantes. “El efecto de algunas zonas diamantíferas es innegable. Se corre la voz en Guayana y tú ves que la migración hacia allá es automática”, asegura Edgar Colmenares del Valle (entrevista 10-5-2006). La mayoría forma parte de la pequeña minería, una actividad que encierra enormes intereses económicos, pero que sólo beneficia a selectos grupos.

Un tercer grupo ha optado por la actividad comercial, introduciendo al llano mercancías provenientes del puerto libre de Margarita. “En el momento en que se inició ese proceso, veíamos que muchos llaneros se iban comprar cualquier cosa para luego revenderla. Así fueron abandonando el campo, fueron abandonando la cría de animal, fueron abandonando a sus familias”, agrega Colmenares. Dependen de un mercadeo exiguo y flotante que cada vez aliena más la tradición llanera.

La mayoría, lamentablemente, ha visto frustradas sus expectativas y, lejos de conseguir el bienestar vendido por las ciudades, ha pasado a formar parte de los inmensos cordones de miseria que rodean los centros urbanos.

De esta manera, el protagonista principal de la tonada: el llanero, cambió el conuco, el rastrillo, las semillas y las vacas por techos de cartón en las principales ciudades de Venezuela. Disminuía así la presencia humana en los llanos venezolanos y, por supuesto, disminuían los cantos de arreo y ordeño.

Mecanización de la vida en el campo

El avance tecnológico también ha alcanzado a las actividades ganaderas. Lo que antes debía hacer necesariamente el ordeñador, ahora ha quedado en manos de chupones conectados a complejas maquinarias que extraen y envasan la leche de las vacas. De modo que el campesino ha sido sustituido por las fincas mecanizadas, eliminando la necesidad del canto para tranquilizar y amansar a la vaca.

Nuevamente Simón Díaz nos sirve para explicar lo ocurrido. “A mediados de los años 50, yo me entero que la tonada estaba peligrosamente amenazada a desaparecer, por cuanto para esa época Venezuela consumía aproximadamente 4 millones de litros de leche diarios, bien en el cafecito con leche, el arroz con leche, la

leche pa' los muchachos, la leche pa' los viejitos, la industria láctea, el queso, etc., y solamente producíamos dos millones... nos faltaban dos millones de litros. Entonces para cubrir nuestro consumo que haríamos. Teníamos que producir otros dos millones mas diariamente. La idea era mecanizar las fincas lecheras, porque ordeñando a mano no íbamos nunca a lograr aumentar la productividad que deseábamos y cuando ya tuviéramos todas las fincas lecheras mecanizadas, entonces no iba a haber hombrecito que se levantara a las 4 de la mañana a ordeñar una cuenta de vaca. Y como el ordeño y el arreo son la materia prima donde se nutre la tonada, yo me dije no vamos a tener tonada llanera. Y por eso fue que me dedique a buscarla y componerla para ayudar a dejarle un aire musical a Venezuela que para entonces no tenía bien definido. Hoy día podemos asegurar que en el repertorio de los mejores cantantes, estará un aire musical netamente venezolano: la tonada llanera". (Díaz, Cuenta y Canta, vol. 1)

Asimismo, la construcción de carreteras y la fabricación de grandes camiones para transportar el ganado, ha hecho obsoleta la práctica de transportar el ganado a través de los inmensos llanos venezolanos. Ya no es necesario cantar para guiar a las vacas. Ahora simplemente se montan en un camión que las transporta a través de largas distancias.

¿Globalización o imposición?

En los últimos años se ha hecho común hablar de la globalización, palabra de origen inglés que en un principio se refería a la expansión de las empresas multinacionales, pero que luego pasó a definir el proceso de expansión de las relaciones políticas, económicas y sociales entre todas las naciones del mundo.

Al hablar de globalización, normalmente se menciona una aldea global en la que todos los países participan aportando elementos de sus culturas. Sin embargo, esta concepción se ha desviado de manera abrupta, pues los países desarrollados han impuesto sus valores, costumbres y creencias, desechando cualquier elemento foráneo. Es por ello que ahora se habla no de globalización, sino de homogeneización, o lo que es peor, “americanización”, debido a la hegemonía que mantiene Estados Unidos en todos los ámbitos.

Para nadie es un secreto que luego de la caída del bloque soviético, EEUU se afianzó como la potencia más influyente del mundo. Atrás quedaron los conflictos ideológicos entre capitalismo y comunismo, que en muchas ocasiones impedían a los norteamericanos actuar a su antojo.

Ahora con un poder inimaginable, la nación del Tío Sam no vacila cuando se trata de ampliar su dominio, para lo cual ha hecho de la televisión su principal aliado. Películas, series y hasta noticieros han servido a EEUU para imponer una cultura consumista que le favorece ampliamente, dado el sitio de “honor” que ocupa en la economía global, al cual ha accedido por su diversidad productiva y la ampliación de sus fronteras por medio de las compañías transnacionales.

Son muchos los teóricos que aseguran que la globalización no es más que el imperialismo disfrazado. Finalmente, representa un fenómeno impositivo de los grupos de poder hacia los sectores desposeídos, que amplía la brecha existente entre explotadores y explotados, entre opresores y oprimidos, con la particularidad de que se apoya en los avances tecnológicos de la era moderna y su capacidad sin parangón de llegar a las masas.

En este proceso, los medios de comunicación han sufrido diversas transformaciones de forma y fondo, pues han dejado de operar localmente para convertirse en redes globales. Con la aparición de las nuevas tecnologías, los medios de comunicación han experimentado enormes avances, al tiempo que han influido sobre las masas, la política y la sociedad mundial en general.

“Así, vemos cómo la globalización nos está obligando a experimentar cambios drásticos en nuestra realidad: en el terreno de la economía, las compañías multinacionales emergen como las entidades de la economía mundial más importantes, ya que están marcando un nuevo ritmo al mercado como productor del capital. En lo social, son grupos minoritarios los únicos beneficiados con este sistema, mientras que el resto de la población mundial se está colapsando en una crisis social generada por el desempleo, la sobrepoblación y la violencia, entre otros males. En lo político, el Estado nacional ha dejado de garantizar los beneficios mínimos a la población en pro de un sistema que está muy lejos de favorecer a las mayorías más desprotegidas. Y en lo ideológico-cultural, la globalización está penetrando en todos los terrenos posibles, y es en este ámbito en el que los medios de comunicación han sufrido su mayor transformación, al convertirse en entes globales y hegemónicos frente a las sociedades nacionales”, expresa Aimée Vega en su trabajo *Los medios de comunicación en el nuevo orden*.

En este sentido, comprende la producción de elementos determinados –principalmente de entretenimiento– con fines de distribución universal, sin diferenciar razas, lenguas, tradiciones.

Los medios de comunicación se perfilan hoy como uno de los principales productores y distribuidores de dichos elementos. No en vano, diversos autores los han

llamado *industrias culturales*, definidas por la UNESCO como productoras de bienes y servicios culturales que son “reproducidos, almacenados o distribuidos de acuerdo a patrones industriales y comerciales; es decir, a gran escala y de acuerdo a una estrategia basada en consideraciones económicas, más que en una preocupación por el desarrollo cultural”. (Schiller, 1993, p. 45).

La industria cultural viene a ser el quebrantamiento de la cultura y su caída en mercancía. Finalmente, los medios están movidos por intereses comerciales, que sólo se pueden ver satisfechos con la creación de una cultura de masas, es decir, un amplísimo mercado de consumidores que generará inmensas ganancias.

Las empresas, en su afán por vender en un contexto global, utilizan técnicas comerciales orientadas a seducir al consumidor para que sienta el impulso irresistible de comprar los productos que ofrece el mercado. Esto implica transmitir mensajes publicitarios cada vez más llamativos, cuyo desenlace feliz es la posesión del objeto anunciado. Se generan así cambios de ideas y de valores en los ciudadanos.

Nuestros llanos no han escapado de este fenómeno, ni siquiera en los lugares de difícil acceso. “Yo acabo de regresar de Cunaviche. Directv en todas partes, ¿o no? Donde llegue ese fenómeno, hay que entender que se provocan los cambios. Busca a ver quienes quedan usando sombrero en el llano. No es que tengamos que cargar el sombrero pa’ arriba y pa’ abajo, no es que tengamos que vestir permanentemente de liquiliqui, pero si tener conciencia de qué es lo que se ha perdido, conciencia de lo que somos históricamente y de cuál es nuestro destino en la historia”, opina Edgar Colmenares del Valle, quien expresa con tristeza que por Margarita entraron “el sombrero tejano, que desplazó al pelo e’ guama y la camisa vaquera, de broches y cuadritos multicolores, que sustituyó a la de caqui, a la franela y al liquiliqui”.

Asegura que los más jóvenes han sido los más influenciados. “Tú los ves que ahora andan es con unas chancletas de goma, un short a lo Michael Jordan, unas franelas y unas gorras, o un sombrero extraño”, agrega Colmenares del Valle.

Algunos llaneros prefieren cantar música colombiana o bailar un reggaeton. “Yo fui en diciembre a la zona de Campo Elías y me sorprendía como prácticamente en todas las zonas, saliendo del estado Lara, bueno tu escuchabas en todos los sitios: en donde vendían empanadas y carne en vara, y todo ese tipo de cosas, música vallenato y música mexicana”, señala Rafael Strauss (entrevista 16-5-2006).

Pero cuando la industria cultural no es capaz de imponer elementos externos, bien sea porque resultan excesivamente extraños o porque existen elementos internos muy arraigados en el público receptor, se apropia de éstos últimos. Después de todo, su principal motivación es la comercial.

Es así como vemos que las grandes industrias mediáticas del país “apoyan” lo nacional, pero sólo lo que se vende, al punto que pareciera que la música tradicional venezolana se limita al joropo. Resulta extraño escuchar en algún medio de comunicación un galerón, una fulía o un tamunangue, por sólo poner algunos ejemplos.

De esta manera, desde la industria cultural se definen las preferencias, incluso, de los nuevos talentos, tal como lo relata Rafael Strauss: “En el estado Lara, en la zona de Cabudare, se ha concentrado mucho joven tocador de arpa, de cuatro, de maraca, muchos compositores incluso. Yo he tenido la oportunidad de hablar con ellos y te estoy hablando de muchachos como tú, gente joven, universitarios, que han venido de Barinas, del piedemonte andino, de Barquisimeto. Yo una vez les pregunté: ‘Mira ¿y ustedes nada más componen joropo? Yo veía dentro de sus preferencias para interpretar, lo recio ¿Es una moda?, no sé. ¿Se debe a las aspiraciones que tienen

ellos de grabar un disco, de pegarlo, de tocar en una cervecería o en un lugar donde toquen música venezolana en vivo?”.

“El joven de ahorita, el joven llanero, ya no se identifica, probablemente porque ya no tenga ese vínculo que obligó a esta gente de los años 20, 30, 40, 50, 60 del siglo XX a tener otro tipo determinado de producción muy vinculado con su entorno, con su faena, con su vida, con su cotidianidad. La cotidianidad del joven llanero pareciera estar en otra parte. La universidad, quizás, cosa que está bien por un lado, pero que lleva a que se sacrifiquen otras cosas”, agrega Strauss.

Incluso en los festivales de música llanera, con años de trayectoria, se evidencia esta influencia. “En festivales como La Palma de Oro, en el estado Guárico, se eliminó el renglón estilizado. Chaguaramas y San Lorenzo de Oro también lo eliminaron. La Panoja de Oro, El Soldado de Oro, El Silbón, La Voz Popular lo mantienen. Son 5 ó 6 festivales en este país que mantienen el renglón, amén de los festivales que pertenecen a instituciones oficiales como la voz liceísta, la voz universitaria y el Canta Claro. Yo creo que éste es un elemento digno de estudio. Si desaparece el renglón estilizado, no habrá generación de relevo para la tonada de Simón Díaz. No habría nuevas creaciones en este género. Así como apareció un festival de música recia, debería existir un festival exclusivamente para el renglón estilizado, donde pueda pasearse a sus anchas la tonada”, opina el músico y cantante Arturo Henríquez. (entrevista 3-12-2005)

Las consecuencias son evidentes: pérdida de valores folklóricos tradicionales, transculturación, destrucción de los valores esenciales del hombre, menoscabo de la identidad y exterminio de las costumbres autóctonas.

Perspectivas ley Resorte

El 23 de enero de 2003, un grupo de diputados introdujo en la Asamblea Nacional un proyecto de ley que, luego de las dos discusiones de rigor, fue aprobado y publicado en la Gaceta Oficial No. 38.081, del 7 de diciembre de 2004. Su objetivo: regular la prestación de los servicios de radio y televisión.

A casi dos de años de su entrada en vigencia, existen dudas en torno a la efectividad de la Ley para rescatar la música tradicional venezolana, uno de los objetivos que se planteó desde su discusión y el que nos atañe en esta investigación, por estar la tonada llanera inmersa dentro del amplio espectro de nuestra música.

La Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión establece:

Artículo 14. Durante los horarios todo usuario y supervisado, **los servicios de radio o televisión que difundan obras musicales, deberán destinar a la difusión de obras musicales venezolanas, al menos un cincuenta por ciento de su programación musical diaria.**

En los casos de los servicios de radio o televisión ubicados en los estados y municipios fronterizos del territorio nacional y aquéllos que se encuentren bajo la administración de órganos o entes del Estado, el porcentaje de obras musicales venezolanas será, al menos, de un setenta por ciento, sin perjuicio de poder ser aumentado a través de las normas que a tal efecto se dicten.

Al menos un cincuenta por ciento, de la difusión de obras musicales venezolanas, se destinará a la difusión de obras musicales de tradición venezolana, en las cuales se deberá evidenciar, entre otros:

- a) La presencia de géneros de las diversas zonas geográficas del país.
- b) El uso del idioma castellano o de los idiomas oficiales indígenas.
- c) La presencia de valores de la cultura venezolana.
- d) La autoría o composición venezolanas.
- e) La presencia de intérpretes venezolanos.

Vemos que la Ley confiere un 50% a la difusión de obras musicales venezolanas, lo que ha dado por llamarse el 50/50, en alusión al reglamento que promulgara Luis Herrera Campins y que estableciera paridad entre la música tradicional venezolana y el resto de la música.

Sin embargo, no se trata de lo mismo. En el caso de la Ley Resorte, el 50% referido no es necesariamente para música tradicional venezolana, sino para música producida en Venezuela. El artículo establece un 50% del 50% referido a obras musicales de tradición venezolana, lo que se traduce en un 25% del total de la programación.

“Del 50% estipulado para la música venezolana, sólo 25 es tradicional; el otro 25 es libre, pero la música no se define por quien la crea, sino por el estilo, por el carácter. Eso es un error de la ley”, señala Rafael Salazar (entrevista 20-5-2006).

Es precisamente este “error” el que ha dado paso al llamado neo folklore.

“La ley es muy importante, yo la aplaudo y la apoyo, pero también creo que es necesario que se reglamente de una manera más fina para que la burla no quepa, para que no queden esos huequitos”, considera Miguel Delgado Estévez, integrante de El Cuarteto.

Según el músico, “están agarrando una cosa que se llama neo folklore para burlar la ley. Yo creo que hay que regular eso, hay que apretar. Tú no puedes agarrar símbolos, íconos de la música venezolana y destrozarlos. Hay una gaita, la de Aniceto Rondón, que es una burla a los zulianos. Está bien innovar, con un producto realmente renovado, y para ello tienes que aplicar todos los conocimientos que tienes en función de mejorar”, agrega Delgado Estévez.

El neo folklore se ha constituido en la tendencia de tomar canciones tradicionales, conocidas, y cambiarles el ritmo, con el fin de pegar en la radio. “Rafael (Brito) tiene una voz extraordinaria y es un tremendo músico, pero yo le tengo una crítica, muy sana. Creo que esos globos se van a desinflar, a menos que él corrija su camino y haga un disco de música venezolana, convocando a compositores nuevos, con buena música, una buena producción. Que no agarre una música conocida y la convierta en un popurrí raro, porque se queda en el ritmo, no hay una cosa, ni otra. *Fiesta en Elorza*, por ejemplo, perdió su esencia como joropo y se convirtió en una cosa que no sabemos qué es. Cada género tiene su estilo, su carácter. Un vals es un vals, un joropo es un joropo, un merengue es un merengue. Si no conservas el carácter, pierde su esencia”, considera Rafael Salazar.

Edgar Colmenares coincide con esta apreciación: “Revisa cuál joropo están poniendo ahora en la radio, cuál música venezolana están poniendo ahora en la radio. La peor. Fíjate la vuelta que ya le buscaron, hacer versiones en rock o en salsa. Hasta el *Pollo Brito* está cantando *Casita Bella* y Oscar D’León está cantando *Muchacha de Ojazos Negros*”.

“Debió ser 50% para la música tradicional venezolana, entendida como aquella que obedece a la identidad de los pueblos a través del tiempo, tanto la música aborígen como la música agraria y la música urbana que tenga esas características”, señala Rafael Salazar.

Para Colmenares, más que imponer una ley, es necesario avanzar en aspectos como la calidad de la música. “Yo tengo un programa en Radio Nacional, todos los martes a las 8. Las cosas obligadas no se hacen a placer, la cosa no es que yo te obligue a poner joropo. Esta semana abrí con Claudia Calderón. Doce minutos. ¿Quién

le dedica 12 minutos a una sola pieza? Acompañan Rafael Brito y Cheo Hurtado. Búscame algo mejor que eso”.

Similar percepción tiene Rafael Strauss: “Yo tengo un problema como antropólogo cuando te imponen una cosa correspondiente al área de la cultura, porque eso no se decreta-. Yo creo que los tiros tienen que ir por otro lado. Si impones una programación, la gente termina rechazándola. Lo mejor es que la gente tenga la oportunidad de conocer lo que se ha producido en distintas partes y que decida lo que le gusta. Aquí creo que tiene validez la existencia de un reglamento, una ley”.

“Debe imponerse la calidad. Hay gente muy buena: Huáscar Barradas, El Cuarteto o Ensemble Gurrufío, con un gusto estético, con un amor profundo por la música venezolana, con un conocimiento profundo de la música venezolana”, expresa Delgado Estévez.

En los años 80, Un Solo Pueblo entendió esta necesidad y dio a la música folklórica el lugar que se merecía. “Nosotros cuando nos presentábamos en escenario, hacíamos la misma exigencia de sonido que hacían grupos de renombre, porque estábamos acostumbrados a que la música venezolana tenía que sonar bien, para que se oyeran tanto las voces como todos los instrumentos. La gente salía de los conciertos convencida de que había escuchado un concierto de calidad, no sólo por la calidad de los intérpretes y del grupo, sino por el sonido”, dice Rafael Strauss.

“¿Cómo solventamos el problema de imponer algo? Con una política educativa donde expliques a la gente las cosas. Una de las cosas por las que Un Solo Pueblo se mantiene durante más de 20 años es porque nosotros usamos un sistema de educación con la gente. Primero es mostrar la diversidad de la música venezolana y segundo enseñar a la gente”, agrega Strauss.

“Por ejemplo, si tú presentas en un espacio urbano a un veguero y no le explicas a la gente por qué el veguero canta así, por qué pronuncia mal; si no explicas el género, las características, las pronunciaciones, entonces mucha gente reacciona de manera negativa, porque no conoce. Hay muchas emisoras que me parecen extraordinarias, que te explican en qué consiste la pieza y todo, y te aseguro que la persona que oye esa explicación y la pieza que sigue a continuación tiene una opinión totalmente distinta. Puede ocurrir también que impongas algo que tiene distinta característica y a la gente le guste o empiece a seleccionar: “Mira, a mí éste no me gusta porque grita mucho, porque las letras de los temas son vulgares, no me dicen nada; o me gusta ésta porque interpreta cosas que tienen que ver conmigo” (entrevista 16-5-2006).

En los conciertos, en los discos, Un Solo Pueblo es uno de los primeros que comienza a tener una literatura estudiada, producto de una investigación de campo. Antes algunas casas disqueras lo hacían, se hacían pequeñas reseñas de la pieza, pero nosotros fortalecimos el área de investigación y el área de la educación, entonces Un Solo Pueblo gustó, y todos los que vinieron después: el Vera, el Madera, por nombrar algunos. No sólo gustaban por la calidad de los grupos, de los intérpretes, sino que había un soporte educativo, se le había enseñado a la gente de qué se trataba.

Conciencia, competencia, conocimiento, calidad. No es la ley *per se* la que va a marcar ese volver a la tradición. Es necesario sembrar conciencia de identidad, entendiendo que la identidad no es una permanencia, sino que es dialéctica. La identidad está en constante modificación, pero conserva siempre una esencia, que es lo original.

FICHA TÉCNICA

Nombre: **Tonada llanera, ¡presente!**

Formato: **Reportaje radiofónico.**

Duración: **30 minutos.**

Periodicidad: **Una única transmisión.**

Horario: **De 6:00 a.m. a 6:30 a.m.**

Público: **Todo público**

Formato de grabación: **CD**

Producción: **Reinaldo González**

Musicalización: **Reinaldo González**

Guión: **Reinaldo González**

Locución: **Luis Ernesto López**

Control técnico: **Mario González**

Registro musical

1.

Artista: Luis Julio Toro y Julio D'Escriván

Álbum: Cantos y tonadas

Compañía: Bongo Musique

Año: 1997

- Track 1. Tonada de luna llena
- Track 2. Flor de mayo
- Track 3. Tonada del cabestrero
- Track 5. Sabana

2.

Artista: Simón Díaz

Álbum: Cuenta y Canta Vol. 1

Compañía: Palacio-Rodven

Año: 1994

- Track 5. Tonada del tormento
- Track 7. Garcita.
- Track 9. Mi querencia.
- Track 13. El loco Juan Carabina

3.

Canto jondo (Internet)

4.

Artista: Varios

Álbum: Música indígena guajibo

Compañía: Fundación La Salle, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore

Año: S/F

- Track 1. Bajanakabo.

5.

Artista: Simón Díaz

Álbum: Cuenta y Canta Vol. 2

Compañía: Palacio-Rodven

Año: 1994

- Track 9. Tonada de luna llena

6.

Artista: Varios

Álbum: Autóctono

Compañía: Independiente

Año: S/F

- Track 8. Canto de arreo.

7.

Artista: Indio Figueredo

Álbum: Indio Figueredo

Compañía: ¿?

Año: S/F

- Track 6. Canto de ordeño.

8.

Artista: Alfredo Sadel

Álbum: Canta Arpa

Compañía: ¿?

Año: S/F

- Track 7. Canta Arpa.

9.

Artista: Alí Primera

Álbum: Alí Primera y Los Guaraguo 20/20

Compañía: Cigarrón/Balboa Records

Año: 2000

- Track 6. La tonada de Simón.

10.

Artista: Alí Primera

Álbum: La Patria es el Hombre

Compañía: Cigarrón/Promus

Año: 1992 (CD)

- Track 3. Tonada de pueblo amaneciendo.

11.

Artista: La Factoría

Álbum: La Factoría

Compañía: ¿?

Año: 2004

- Track 2. Todavía.

12.

Artista: Ensamble Gurrufío

Álbum: En vivo

Compañía: Independiente

Año: 1999

- Track 1. Ay compae.

13.

Artista: Un Solo Pueblo

Álbum: Serie 32 Grandes éxitos

Compañía: Universal

Año: 1999

- Track 2. Negro como yo.

14.

Amalia Rosa. Rap. (Internet)

Sonidos (inserts)

1.

Rogelio Delgado

Entrevista realizada en la casa del poeta.

Biruaca, 22-11-2005

2.

Carlos García

Entrevista realizada en la Fundación de Etnomusicología y Folklore.

Caracas, 10-5-2006

3.

Rafael Salazar

Entrevista realizada en La Tahona.

Caracas, 20-5-2006

4.

José Luis Castillo

Entrevista realizada en la finca Puerto Miranda.

Guárico, 2-12-2005

5.

Frank Perera

Entrevista realizada en la finca Puerto Miranda.

Guárico, 2-12-2005

6.

Eduardo Hernández

Entrevista realizada en la Zona Educativa del estado Apure.

San Fernando de Apure, 2-12-2005

7.

Fermín Quevedo

Entrevista realizada en local comercial de San Fernando de Apure.

San Fernando de Apure, 29-11-2005

8.

Simón Díaz

Entrevista realizada por Fermín Quevedo (cassette)

9.

Edgar Colmenares

Entrevista realizada en la Casa de Bello.

Caracas, 12-5-2006

10.

Rafael Strauss

Entrevista realizada en la Escuela de Historia de la Universidad Central de Venezuela.

Caracas, 20-5-2006

Efectos

Librería de efectos (Internet)

- Gallo
- Dinosaurios
- Martillo
- Armas
- Arado
- Lluvias
- Ordeño

GUIÓN TÉCNICO

CONTROL:
ENTRA "SABANA FLAUTA",
TRACK 1, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
6". VA A FONDO.

LOC.

La Escuela de Comunicación
Social de la Universidad Central
de Venezuela presenta:

CONTROL:
SUBE Y SE MANTIENE 2". VA
A FONDO

LOC.

Tonada llanera, ¡presente!

CONTROL:
SUBE Y SE MANTIENE 2". VA
A FONDO

LOC.

Reportaje radiofónico elaborado
por el bachiller Reinaldo
González, para optar al título de
licenciado en Comunicación
Social.

CONTROL:
BAJA CORTINA Y EN
FUNDIDO ENTRA "TONADA
DEL TORMENTO", TRACK 2,
DISCO REPORTAJE. SE
MANTIENE 46" Y SALE

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

La tonada llanera, esa que canta Simón, no siempre fue así.

CONTROL:
ENTRA "ARREO1", TRACK 3,
DISCO REPORTAJE. VA A
FONDO.

LOC.

Su antecesor más cercano son los cantos de arreo y ordeño, que todavía entonan algunos llaneros cuando transportan el ganado a pie y a caballo...

CONTROL:
ENTRA EFECTO "GALLO",
TRACK 1, DISCO EFECTOS
(3"). SALE EFECTO

LOC.

...o cuando ordeñan una vaca a eso de tres y media de la mañana.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 4". BAJA CORTINA
Y EN FUNDIDO ENTRA
"TONADA DEL CABESTRERO
FLAUTA", TRACK 4, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
1" Y VA A FONDO.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

Pero su origen primario se remonta a la era de las cavernas, cuando el hombre todavía caminaba encorvado sobre la faz de la Tierra.

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2" Y VA A FONDO.
 ENTRA EFECTO
 "DINOSAURIOS", TRACK 1,
 DISCO EFECTOS (3"). SALE
 EFECTO

LOC.

El desarrollo del hombre ha estado determinado desde siempre por el trabajo.

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2" Y VA A FONDO.
 ENTRA EFECTO "MARTILLO".
 TRACK 2, DISCO EFECTOS
 (3"). SE REPITE. SALE EFECTO

LOC.

De hecho, el mono se transformó en hombre gracias al trabajo.

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2" Y VA A FONDO

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

El uso cada vez más frecuente de las manos para trepar árboles o comer vegetales, hizo que los monos se acostumbraran a caminar sólo con los pies, sin necesidad de apoyar los brazos y las manos.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2" Y VA A FONDO

LOC.

Comenzaba de esta manera a escribirse la historia del hombre sobre la Tierra.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2" Y VA A FONDO

LOC.

La independencia de las manos permitió al hombre, después de centenares de miles de años, crear instrumentos...

CONTROL:
ENTRA EFECTO "ARMAS".
TRACK 3, DISCO EFECTOS
(3"). SALE EFECTO

LOC.

...para la caza, la pesca, la agricultura.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2" Y VA A FONDO.
 ENTRA EFECTO "ARADO",
 TRACK 4, DISCO EFECTOS
 (14"). SALE EFECTO

LOC.

El ritmo que imponían esas actividades es el ritmo que origina los primeros cantos asociados al trabajo, para la siembra, el ordeño de las vacas y el transporte de animales.

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2" Y VA A FONDO

LOC.

Miles de años después, se escuchan así.

CONTROL:
 SALE CORTINA.
 ENTRA "EL LOCO JUAN
 CARABINA", TRACK 5, DISCO
 REPORTAJE. SE MANTIENE
 48" Y SALE.

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

Los cantos de trabajo de nuestros llanos tienen una influencia árabe-hispánica...

CONTROL:
ENTRA CANTO JONDO,
TRACK 1, DISCO XX. SE
MANTIENE 1". VA A FONDO

LOC.

proveniente de la invasión española al continente americano...

CONTROL
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 15". VA A FONDO

LOC.

Y por supuesto una influencia indígena, heredada de los cantos que entonaban y todavía entonan los indios guajibos en el estado Apure.

CONTROL:
BAJA CORTINA Y EN
FUNDIDO ENTRA
"BAJANAKABO", TRACK 6,
DISCO REPORTAJE. SE
MANTIENE 24" Y SALE

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

La faena de arreo forma parte del gran trabajo del Llano: la vaquería.

CONTROL:
ENTRA EFECTO "LLUVIAS",
TRACK 5, DISCO EFECTOS.
SE MANTIENE 2". VA A
FONDO

LOC.

Con la entrada de las lluvias, entre mayo y julio, se recogía el ganado para llevarlo de las zonas bajas a las zonas altas, con el fin de evitar enfermedades o muertes por hambre o ahogamiento.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Entre noviembre y enero, el proceso se revertía, para llevar al ganado a las sabanas nuevamente, como nos cuenta el poeta Rogelio Delgado.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
SALE CORTINA.
ENTRA "SONIDO ROGELIO",
TRACK 7, DISCO REPORTAJE
(15")

D:

"Señores ésta es la historia de un llanero legendario..."

H:

"...y luego proseguía a pie hasta el pueblo de San Carlos".

CONTROL:
ENTRA "ARREO2", TRACK 8,
DISCO REPORTAJE. SE
MANTIENE 3". VA A FONDO

LOC.

Como eran muchas las cabezas de ganado que trasladaban, los llaneros entonaban canciones a capela, con silbidos incluidos, con notas fuertes y largas debido a la necesidad de proyectar al máximo la voz.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

Carlos García, director ejecutivo de la Fundación de Etnomusicología y Folklore, nos habla de la funcionalidad de estos cantos.

CONTROL:
SALE CORTINA.
ENTRA "SONIDO CARLOS",
TRACK 9, DISCO REPORTAJE

D:

"Los arrieros formaban una especie de triángulo..."

H:

"...para dar cohesión y direccionalidad a las manadas"

CONTROL:
ENTRA "ARREO 3", TRACK
10, DISCO REPORTAJE. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Generalmente el canto lo iniciaba el cabestrero, hombre que a caballo guiaba al resto, mientras los culateros, que se situaban atrás, le respondían, como nos explica el músico Rafael Salazar.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
SALE CORTINA.
ENTRA "SONIDO RAFAEL1",
TRACK 11, DISCO
REPORTAJE (28")

D:

"Ajila, ajila, novillo por la huella
del cabestrero, ay jooo..."

H:

"...que ese becerro se escapó
para que detenga la manada"

CONTROL:
ENTRA EFECTO "ORDEÑO",
TRACK 12, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
2". VA A FONDO

LOC.

El ordeño es la otra actividad
característica del llano, la más
común en la actualidad.

CONTROL
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Consiste en extraer la leche de
la vaca exprimiendo sus ubres
o tetas, en un proceso que
simula el amamantamiento de
los becerros.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Quando la vaca es arisca, se ordeña amarrada al botalón, un palo grueso y resistente que se clava en medio del corral. De esta manera se evita que la vaca agreda al ordeñador con sus patas o sus cuernos.

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Habla José Luis Castillo, ordeñador de la finca Puerto Miranda.

CONTROL:
 SALE CORTINA.
 ENTRA "SONIDO JOSÉ LUIS
 CASTILLO", TRACK 13, DISCO
 REPORTAJE (32")

D:

"Ellas tienen que irse
 adaptando a nosotros..."

H:

"...por lo menos unos cinco
 días ella va dando piojo"

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
ENTRA EFECTO "ORDEÑO",
TRACK 12, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
2". VA A FONDO

LOC.

Cumplido el amansamiento, el primer paso para ordeñar una vaca es colocarle el becerro al lado, para que mame y afloje la leche de la vaca.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Seguidamente se usa el rejo, un pedazo de mecate como de un metro, para amarrar el becerro a la vaca y evitar que ésta se altere durante la faena.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Es entonces cuando el ordeñador, con una totuma, una taza o un tobo, recoge la leche que sale por las ubres de la vaca.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

El ordeñador Frank Perera nos explica el proceso.

CONTROL:
 SALE CORTINA.
 ENTRA "SONIDO FRANK
 PERERA", TRACK 14, DISCO
 REPORTAJE (29")

D:

"El becerro está pa'l
 chiquero..."

H:

"...apoye toda la postrera, la
 postrera es la leche"

CONTROL:
 ENTRA "CANTO ORDEÑO1",
 TRACK 15, DISCO
 REPORTAJE. SE MANTIENE
 5". VA A FONDO

LOC.

El ordeñador acostumbra a ponerle nombre la vaca y a su ternero, con el fin de que ambos acudan cuando se les llame al corral.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Para este llamado, el ordeñador emplea un canto, en el que siempre se juega con el nombre de la res, como nos cuenta el músico apureño Eduardo Hernández.

CONTROL:
 SALE CORTINA.
 ENTRA "SONIDO EDUARDO
 HERNÁNDEZ", TRACK 16,
 DISCO REPORTAJE (35")

D:

"Y tú te pones a ver que inclusive cada vaca..."

H:

"...mucha gente no cree eso, pero es verdad"

CONTROL:
 ENTRA "CANTO ORDEÑO2",
 TRACK 17, DISCO
 REPORTAJE. SE MANTIENE
 7". VA A FONDO

LOC.

Pero además, los cantos de ordeño sirven para tranquilizar a la vaca, con el fin de que dé la mayor cantidad de leche posible.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Pero ¿cómo llegan estos cantos a convertirse en la tonada de Simón?

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Rafael Salazar atribuye al músico caraqueño Eduardo Serrano la creación de este género vocal en la década de los años 30.

CONTROL:
 SALE CORTINA.
 ENTRA "SONIDO RAFAEL2",
 TRACK 18, DISCO
 REPORTAJE (30")

D:

"La primera persona que usó la forma tonada..."

H:

"...pero sí tenía algunas reminiscencias".

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
ENTRA "CANTA ARPA",
TRACK 19, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
1'10". VA A FONDO

LOC.

En el año 46, Antonio Estévez, Reinaldo Espinoza y el maestro Freddy Reyna llevaron a Caracas al Indio Figueredo, quien tenía en su repertorio genuinos cantos de trabajo, de arreo y de ordeño, más parecidos a las tonadas de Simón.

CONTROL:
SALE CORTINA Y FUNDE
CON "TONADA DE LUNA
LLENA", TRACK 20, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
5". VA A FONDO.

LOC.

En eso aparece en el mundo musical venezolano Simón Díaz. Era la década de los 60, y comienza a trabajar en la radio, luego de estudiar fundamentos de música con los maestros Teófilo León y Vicente Emilio Sojo.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

En sus inicios, produjo junto con Hugo Blanco marchas populares y algunos merengues, que intercalaba con tonadas aprendidas o de su propia inspiración.

CONTROL:
 SALE CORTINA Y FUNDE
 CON "MI QUERENCIA",
 TRACK 21, DISCO
 REPORTAJE. SE MANTIENE
 1'45". VA A FONDO

LOC.

Por cada disco de canción popular que sacaba, Simón incluía una o dos tonadas, como nos cuenta Rafael Salazar.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
SALE CORTINA Y FUNDE
CON "SONIDO RAFAEL3",
TRACK 22, DISCO
REPORTAJE (57")

D:

"Por cada disco popular, de
canción popular..."

H:

"...quizá por eso a Simón se le
llama el padre de la tonada"

CONTROL:
ENTRA "FLOR DE MAYO
FLAUTA", TRACK 23, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
8". VA A FONDO

LOC.

A partir de Simón se desató
una serie de compositores de
tonadas, como Henry Martínez,
Rafael Salazar, Juan Vicente
Torrealba, Luis Cruz, Rodrigo
Troconis, Alí Primera y Otilio
Galíndez, con la famosa "Flor
de Mayo".

CONTROL
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 30". VA A FONDO

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR...

LOC.

Según Rafael Salazar, Simón le agregó a la tonada un ritmo que no tenía el proceso mismo del trabajo, para hacerla difundible a través de la radio y el disco.

CONTROL:
SALE CORTINA.
ENTRA "SONIDO RAFAEL4",
TRACK 24, DISCO
REPORTAJE (19")

D:

"Simón para poderla hace difundible, tuvo que inventar..."

H:

"...que simula el pasitrote del caballo"

CONTROL:
FUNDE CON "GARCITA",
TRACK 25, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
32". VA A FONDO

LOC.

Simón Díaz introdujo la tonada en el conocimiento vivencial del pueblo venezolano. La sacó del llano para convertirla en una forma musical nacional e, incluso, internacional.

CONTROL
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

Hoy es gloria nacional. Su trascendencia como músico y poeta va a ser definitivamente gracias a la tonada.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Alí Primera llegó a decir: Qué sería de la tonada si no existiera Simón.

CONTROL:
SALE CORTINA Y FUNDE
CON "LA TONADA DE
SIMÓN", TRACK 26, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
54". VA A FONDO

LOC.

Y es que la tonada está en peligro de extinción, pese a la labor de Simón Díaz, como nos cuenta el conductor de radio Fermín Quevedo.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
SALE CORTINA. ENTRA
"SONIDO FERMÍN", TRACK
27, DISCO REPORTAJE (35")

D:

"La tonada está está peligrando
de desaparecer..."

H:

"...por mandato del dueño,
impere la costumbre"

LOC.

El mismo Alí lo alertaba en su
Tonada de un pueblo
amaneciendo.

CONTROL:
ENTRA "TONADA DE UN
PUEBLO AMANECIENDO",
TRACK 28, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
1'05". VA A FONDO

LOC

Las razones son varias. Simón
Díaz, en cassette facilitado por
Fermín Quevedo, habla del
boom petrolero.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
ENTRA "SONIDO SIMÓN1",
TRACK 29, DISCO
REPORTAJE (51")

D:

"Sabana es la típica canción de la despedida..."

H:

"...porque la esperanza está es en la sabana"

LOC.

El mismo Simón, en su disco Cuenta y Canta, habla además de la mecanización de las fábricas.

CONTROL:
ENTRA "SONIDO SIMÓN2",
TRACK 30, DISCO
REPORTAJE (1'07")

D:

"A mediados de los años 50 yo me entero..."

H:

"...yo me dije no vamos a tener tonada llanera"

CONTROL:
ENTRA "FACTORÍA", TRACK
31, DISCO REPORTAJE. SE
MANTIENE 4". VA A FONDO.

LOC.

Un tercer elemento tiene que ver con la globalización.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

A través de los medios de difusión masiva, que hoy operan a escala planetaria, se han impuesto costumbres y comportamientos provenientes principalmente de Estados Unidos.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Nuestros llanos no han escapado a esta tendencia, como asegura el investigador Edgar Colmenares del Valle.

CONTROL:
SALE CORTINA.
ENTRA "SONIDO EDGAR",
TRACK 32, DISCO
REPORTAJE (28")

D:

"Pero ve tú al llano, qué vas a conseguir allí..."

H:

"...sin que se desvirtúe la esencia de identidad"

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

En este panorama, la tonada llanera pareciera estar condenada a muerte.

CONTROL:
ENTRA "AY COMPAE", TRACK 33, DISCO REPORTAJE. SE MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

El actual resurgir de la música venezolana, producto de la promulgación de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión alimenta las esperanzas de que retome su lugar dentro del repertorio musical venezolano, pero resulta necesario afinar algunos detalles.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

La Ley confiere un 50 por ciento a la difusión de obras musicales venezolanas, lo que ha dado por llamarse el 50 50, en alusión el reglamento que promulgara Luis Herrera Campins.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Sin embargo, no se trata de lo mismo, como explica Rafael Salazar.

CONTROL:
SALE CORTINA
ENTRA "SONIDO RAFAEL5",
TRACK 34, DISCO
REPORTAJE (15")

D:

"La ley no es 50 50, eso es mentira..."

H:

"...sino por un estilo, un carácter"

CONTROL:
ENTRA "AMALIA ROSA",
TRACK 35, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
1". VA A FONDO

LOC.

Ese 25 por ciento libre ha dado paso al denominado neofolklore.

CONTROL
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 20". VA A FONDO

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

Para Miguel Delgado Estévez, el neofolklore ha atentado contra la calidad de las producciones y opacado a músicos talentosos, tanto jóvenes como de extensa trayectoria.

CONTROL:
SALE CORTINA.
ENTRA "NEGRO COMO YO",
TRACK 36, DISCO
REPORTAJE. SE MANTIENE
2". VA A FONDO

LOC.

En los años 80, Un Solo Pueblo entendió la necesidad de exaltar nuestras tradiciones y dio a la música folklórica el lugar que se merecía, como nos cuenta el investigador Rafael Strauss.

CONTROL
SALE CORTINA.
ENTRA "SONIDO STRAUSS",
TRACK 37, DISCO
REPORTAJE (40")

D:

"Nosotros cuando nos presentábamos en escenario..."

H:

"...de que había escuchado un concierto de calidad"

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
EMTRA "TONADA DE LUNA
LLENA FLAUTA", TRACK 38,
DISCO REPORTAJE. SE
MANTIENE 12". VA A FONDO

LOC.

Pero además, la calidad debe ir acompañada de una política educativa. Conocimiento, calidad, conciencia.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 6". VA A FONDO

LOC.

La ley per se no va a marcar el rescate de la tradición. Es necesario fortalecer nuestra identidad, entendiendo que la identidad no es una permanencia, sino que es cambiante, dinámica, dialéctica.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Sólo así seremos capaces de elevar nuestra conciencia y reivindicar nuestros valores tradicionales como pueblo.

SIGUE CONTROL...

...VIENE CONTROL

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 4" Y SALE.
 ENTRA "SABANA FLAUTA",
 TRACK 1, DISCO
 REPORTAJE. SE MANTIENE
 6". VA A FONDO

LOC.

La Escuela de Comunicación
 Social de la Universidad Central
 de Venezuela presentó:

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 3". VA A FONDO

LOC.

Tonada llanera, ¡presente!

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE 5". VA A FONDO

LOC.

Reportaje radiofónico elaborado
 por el bachiller Reinaldo
 González, para optar al título de
 licenciado en Comunicación
 Social.

CONTROL:
 SUBE CORTINA. SE
 MANTIENE. VA A FONDO

SIGUE LOCUTOR...

...VIENE LOCUTOR

LOC.

Este trabajo contó con la tutoría del licenciado José Fernández Freites.

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 2". VA A FONDO

LOC.

Edición y montaje: Mario González.
Narró para ustedes: Luis Ernesto López

CONTROL:
SUBE CORTINA. SE
MANTIENE 8". SE
DESVANECE

CONCLUSIONES

La tonada llanera es, sin duda, uno de los géneros más conocidos de la música venezolana, gracias al trabajo realizado durante años por Simón Díaz. En ella se funden la cultura árabe-hispánica y la cultura de nuestros indígenas, para conferirle un carácter ancestral y sentimental que evoca soledad y melancolía.

La investigación realizada permitió evidenciar la ambigüedad y hasta confusión existente sobre el término tonada, debido a los distintos usos que se le ha dado. Por un lado, se emplea para referir los cantos de trabajo del llano, es decir, los cantos de arreo y ordeño, entonados a capella, en el propio ambiente de trabajo, como complemento de las faenas involucradas.

Por otro lado, el término se utiliza para hablar del género musical, en términos académicos, que surge a partir de los años 30 con Eduardo Serrano y que sufre una serie de transformaciones hasta convertirse en la tonada de Simón Díaz. A diferencia de los cantos de trabajo, tiene acompañamiento instrumental, que en algunos casos se limita al cuatro, pero que en otros puede contemplar un instrumento solista, como el arpa o la mandolina, y otro armónico, como la guitarra.

Más que calificar de correctos o incorrectos estos usos, optamos por aclarar las diferencias, numerosas si se toma en cuenta que tonada y canto de trabajo eran lo mismo hasta los años 30 y que, a partir de ese momento, comenzaron una serie de transformaciones que nos permiten hablar hoy de hasta cuatro modalidades: el propio canto de trabajo llanero, bien sea de arreo u ordeño; la tonada-joropo, iniciada por Eduardo Serrano; la tonada-pasaje y la tonada urbana, popularizada dentro y fuera del país por Simón Díaz.

Sin embargo, factores como el éxodo campesino, la mecanización de la vida en el campo y la llamada globalización, han hecho peligrar su perpetuación en el tiempo, más que otros géneros de música venezolana, debido a que las preferencias de los exponentes de música tradicional se orientan principalmente hacia otros géneros, como el joropo, tomando en cuenta su atractivo comercial.

La Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, aprobada el 7 de diciembre de 2004 y llamada, entre otras cosas, a rescatar la música tradicional venezolana en general, incluida la tonada llanera, no ha sido efectiva para cumplir este objetivo, pues existen fallas desde su redacción hasta su cumplimiento.

Según la Ley, del 50% de producciones musicales venezolanas que deben ser transmitidas a través de la radio, sólo 50% deben corresponder a la tradición venezolana, lo que se traduce en un 25% de obras musicales propias de nuestro folklore.

25% de música tradicional ante 25% de música producida en Venezuela y 50% de música internacional, lo que se traduce en 25% de música tradicional ante 75% de música movida por los intereses comerciales de la industria disquera, que encontró en el neofolklore una forma de cumplir la Ley en desmedro de la música tradicional venezolana.

Lamentablemente, se han antepuesto los intereses particulares ante los intereses del colectivo nacional. Sin duda, el porcentaje debió ser mayor. Eso iría más acorde con la creación de conciencia y la recuperación de la identidad. No podemos amar lo que no conocemos.

Pero además, no se puede esperar superar la alienación alimentada durante años con un instrumento legal aislado. Resulta necesaria la implementación de una política educativa integral, que realce los valores históricos y culturales de los venezolanos.

Micros, documentales, publicaciones impresas y todos los medios posibles deben ser empleados en función de construir esa política, que debe contar con la participación de todos los sectores de la sociedad: cultores, artistas consagrados, investigadores, instituciones públicas y privadas.

Este reportaje pretende convertirse en un granito de arena para la construcción de esa política. Urge sembrar conciencia de identidad, entendiendo que la identidad no es una permanencia, sino que es cambiante, dinámica, dialéctica. Sólo así seremos capaces de reivindicar nuestros valores tradicionales como pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

ARETZ, Isabel. *Manual del Folklore*. Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1957.

BROWN, Eric y LLAMOZAS, Alexis. *La Tonada Llanera en Venezuela*. Tesis de grado. 1998

COLMENARES DEL VALLE, Edgar. *En el espejo de la memoria*. 2da edición. Asociación de Escritores del Estado Barinas, 2001, 86 p.p.

DIAZ RANGEL y otros. *Estudios de Comunicación Social*. Caracas, Monte Avila Editores, 1987, 212 p.p.

DOMINGUEZ, Lizardo. *La música asociada al trabajo en Los Llanos de Guárico y Apure*. Caracas, Miguel Angel García e hijo, 1999

Enciclopedia de la Música en Venezuela. José Peñín y Walter Guido. Editorial Arte. 1998. Caracas, Fundación Bigott.

Enciclopedia Conocer Venezuela. Tomo 16. Cultura y Folklore 2. Las músicas y las danzas en Venezuela. Salvat Editores, 1985

ENGELS, Friedrich. *Dialéctica de la Naturaleza*. Editorial Cartago, 1976,

KAPLÚN, Mario. *Producción de programas de radio. El guión – la realización*. Segunda edición. Quito, Ecuador, CIESPAL, 1999.

KUCZYNSKI, Jurgen. *Breve historia de la Economía*. Mexico, Editorial Cartago, 1982, 254 p.p.

MANZANARES, Elsy. *La Radio, un medio singular*. En: Revista "Apuntes". Cuadernos de la ECS (UCV) No. 34. Caracas, 1992.

PAHLEN, Kurt. *Diccionario Universal de la Música*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1959.

RAMON Y RIVERA, Luis Felipe. *La Música Folklórica de Venezuela*. Caracas, Monte Avila Editores, 1969.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe: *La Música Popular de Venezuela*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1976.

RODERO, Emma. *Manual práctico para la realización de entrevistas y reportajes en la radio*. Editorial Cervantes, 2001

SALAZAR, Rafael. *El mundo árabe en nuestra música*. Caracas, PDVSA, 2000. Prod. Gen. Fundación Tradiciones Caraqueñas.

SALAZAR, Rafael. *Simón Díaz, puntero de la tonada*. Caracas, 1992.

SANTIBÁÑEZ, Abraham. *Periodismo Interpretativo, los secretos de la fórmula Time*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1974.

SCHILLER, Herbert I. *Cultura, S.A., La Apropiación Corporativa de la Expresión Pública*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro de Estudios de la Información y la Comunicación, 1993.

VEGA, Aimée. Los medios de comunicación en el nuevo orden. Tomado de: www.robertexto.com/archivo10/medios_nuevorden.htm

Discos

Alfredo Sadel. Canta Arpa

Alí Primera. Alí Primera y Los Guaraguao 20/20. 2000

Alí Primera. La Patria es el Hombre. 1992 (CD)

Autóctono. Auténtico folklore de Venezuela.

Ensamble Gurrufío. En vivo. 1999

Música indígena guajibo.

Indio Figueredo. Indio Figueredo.

La Factoría. La Factoría. 2004

Luis Julio Toro y Julio D'Escriván. Cantos y Tonadas. 1997.

Simón Díaz Cuenta y Canta Vol. 1. 1994

Simón Díaz Cuenta y Canta Vol. 2. 1994

Un Solo Pueblo. Serie 32. 1999.

Videos

Encuentro con: Simón Díaz. Fundación Bigott. 1986.

Encuentro con: Los Cantos de Trabajo en Venezuela. Fundación Bigott. 1988.