

**FUNDAMENTO IDEOLÓGICO E HISTÓRICO  
DE LAS CANCIONES POLITICAS DE LA  
CONTIENDA INDEPENDENTISTA VENEZOLANA<sup>1</sup>**

**Por Hugo J. Quintana M.**

¡Qué profunda intención, que poesía, qué acervo de genial filosofía encierran pueblo amado, tus canciones! Tus ensueños de amor, tus ilusiones, tus dudas, tus sombríos desengaños, tu aspiración de gloria, los extraños confusos ideales de tu mente, tu aspiración por el que en ruda brega surge de abajo y a la cima llega, tu fe sencilla, tu esperanza ardiente, Dios, la Patria, los Héroes tutelares. Hechos, leyes, costumbres, tradiciones. Todo vive y palpita en tus cantares.

UDÓN PÉREZ<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> El presente es una versión modificada del artículo titulado *Las canciones políticas de la independencia venezolana*, del mismo autor, publicado en el Anuario de estudios bolivarianos del Instituto de Investigaciones Históricas Bolívarium, USB, año IV, N°4, 1995.  
*Fundamento ideológico e histórico de las canciones políticas de la contienda independentista venezolana*, también fue publicado en la Revista hispanoamericana N° 217 (octubre-diciembre 2006) patrocinada por la Universidad de Pittsburg.

<sup>2</sup> Tomado de Ramón y Rivera, Luis Felipe (1982, p. 7)

## ***INTRODUCCIÓN***

Si se tiene en cuenta que el hecho histórico (entendido como suceso significativo del pasado) es siempre una selección arbitraria del sujeto que escribe la historia, éste hecho, sin embargo, en su pretensión de acercarse a la verdad pasada, no puede menos que seleccionarse a partir del suceso que causó mayor conmoción para el momento que se va a investigar y no ese otro acontecimiento que el historiador, desde un presente distinto, decide analizar. Por esa razón, es sumamente importante que la historia se haga y seleccione a partir de los documentos originales de la época a estudiar, dejando que esos documentos hablen (en lo posible) por ellos mismos. Desde este punto de vista, las canciones propias de una época, las cuales hablan y dicen cuáles eran las aspiraciones, deseos, rencores, tristezas, acciones y demás elementos de un momento de la vida humana, son un valiosísimo recurso para el estudioso de la historia. En nuestro caso particular, las canciones políticas, no sólo son importantes porque revelan el pensamiento de los hombres que estuvieron involucrados en el proceso independentista; ellas, además, tuvieron un valor político en sí misma, como lo demuestran los juicios de infidencia que se le siguieron a ciertos personajes por el simple hecho de cantarlas, pues ello demostraba una posición ideológica. Estas cuestiones determinan la importancia del tema que estudiaremos aquí.

En otro orden de ideas debemos decir, que el número de canciones halladas nos permiten tener una visión panorámica de todo cuanto fue el proceso independentista nacional. Por esta razón estudiaremos una selección de canciones que va desde el movimiento “pre-independentista” de Gual y España, hasta la disolución de la República de Colombia, pasando por lo que pudiéramos llamar “las etapas de la gesta emancipadora”.

El *modus operandi* utilizado en este trabajo es el de estudiar las canciones dentro del concierto de la contienda política, ideológica, militar e histórica. No es un trabajo musicológico propiamente dicho, a pesar de que siempre hablamos de canciones; tampoco es estudio sobre la naturaleza métrica del verso, ni que preste atención sobre el mucho o poco valor artístico de la composición poética. Aquí sólo nos interesan las canciones como hecho cultural comprometido, y por lo tanto, como relator del proceso independentista venezolano. Finalmente, pero no menos importante, será oportuno aclarar que al decir proceso independentista no sólo hacemos alusión a las canciones de interés republicano;

muy por el contrario, nos interesará sobre manera recoger el ideario de los cantos pro-realistas, como forma de acceder a la visión del otro.

## **GENERALIDADES**

Como dice Alberto Calzavara (1987, p. 137), la canción patriótica aparece en el panorama musical venezolano como un vehículo de propagación de ideologías de carácter político. Sus orígenes son europeos y se remontan a los días anteriores a la Revolución Francesa, aunque sus antecedentes podrían encontrarse también en la música escénica, en algunas de las canciones de tonadillas o sainetes, las cuales eran coreadas por el público espectador.

En el caso específico caraqueño, las primeras canciones patrióticas de que se tiene noticia, datan de fines del siglo XVIII y corresponden a la conspiración de Gual y España que, como bien se sabe en Venezuela, fue un frustrado intento independentista que se da en el año 1797 y que dejó un buen número de documentos, entre los cuales se encuentran dos piezas (*La Carmañola Americana* y *La Canción Americana*), que estudiaremos más adelante.

También asegura José E. Machado (1920, p. VII) que cuando Francisco de Miranda invadió las costas de la Capitanía General de Venezuela en 1806, “la musa caraqueña encontró buen asunto para la sátira en el fracaso de aquella intentona y en los antecedentes de su jefe, a quien se suponía exaltado jacobino”. Lamentablemente, poco de ello ha llegado hasta nuestros días debido –según el propio machado- “por no existir aún la imprenta en Venezuela como porque la invectivas, etc., escritas contra el Precursor fueron mandadas destruir cuando éste regreso al País.

A raíz de haber sido invadida España en 1808 por Bonaparte, ese país utiliza con eficiencia la canción patriótica como vehículo para exaltar al pueblo en defensa de sus intereses nacionales, y con este sentido pasa a América, donde se estimula su producción con el mismo objetivo político. Es así como las canciones patrióticas son interpretadas en Caracas durante el año de 1808, sobre todo en las representaciones teatrales para conseguir una mayor divulgación, además de otras manifestaciones callejeras. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en un número de la *Gaceta de Caracas* correspondiente al 30 de diciembre

de 1808 (N° 17, 2do folio vuelto), en donde se reseña la presentación del drama *La España Restaurada* (original de Bello), la cual se terminó con una canción patriótica, cuyo estribillo fue cantado a coro por el público asistente. Asimismo, un panfleto de enero de 1809, ubicado en el archivo del Concejo Municipal de Caracas, describe como en enero de ese año se compusieron una serie de canciones patrióticas en honor a “la feliz instalación de la Junta Central Gubernativa del Reino” (Calzavara, 1987, p. 139). Este testimonio es sumamente interesante porque permite comprender como las canciones “patrióticas” de estos primeros años se hallaban identificadas con los intereses metropolitanos y monárquicos, lo cual se entiende mejor si se tiene en cuenta que dichas piezas eran costeadas por el Estado español.

Desde el 19 de abril de 1810 hasta junio de 1812, o sea, durante los veintisiete meses que rodean y comprenden a la Primera República de Venezuela, la canción política es utilizada en la geografía patriótica a favor de la causa republicana y revolucionaria; primero, con expresiones más o menos tímidas (en el caso de aquellas canciones escritas antes del 5 de julio) y después, con textos mucho más radicales. Ha afirmado Juan Vicente González (1990, p. 56) que la primera canción patriótica de este año (1810) fue *Caraqueños otra época empieza*, atribuida a Andrés Bello y Cayetano Carreño, letra y música, respectivamente; pero de esto no existe ningún documento original que revele ni siquiera, la existencia de esta pieza. Por lo tanto, estimaremos al *Gloria al Bravo Pueblo* (de autoría aún discutida por quienes conocen del tema) como la primera canción de corte ideológico “acorde con los intereses específicos de 1810”.

Después de haberse perdido la Primera República, a mediados de 1812, se volvió a tocar y a componer canciones patrióticas a favor de los intereses monárquicos. Asimismo, mientras los patriotas fueron adquiriendo posiciones y victorias, se divulgaron canciones a favor de la causa, tales como los “himnos a la libertad” que sonaron durante la entrada triunfal de Bolívar a Caracas, el 3 de agosto de 1813. De esta manera, se fueron alternando patriotas y realistas distintas canciones políticas a lo largo de todo el proceso independentista, el cual finaliza más o menos, en la tercera década del siglo XIX, expresado en música con las canciones a Bolívar y a la disolución de Colombia.

En otro orden de ideas, vale la pena resaltar aquí el compromiso que significó interpretar y crear tales canciones patrióticas. En efecto, los documentos de la época revelan como a una serie de personajes le fueron seguidos “causas de infidencia” por haberseles relacionado, de una u otra manera, con estos cantos políticos. Así –por ejemplo– a don José Diaguete de Vera, veracruzano, exaltado patriota y compositor de canciones subversivas, se le siguió causa de infidencia “por haber inventado canciones para obsequiar al traidor Francisco Espejo cuando fue a la ciudad de Barcelona a encargarse del mando político”. El expediente está fechado en 1815 (Calzavara, 1987, p. 140).

Con todo lo dicho hasta ahora puede verse que la canción patriótica fue un extraordinario medio de proselitismo político, cuya finalidad se tradujo en comunicar entusiasmo y exaltación en el proceso de identificación revolucionaria, además de ser fiel revelador del pensamiento de la época. Como quedará demostrado, dichas canciones estuvieron presentes en todos los momentos del conflicto bélico, adoptando siempre los diversos matices que adquiriría la contienda, así como sus diversas tendencias. Veamos ahora en detalle, una muestra representativa una de estas canciones.

### ***CANCIONES DE LA CONSPIRACIÓN DE GUAL Y ESPAÑA***

#### ***CARMAÑOLA AMERICANA***

*Coro*

*Bailen los sincamisas  
y viva el son, y viva el son.  
Bailen los sincamisas  
y viva el son del cañón*

#### ***CANCIÓN AMERICANA<sup>3</sup>***

*Coro*

*Viva tan solo el pueblo  
el pueblo soberano.  
Mueran los opresores  
mueran sus partidarios.*

Es hoy un hecho innegable que el proceso independentista, como “proceso”, comenzó mucho antes de 1810 y 1811. Estas ideas de independencia que se concretaron en las fechas mencionadas y aun, mucho después, tuvieron su base en sucesos externos e internos que se

---

<sup>3</sup> Tomado de Grases, 1978, pp.182-191.

venían dando desde la segunda mitad del siglo XVIII. La mejor prueba de lo antes dicho, fue la conocida “Conspiración de Gual y España”, realizada en 1797. Esta conspiración dejó, entre el material contentivo de su ideario, unas ordenanzas, una declaración de los derechos del hombre y del ciudadano y dos canciones patrióticas, tituladas: *Canción Carmañola*<sup>4</sup> y *la Canción Americana*, las cuales estudiaremos aquí.

Respecto al autor de estos dos textos, Pedro Grases comenta (1978. p. 41): “la redacción de una y otra (canción) se atribuye sin precisión alguna a Picornell y a Cortés Campomanes”. Sin embargo, la coincidencia doctrinal y expresiva de éstas y de las “Ordenanzas” es tal, que “se puede afirmar con toda seguridad que hay unidad de redactor o de redactores”.

Respecto a *La Carmañola Americana* específicamente, diremos que su texto es una adaptación en español (no siempre una traducción) de la famosa *Carmagnola* francesa<sup>5</sup>. Esta es así, ya que, como dice Alberto Calzavara (1987, p.137), hay grandes coincidencias rítmicas y métricas entre el texto de nuestra canción y aquella francesa<sup>6</sup>. Por otra parte, el título mismo de ambos cantos y su similar contenido prueban que, en efecto, se trata de una misma melodía, inclusive, con letras muy parecidas.

---

<sup>4</sup> Según el diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe, *Carmagnola* es una ciudad de Italia en la provincia y distrito de Turín (noreste de la península). La industria de la ciudad de *Carmagnola* consiste en la fabricación de tejidos de algodón, lino y seda. En Francia, se le llamó así, a una especie de casaquilla usada por la gente del pueblo durante la Revolución. Fue importada esta casaquilla por obreros de *Carmagnola* y su uso se extendió por el resto de la nación francesa. Con el tiempo, esta prenda llegó a ser distintiva de los revolucionarios exaltados. En el ámbito musical, se le llamó *carmagnola* a un canto popular que entonaban los revolucionarios de París durante la Primera República y que eran, a su vez, portadores de la mencionada prenda. El origen de la canción se remonta al año de 1792 y fue compuesta después de la toma del castillo de Tuýería. Sus autores no son conocidos, pero es muy posible que las estrofas de la *Carmagnola* fueran apareciendo paulatinamente, según el gusto, los odios, los furores, los gozos y las esperanzas de la plebe. De esta manera la pieza iba cambiando con el tiempo, siendo sus auténticos autores lo que hoy llamaríamos, el folklore francés. La *carmagnola*, no sólo se cantaba sino que, además se bailaba. Asimismo, era usada en las representaciones teatrales y en las milicias. En la época del Terror era el acompañamiento obligado de todas las ejecuciones capitales. Años más tarde y debido a lo que ella representaba, fue prohibida por Napoleón Bonaparte.

<sup>5</sup> A tal efecto, compárense lo que dicen los el estribillo francés: *Dansons la Carmanogla/ vive le son, vive le son/Dansons la Carmagnola/vive le son du canon.*

<sup>6</sup> Hace muy pocos años la agrupación *Sintagma Ensemble* hizo una versión en la cual combinó la música francesa con el texto criollo, obteniendo resultados absolutamente satisfactorios para una canción de este tipo.

Respecto a su contenido, ya hemos mencionado que es sumamente coincidente con el resto de los principios que movían a aquella sublevación (Ordenanza y declaración de los Derechos del hombre), los cuales obedecían a los ideales que guiaron a la Revolución Francesa. Su giro expresivo, sin embargo, es mucho “más apasionado y violento que lo que dicen las Ordenanzas y el texto de los Derechos del Hombre y del Ciudadano”. “Ello -al decir de Pedro Grases- es lógico, ya que se trata de panfletos dirigidos a las masas que deberían corear estrofas y estribillos” (Grases, Op. Cit.).

Entre los ideales que en orden de exposición se van expresando en el texto de la *Carmañola Americana* están:

Primero: la expresión demagógica de los “sin camisas”, como una fórmula de ganar el apoyo de las clases populares en la pretendida revolución.

Segundo: la caracterización del movimiento como una revolución armada. Ello queda evidenciado en las expresiones: “cañones sonarán” y “viva el son del cañón”.

Tercero: una sonora denuncia por los altos tributos que cobra el Rey, razón que explica “por qué los sublevados están descamisados”.

Cuarto: la identificación del rey como un personaje malvado e irrespetuoso de la ley.

Quinto: la denuncia en contra de la tiranía (expresión muy común en la época) sobre todo la del “infame Carlos”.

Sexto: las declaraciones en contra del resto de las instituciones que representan al Rey (gobernadores, audiencias, intendencias, e incluso alcaldías, etc.), las cuales serán vengadas por todas sus insolencias, cohechos, corrupciones y demás sufrimientos a que han sometido al pueblo.

Séptimo: las referencias a los *sansculotte* de Francia y cómo “los descamisados no se quedarán atrás”.

Octavo: la idea de la patria por quien se deben obrar prodigios.

Noveno: la idea de “romper el yugo”, la cual volverá a manifestarse en el “Gloria al Bravo Pueblo”.

Décimo: la idea de que Dios apoya y dirige la causa de la libertad. Este planteamiento es bastante interesante, ya que es revelador del naciente eclecticismo americano, en el sentido

ideológico: aquí la libertad viene de Dios y no de la naturaleza, como si sucedía en el caso europeo.

Décimo primero: el principio de la unidad como la mejor garantía de vencer en la contienda. Este principio -como se sabe- será utilizado posteriormente a un nivel supranacional.

Décimo segundo: una promesa futura de libertad, prosperidad, industriosidad, fraternidad, paz, etc., lo cual será posible si triunfa la revolución.

Décimo tercero: la promesa de organizar una sociedad en donde prevalezca el mérito.

En cuanto a la trascendencia de esta pieza, hay que decir que, aun cuando la Conspiración de Gual y España no llegó a cristalizarse, la *Carmañola Americana* sí sirvió a la causa independentista, traspasando mucho más allá las razones que originalmente le dieron vida. Un ejemplo de lo antes dicho nos lo cuenta Juan Vicente González (1990, p. 77), quien al referirse a la Caracas de 1811, cuenta cómo “don Andrés Moreno... ofreció los amplios salones de su casa a un Club más demagógico que la Sociedad Patriótica, el Club de los Sincamisas, donde se bailaba extraña y grotescamente al son de esta canción compuesta por los Landaetas”. El texto de la canción de 1811, como puede verse, es casi el mismo al de la *Carmañola Americana*, aunque tiene algunos pequeños cambios. Veamos un fragmento de ambos textos:

*Carmañola Americana*

*Yo que soy un sincamisa  
un baile tengo que dar  
y en lugar de guitarras  
cañones sonarán.*

*Bailen los sincamisas  
y vivan el son y vivan el son  
Bailen los sincamisas  
y viva el son del cañón.*

*Canción de 1811*

*Aunque pobre y sincamisa,  
un baile tengo que dar  
y en lugar de la guitarra,  
cañones resonarán.*

*Que bailen los sincamisas,  
y viva el son del cañón!*

De la misma manera cuenta el Capitán y el cronista de la independencia, Vowell (1988, p. 78), como la guardia de Páez entonaba una canción llamada por ellos *Canto de las*

*Sabanas* cuyo texto, al ser comparado con el *Carmañola Americana*, deja ver su clarísima vinculación. Veamos sus letras:

*Canto de las Sabanas*

*Si acaso te preguntan por qué  
andáis descamisado  
(Avanzad! Avanzad! Avanzad  
con machete en mano)  
Decid que con sus tributos los  
godos me la han quitado  
Vengan ¡Chapetones! a morir aquí.  
dexemos la España en su frenesí.  
La justicia en las audiencias  
se compraba y se vendía;  
(Avanzad! Avanzad!, etc.)  
y el Coro de los pleitantes en  
las Cortes prevalía.  
(Avanzad! Avanzad!, etc.)  
Vengan ¡Chapetones!, etc.  
Todos los reyes del mundo son  
iguales de tiranos;  
(Avanzad! Avanzad!, etc.)  
y contra ello es preciso que  
nosotros nos unamos  
(Avanzad! Avanzad!, etc.)  
Vengan ¡Chapetones!, etc.*

*Carmañola Americana*

*Si alguno quiere saber  
por que estoy descamisado,  
  
por que con los tributos  
El Rey me ha desnudado  
  
La justicia en las audiencias  
a quien más paga se vende  
  
Todos los reyes del mundo  
son iguales tiranos*

Respecto a la *Canción Americana*, se asegura que fue impresa por Picornell en Curazao, después de su fuga de la Guaira. Nada se sabe de la música que engalanaba, ni de quién fue su autor; pero como dice Calzavara (1987, p. 138) es muy significativo el hecho de que sea precisamente un fragmento de *La Canción Americana* el trozo musical que aparece en el retrato de Lino Gallardo pintado por Juan Lovera hacia 1835, de lo cual podría deducirse que este músico fue su autor. Cabría preguntarse, sin embargo, si Gallardo la escribió en 1797... o si la compuso en 1811, año en que fue nuevamente impresa, en Caracas, con el texto modificado”. Ambas cosas son posibles, pues ya para 1797, Gallardo tenía edad suficiente para componer y tener posiciones políticas, pero ello no es posible asegurarlo aquí.

En cuanto a lo expresado en el texto, la *Canción Americana* es igualmente poseedora de los principios contenidos en la *Carmañola*, en las Ordenanzas y en el texto de la Declaración de los Derechos del Hombre. Entre los principales principios, estarían:

Primero: el principio de la soberanía popular, contrapuestos a los opresores y a sus partidarios.

Segundo: el ideal de la patria, como una madre, a la cual tiene el tirano oprimida y por la cual hay que dar la vida.

Tercero: la denuncia del rey por usurpación de los derechos ciudadanos, así como por el cobro de tributos e impuestos.

Cuarto: el llamado a tomar las armas, como medio para alcanzar la victoria. Como ejemplo de estas luchas y triunfos se toma al pueblo francés y al romano, cosa que se repite en otras canciones.

Quinto: el llamado a la unión y a la fraternidad de las razas americanas, como único medio para alcanzar la victoria.

Sexto: la idea de que ya es hora de que el rey Carlos pague por su infamia y por todos sus delitos.

Séptimo: la invocación a Dios supremo, justo y sabio, para que no permita la esclavitud del pueblo americano y la tiranía del déspota.

Respecto a su trascendencia, también la *Canción Americana* jugó un papel importante en la contienda armada que se inicia después de 1811, traspasando los objetivos originales que le dieron existencia. Esto nos lo revela el hecho de que para 1811 (el 20 de enero) la canción fue nuevamente publicada por la Imprenta de J. Baillio y Ca. Esta reedición, por cierto, es tremendamente reveladora de cómo los textos de las canciones iban cambiando con el tiempo, adaptándose así a las nuevas situaciones. En este sentido Grases (Op. Cit.) nos dice:

Basta comparar los textos (de 1797 y 1811) para darse cuenta que se trata de la misma obra. El coro o estribillo es idéntico, pero las octavillas a sonatadas al estilo de un romance tienen una curiosa particularidad: los tiempos verbales están significativamente cambiados. Donde era presente en 1797, se transforma en pretérito en 1811, clara expresión de tener conciencia sus reeditores del tiempo transcurrido y, lo que es más importante, de haber sucedido alteraciones decisivas en la vida política de Hispanoamérica.

Al efecto véase la siguiente estrofa:

***Texto de 1797***

*Afligida la Patria  
os llama, americanos  
para que, reunidos  
destruyáis al tirano:  
oid su voz sagrada  
que anuncia a ese malvado  
la felicidad vuestra,  
y su fin desastrado*

***Texto de 1811***

*Afligida la Patria  
os llamó, americanos  
para que, reunidos  
destruyáis al tirano:  
oisteis su voz sagrada  
que anunciaba a ese malvado  
la felicidad vuestra,  
y su fin desastrado*

En conclusión, diremos que tanto la *Canción Americana*, como la *Carmañola*, fueron cantos dirigidos a las masas, para que éstas las cantaran y las bailaran<sup>7</sup>. Así, con su aire pegajoso y su texto claro y directo, el pueblo iría asimilando su mensaje, ganando adeptos para la causa. Los principios hallados en sus textos, poseen, indudablemente, una notable influencia francesa. Sus planteamientos, como lo que se hicieran en la Francia de los “años del terror”, son sumamente radicales y extremistas. Definitivamente, tal radicalidad, fue la causa fundamental que impidió el apoyo de las clases dirigentes de la Venezuela colonial para con el movimiento de Gual y España. Esto se hace evidente si tenemos en cuenta aquellos planteamientos acerca de la igualdad, los cuales promovían las canciones y demás documentos, no podían congeniar con las clases que sustentaban sus privilegios en una serie de prerrogativas estamentales. Esto explica también el porqué, estas mismas canciones sí tienen mejor acogida en los años posteriores, pues entonces los principios se habían radicalizado, y el movimiento había empezado a cobrar adeptos dentro de las clases menos favorecidas (los pardos) de la sociedad.

Respecto al mencionado afrancesamiento de estas canciones, también corresponde advertir, que ello no excluye la presencia de ciertos elementos de la cotidianidad venezolana o americana. En este sentido llama la atención cierta fundamentación teológica, dentro de la pretendida soberanía (la libertad y la soberanía vienen de Dios), cuestión que

---

<sup>7</sup> Si damos por hecho que la música de la *Carmañola Americana* era la misma que la de la *Carmañola Francesa*, entonces tendremos que reconocer que se trataba de una obra bailable. Esto lo reafirma el testimonio de Juan Vicente González antes citado.

evidentemente se diferencia del principio proveniente de la ilustración francesa. Este aspecto es sumamente importante, pues constituye una de las primeras manifestaciones del ecléctico republicanismo americano, manifestado incluso en alguna de las constituciones modernas del continente.

***CANCIONES COMPUESTAS EN TORNO A LOS  
ACONTECIMIENTOS DEL 19 DE ABRIL DE 1810***

No obstante la radicalidad ideológica que caracterizó la Conspiración de Gual y España, es poco probable que para finales del siglo XVIII hubiesen en Caracas muchas personas identificadas con dicho pensamiento. Muestra de ello lo encontramos en el poco apoyo que encontró este movimiento, sobre todo por las clases dirigentes de la sociedad colonial. Por esta razón, y debido a que antes de 1808, todavía había en Venezuela una fuerte vocación realista, es muy posible que para la época las canciones patrióticas se hicieran a favor del monarca y no en contra de él. Un par de estrofas citadas por don Julio Calcaño en su *Parnaso Venezolano* (1982), además de su comentario, nos pueden dar algunas luces al respecto. Veamos el texto de don Julio:

Para 1808 existía en Caracas un teatro público donde se representaban piezas que tenían por objeto, anatematizar la invasión de Napoleón en la Península. El amor a España ardía en la muchedumbre, que a despecho de las autoridades afrancesadas proclamaba por las calles a Fernando VII, y atronaba los aires con canciones patrióticas:

*España de la guerra  
tremola su pendón  
contra el poder infame  
del vil Napoleón*

*Sus crímenes oíd  
escuchad su traición  
con que a la faz del mundo  
se ha cubierto con horror*

Este texto es de autor desconocido, pero siendo del venezolano que fuera, revela como para los años de la invasión napoleónica en España (1808), se favorecía en Venezuela la defensa de la monarquía, valiéndose de las canciones para promover esas ideas dentro de la sociedad.

Pertenece a esta época también (aunque hoy no lo parezca) el *Gloria al Bravo Pueblo*, actual Himno Nacional de Venezuela. Mucho se creyó (incluso hasta principios del presente siglo) que databa del año 1811 ó 1814. Estas creencias provenían de las afirmaciones hechas por Ramón de la Plaza y Salvador Llamozas respectivamente, quienes así lo publicaron en sendas noticias históricas (1883) recientes al decreto de Guzmán Blanco, el cual establecía al *Gloria al Bravo Pueblo* como Himno Nacional de Venezuela. No obstante lo dicho, investigaciones más recientes llevadas a cabo por Alberto Calzavara (1987) muestran de manera irrefutable como el *Gloria al bravo pueblo* pertenece a los días de abril de 1810. Al respecto repetiremos aquí los testimonio de Basadre y de Madariaga, los cuales, por lo menos en nuestra opinión, son incuestionables.

Vicente Basadre, funcionario realista, Intendente de Ejército y Real Hacienda, fue apresado el 19 de abril por la noche y retenido en prisión hasta el 1° de mayo cuando se le embarcó para España. Apenas llegó a Cádiz, escribió un informe sobre los sucesos políticos de esos días diciendo, entre otras cosas: “pero lo más escandaloso fue en las canciones alegóricas que compusieron e imprimieron de su independencia. Convidaban a toda la América española, para hacer causa común y que tomasen a los caraqueños como modelo para dirigir sus revoluciones”.<sup>8</sup> Obviamente, Basadre se refería al *Gloria al Bravo Pueblo*, el cual sólo pudo haber escuchado antes del 1° de mayo, cuando se embarcó para España.

El otro testimonio pertenece a el Canónigo José Cortés de Madariaga, quien en su *Diario de Observaciones*<sup>9</sup> cuenta como de regreso de Cundinamarca el 18 de junio de 1811, navegando en aguas del río Meta, uno de sus compañeros de viaje que era músico “tomó la flauta para tocar la canción de Caracas, *Gloria al Bravo Pueblo*, etc., y al resonar el suave instrumento unieron sus voces los que sabían la letra e hicieron sentir los ecos de la libertad...”. Indudablemente que si la canción era conocida de memoria por algunos navegantes del Meta en 1811, es porque ésta había sido compuesta antes de la mencionada fecha.

---

<sup>8</sup> El presente testimonio, en su versión original, es del historiador Eloy Guillermo González y apareció en el diario *El Universal* del 16-10-1913.

<sup>9</sup> MADARIAGA, José Cortés de. *El Viaje de don José Cortés de Madariaga por el Río Negro, Meta y Orinoco*. Crónica de Caracas. 1954.

En lo que respecto al texto, los versos del Himno son igualmente reveladores del sentir del año 1810, cuando la guerra no había motivado los odios contra España. A tal efecto pueden citarse aquí algunas de sus partes, las cuales son reveladoras de lo antes dicho. Comencemos por el coro:

*Gloria al bravo pueblo  
que el yugo lanzó  
la Ley respetando  
La virtud y honor.*

Es innegable que la expresión “la ley respetando” aquí usada se refiere al espíritu de legalidad de la revolución, la cual se manifestó en defensa de los derechos de Fernando VII y en contra de la sujeción administrativa pretendida por el Consejo de Regencia, considerada ilegal. De la misma manera – y siguiendo las afirmaciones de Calzavara (Op. Cit.) - “la estrofa que dice ‘el vil egoísmo que otra vez triunfó’ hace referencia a la invasión napoleónica en España y – probablemente de manera directa- a la toma de Andalucía por las fuerzas francesas, lo cual trajo como consecuencia la disolución de la Junta Central (depositaria en España de los Derechos de Fernando VII) y la instalación de la Regencia”.

Algunos textos de la versión de *El Federalista* de 1868, son aún más elocuentes<sup>10</sup>. La tercera estrofa de esta versión –por ejemplo- dice así:

*Pensaba en su trono  
Que el ardid ganó  
Darnos duras leyes  
El usurpador*

---

<sup>10</sup> Nos serviremos aquí de la versión publicada en la obra de Calzavara, Alberto: *Historia de la Música en Venezuela* (1987, p. 156). El mencionado autor dice haberla localizado en una edición del diario *El Americano*, de 1874, periódico, guzmancista que se publicaba en París. También nos cuenta Calzavara que el diario caraqueño *La Opinión Nacional* hizo una reimpresión al tener noticia de la publicación francesa. Información similar aparece reseñada en la tesis de grado de las periodistas, Ibarra Gordón y Narváez Terán (septiembre, 1982), quienes afirman haber encontrado un texto similar al que aquí se expone, en el diario *El Federalista* del 18 de abril de 1868.

La razón por la cual la versión actual del Himno se expone de manera mutilada, es porque en 1881 el Presidente Antonio Guzmán Blanco le encomendó al músico y poeta Eduardo Calcaño, que fijara, según su criterio, la letra que considerara más conveniente para la versión oficial, cosa que éste hizo, eliminando aquellas estrofas de evidente tendencia realista.

¿Quién puede ser el “usurpador” si no es el mismo Napoleón? ¿Quién llega al trono al través de un ardid?... Obviamente, estas estrofas están haciendo referencia a los sucesos que siguieron la abdicación de Bayona. Finalmente, queremos citar aquí el comentario del mismo Calzavara, respecto a la estrofa que dice:

*Previó sus cautelas  
nuestro corazón  
y a su inicuo fraude  
opuso el valor.*

Para él ésta “podría tener relación con lo que explica la misión en Londres el 21 de julio: ‘ las solemnes declaraciones de aquel Gobierno (de Caracas), incluyen la seguridad de que bien lejos de aspirar Venezuela a romper los vínculos que le han estrechado con la Metrópoli, sólo ha querido ponerse en la actitud necesaria para precaver los peligros que la amenazan’ “.

Por otra parte, es interesante ver como desde los primeros momentos del proceso independentista, la causa liberal se atribuye la legitimidad de sus acciones, debido al apoyo (según ellos) de todos los sectores de la sociedad. Esto lo podemos deducir de la primera estrofa del Himno, según la cual tanto el “señor” como el “pobre” pedían libertad. Asimismo, la causa independentista se atribuye para sí el apoyo de la justicia divina, lo que garantiza aún más, la mencionada legitimidad. El ejemplo de esto lo hallamos en la segunda estrofa de la versión oficial, según la cual, el Supremo Autor infunde desde el Empíreo su aliento al pueblo. Este planteamiento, como hemos dicho, es bastante importante, pues constituye uno de los primeros rasgos particulares del pensamiento político latinoamericano. Recuérdese, en este sentido, que para los revolucionarios franceses, la soberanía reside en la misma naturaleza humana y no en Dios.

Finalmente, y como rasgo definitivo del americanismo, llama la atención la conciencia de entender a la América como una sola nación, así como la solicitud a que ésta (en caso de agresión) siga “el ejemplo que Caracas dio”. Estas ideas, no sólo son reveladoras de lo que pensaban los patriotas, sino que reflejan además, las distintas medidas que tomó la revolución apenas iniciada.

Ahora bien, esta manifiesta actitud pro-realista, evidenciada en el *Gloria al bravo pueblo* y en los versos rescatados por Julio Calcaño, no es tampoco razón para creer que no

existieron molestias internas para con las autoridades locales, las cuales incomodaban el ascenso político del blanco criollo. Unos versos recuperados por José Eustaquio Machado (1920, p. 11) nos ponen de manifiesto estas diatribas:

Emparan, Anca y Basadre<sup>11</sup>  
tienen al pueblo oprimido  
que Vicentes tan unidos  
chupan aunque el pueblo ladre...

Basta ya de humillación  
para de los tres salir  
debe alzarse la nación  
¡ese yugo sacudir.

Faltaban, pues, algunos meses y otros acontecimientos (así como el ascenso de las generaciones más jóvenes a la contienda política) para que el sentimiento anti-realista se hicieran realmente presente. . Veamos, entonces, que nos dicen otras canciones.

---

<sup>11</sup> Como se sabe, Vicente Emparan era la máxima autoridad de la Capitanía General de Venezuela para aquel entonces; José Vicente Anca, por su parte, era Auditor de Guerra, Asesor y Teniente Gobernador. El intendente Vicente Basadre ya fue comentado en líneas anteriores.

**CANCIONES COMPUESTAS EN TORNO  
A LA INSTAURACIÓN DE LA  
PRIMERA REPUBLICA**

Según nos cuenta Juan Vicente González en su *Biografía de José Félix Ribas*, todo es alegría, fiestas, teatros y canciones al iniciarse el año de 1811, sobre todo cuando se aproxima el primer aniversario del 19 de abril. Es él quien nos habla de la creación del llamado *Club de los sincamisas*, y de la composición (o recomposición) de la *Carmañola Americana*. Al respecto sería justo hacer notar que, dado que la *Carmañola* es anterior a este Club, debió haber sido ella la fuente de inspiración para la denominación de esta sociedad. También son estos los meses en que ciertos sectores de la sociedad caraqueña (los más jóvenes y febriles) empiezan a proponer la independencia. Por ello las canciones radicales de la vieja conspiración de 1797 encuentran ahora una tierra más fértil para su cultivo.

Pero esta felicidad no habría de durar mucho. Ya desde los últimos meses de 1810 puede verse como comienza a organizarse una resistencia hostil al gobierno emanado de abril. Al respecto fue encargado el Marqués del Toro como jefe del ejército de occidente, a fin de que sometiera a esta Provincia. La oportunidad fue propicia para que los realistas difundieran este pasquín:

*Ese Toro de Caracas  
ha dado fuerte bramido  
y en él nos ha prometido  
que debe acabar con Coro.  
Ya prevenido tenemos  
toreador, jinete y silla  
garrochas y banderillas  
para que al Toro esperemos*

*Y así bien puede pitar  
ese toro cuando quiera,  
que ya está listo el corral  
y prontas las talanqueras.  
Ya cada cual desespera  
de pelear con ese Toro;  
la lengua y los cuernos de oro  
se los hemos de arrancar,*

*para que no vuelva hablar  
de que ha de acabar con Coro*<sup>12</sup>.

Las prevenciones de los coreanos parecen haber sido muy cierta, pues según dijo el mismo Marqués, no pudo más que limitarse a “consumar una retirada de las más ordenadas que inmortalizará la gloria de nuestra nación (Machado, 1920, p. 21).

Desde el punto de vista social, este pasquín (pese a su sencillez) tiene varias cosas significativas, las cuales son dignas de mencionar aquí. En primer lugar está el hecho de que sus marcados rasgos coloquiales nos revela su procedencia social. Ello es muy importante para este trabajo pues nos habla del ideario de aquél que comúnmente no tiene cabida en las fuentes escritas de la historia. Por otra parte nos reafirma el hecho ya difundido en la historiografía venezolana de que, en un principio, la causa patriótica republicana era un proyecto de la aristocracia criolla, el cual tenía muy poca raigambre en las clases populares mayoritarias. Estas afirmaciones, que ahora pueden lucir un tanto a priori, serán confirmada en muchos otros ejemplos por contar.

Otra pieza que pudo rescatar Machado (1920, p. 25) relativa a estos años, es un corrido-glosa realista, cuyo primer verso inicial decía como sigue:

*Miranda debe morir,  
Roscio ser decapitado.  
Arévalo consumido  
Espejo descuartizado.*

Este corrido-glosa, como puede verse, tampoco es himno propiamente dicho. Él, como la copla anterior, tiene sus bases en las expresiones folklóricas de la época en cuestión. Sus autores, por la misma razón, tampoco son determinables. Como texto, sin embargo, tiene un gran valor para nosotros, pues nos dice algo del parecer realista de los años de 1812, cuando seguramente fue compuesto. Además, es elocuente muestra de cómo el arte puede servir e involucrarse en todo el acontecer de una sociedad.

Los hechos y personajes a que se refiere la pieza son, como puede verse, los más destacados dirigentes del proyecto independentista: Francisco de Miranda (precursor y Generalísimo del movimiento), Juan Germán Roscio (representante del pueblo en la Junta Suprema) y Francisco Espejo (miembro dirigente de la Sociedad Patriótica). Además se mencionan a algunas otras figuras de la Primera República en los otros versos no

---

<sup>12</sup> Tomado de José Eustaquio Machado (1920, p. 21)

expuestos; entre ellos: los Ribas (todos firmantes del acta del 19 de abril), los Toro (altamente comprometidos en el proceso independentista), Antonio Nicolás Briceño (Diputado al Congreso de 1811 y firmante del Acta de la Independencia) etc... Para todos ellos se pide la pena capital. De la misma manera, se menciona aquí a uno de los Castillo, (posiblemente Juan Paz del Castillo, quien estuvo involucrado en la muerte a los sacerdotes) y a un tal Trimiño. Este último fue un personaje popular y escandaloso que dada su indiscutible identificación con el movimiento independentista, se burlaba de todos quienes tuvieran que ver con la realeza. Después de la toma de Angostura, también Bolívar utilizará este nombre como seudónimo de muchos de sus escritos. A este Fulano, según la canción, se le desea estar en “Humoa” sumergido (“Humoa” es deformación de “Omoa”, que era un presidio de América Central, a donde los autores del canto).

Es interesante el tratamiento que se le da aquí al Generalísimo Francisco de Miranda (tratamiento que también han sugerido algunos textos de historia patria), a quien se le ve como a un extranjero quien con imprudencia llegó a Venezuela “a imponer la independencia”. Además, se le incrimina con la muerte de “dos sacerdotes santos”. Así las cosas, el Precursor de la Independencia tenía que tener en su contra los ánimos de la religiosidad venezolano-colonial.

Como si estas calamidades fueran pocas, justo el Jueves Santo de 1812, cuando la deposición de Emparan cumplía su dos años, sucedió aquel terrible terremoto que tanto daño le hizo a la naciente República. La religiosidad realista de aquel momento no dejó perder la oportunidad. Entonces compusieron este “escarmiento” rescatado por Machado (1920, p. 28):

Jueves Santo la hicieron  
Jueves Santo la pagaron.  
Si contra su rey se alzaron  
muy bien castigados fueron

## ***CANCIONES QUE RODEARON LA INSTALACIÓN Y CAIDA DE LA SEGUNDA REPÚBLICA***

Una vez caída la Primera República, los patriotas tienen que salir del país, o por lo menos mantenerse en la clandestinidad. Iniciando el año 13, sin embargo, comienza la contraofensiva de republicana a fin de retomar el gobierno. De esta época son la Campaña de Oriente y la gloriosa Campaña Admirable, la cual lleva a Bolívar hasta Caracas, donde le es dado el título de Libertador y Capitán General de los Ejércitos. A este título honorífico, y a una “Orden de los Libertadores” que el mismísimo Bolívar creara una vez que estuviera en Caracas, parece que obedece el nombre de una de las piezas que se compusieron por estos años: *la Canción de los libertadores*. La misma, junto con muchas otras piezas de este año<sup>13</sup>, la encontramos en los *Documentos para la vida pública del Libertador* de Blanco y Azpúrua (1977). La obra no posee autor conocido, ni en lo musical ni en lo poético. Igualmente es desconocida la melodía que acompañaba al texto; pero se puede asegurar, sin embargo, que su creación debe datar de 1814, posiblemente antes de la emigración a Oriente. Ello es deducible tanto de la ubicación cronológica que hace Blanco, como del contenido mismo del texto.

En cuanto a sus argumentos, lo más característico de esta canción (y de otras que mencionaremos más adelante) es la constante apología a las hazañas y a los héroes militares, prescindiendo cada vez más de la valorización de las ideas que sustentaron la pretendida revolución (libertad, igualdad, soberanía popular, etc.). En la *Canción de los libertadores* –por ejemplo– se hace apología de Bolívar por haber ganado treinta combates. Asimismo hay referencias a Ribas por su gloriosa victoria de Niquitao (Trujillo). También se alaba a Girardot, quien triunfó en Trujillo y fue ejemplo vivo de “vencer o morir”. Continúan los reconocimientos a Urdaneta, por sus felices acciones en Taguanes (en el actual Estado Cojedes) y finaliza haciendo sendos reconocimientos al resto de los héroes de la mencionada campaña (Campo Elías, D’Luyar, etc).

---

<sup>13</sup> Como se ha dicho, la canción que aquí se menciona no es la única ni la más representativa de las muchas producidas y localizadas de este período. Parece que la entrada triunfal de Bolívar en Caracas, después de la Campaña Admirable, generó en los poetas y músicos una gran inspiración, consiguiéndose luego la difusión de estas canciones a través de la Imprenta de Juan Baillio, propiedad del Gobierno. La razón que justifica que haya sido la *Canción de los Libertadores* la comentada, es que ella aglutina en sí un poco de lo dicho en las demás, inspiradas éstas últimas, en caudillos particulares.

Lamentablemente, y a pesar del heroico esfuerzo de los patriotas, el proyecto de la Segunda Republica no duró más que unos meses, debido a la poca base popular que el movimiento independentista tenía. Esto le dio un gran beneficio al ejército de Boves, el cual por el contrario, contó con la cada vez mayor legión de los llaneros. Los patriotas lo notaron y, a pesar de adversar al canario, reconocían su gran capacidad de destrucción. Por eso le cantaban estos versos (Machado, 1920, p. 32):

Boves huyó del Cantón  
del pueblo de Guasdealito  
i se vino al Palmarito  
si son flores o no son:  
I en tan fuerte retirada  
doscientos mató el canario,  
que a ondequiera hizo osario  
su siempre temida espada.  
Yo me quedo cavilando  
este asesinato viendo,  
si doscientos mató huyendo  
cuántos mataría atacando.

Por otra parte, parece que las consignas cristiano-realistas que hacían ver los principios republicanos como contrarios a la religión (una especie de defensa criolla del “Derecho divino de los Reyes”), surtió buen efecto en las masas populares. Esta idea, mencionada ya en aquella glosa que adversaba a Miranda, se vuelve a hacer presente en esta dedicada a Bolívar (Machado, 1920, p. 34):

Bolívar, el cruel Nerón  
este Herodes sin segundo,  
quiere arruinar este mundo  
i también la religión;  
salga todo chapetón,  
salga todo ciudadano,  
salga, en fin, el buen cristiano  
a cumplir con su deber  
hasta que logremos ver  
la muerte de ese tirano.

Para terminar de dar al traste con todo vestigio republicano, en 1815, tras haberse retomado el trono en España, viene aquí un ejército peninsular verdaderamente importante, el cual, encabezado por Morillo, logra “pacificar” a la nación. Por entonces –y siguiendo siempre a Machado ( pp. 35-36), se cantaba esta décima de lado y lado respectivamente:

Maldigamos la vil ley  
que a independenciamos convida;  
defendamos cetro y vida  
de Fernando nuestro rey.  
Que viva nuestro virrey  
Morillo, Enriles , Morales  
Gobernador, Oficiales  
i toda su invicta tropa  
que vinieron de Europa  
a remediar nuestros males.

Bendigamos la vil ley  
que a independenciamos convida;  
destruyamos cetro y vida  
de Fernando intruso rey.  
¿Qué quiere decir virrey?  
Morillo, Enriles , Morales  
Gobernador, Oficiales  
i toda su indigna tropa  
sino ladrones de Europa  
que duplican nuestros males?

**CANCIONES INVOLUCRADAS CON  
LA TERCERA ETAPA DE LA  
TERCERA REPUBLICA**

Después de la pérdida de la Segunda República, los patriotas tienen que salir del país en desbandada, y no será sino hasta el año de 1816 cuando Bolívar logre agrupar un contingente militar importante en la isla de Haití. Desde allí, y con la ayuda del Presidente Petión, se organiza la Expedición de los Cayos, la cual habría de partir para las costas orientales de Venezuela en el aquel mismo año. El Dr. Vicente Tejera, según nos escribió Machado (1920, p. 102) compuso para esta ocasión un himno, del cual es el siguiente coro:

Compatriota: al arma, juremos  
derrocar al infame tirano  
¡ que nunca atrevido profane  
de Caracas el suelo sagrado

A partir de 1817, ya la situación militar comienza a ser favorable para los patriotas. Entre las razones que propician este cambio, se pueden nombrar varias, de las cuales seguramente destacaría la ocupación de Guayana. Sin embargo, hay un motivo que a nuestro juicio ha debido tener una gran trascendencia política y militar. Se trata de lo que pudiéramos llamar la popularización de la causa republicana. En efecto, y como hemos dicho, desde que comenzó el movimiento independentista en 1810 y 1811, la causa republicana careció del apoyo de los sectores más numerosos: los pardos. Esto explica perfectamente el porqué del triunfo de Boves en el año 14. Por el contrario, con el decreto de *Liberación de los Esclavos* y de *Bienes a los Soldados*, la causa patriótica comienza a ganar adeptos, lo que le permite colocarse en una situación de franca recuperación para 1817. A todo este asunto, debe agregarse la incorporación de ciertos elementos humanos (líderes o caudillos) que son de importancia capital para la captación de ese contingente popular a favor del republicanismo. En este sentido destacan las acciones del general Páez, quien por su carácter eminentemente popular, pudo retomar las disgregadas fuerzas llaneras de Boves una vez que éste estuvo muerto, y ponerlas a trabajar a favor de la causa patriótica.

Dos de las canciones (o fragmentos de canciones) que expone el Capitán Vowell en *Las Sabanas de Barinas* son una excepcional prueba de la base popular que caracterizaba al soldado llanero y de cómo éste veía y admiraba a sus jefes patriotas. Veamos la primera estrofa de una de ellas (1988, p. 108):

*Maremare! Pacheco hermanos  
Rompan canaletes con brío  
Pues llevamos la flor de los Llanos  
Páez, el guapo invencido Caudillo.*

Este maremare<sup>14</sup> o canto de las canoas, que según el Capitán Vowell, “era efusión extemporánea provocada por cualquier acontecimiento que les hería la imaginación”, es muy interesante porque nos pone en evidencia la incorporación de un contingente social pocas veces mencionado en la contienda independentista venezolana; este es, el elemento indígena.

---

<sup>14</sup> El maremare es un aire indígena respecto del cual da los siguientes pormenores el doctor Lisandro Alvarado, en el estudio, “Noticia sobre los Caribes de los llanos de Barcelona”, publicado en el número tercero de la efimera revista “De Re Indicas”. No tienen los actuales Caribes danzas tan variadas como las de las tribus maipure del alto/Orinoco. Puede decirse que sólo una baila en todas sus fiestas y esta se conoce vulgarmente con el nombre de Maremare, aunque ellos mismos no le tienen en su lengua tal designación. El señor José B Gómez asegura que tanto el nombre del “carrizo” como el de la planta que produce las cañas con que se hace este instrumento se llama en caribe “mare” y que de allí viene el nombre del son y de la danza. Bien puede ser, aunque por nuestra parte no hayamos oído la voz con tales acepciones entre Caribes. Tampoco nos pareció terminante lo que nos aseguraba el doctor Bousignac, del Callao, que la voz tenía analogía con la de maremare graciosa de andar la “tigana”, ave que nombran maremare los indios Arecuna. Lo cierto es que maremare quiere decir “cañafistolo” en caribe y que la voz tiene formas análogas en tamanaco, galibí y calígano, con la propia significación. El carrizo lo llaman los caribes “berekosi”. Sea como quiera existen aires variados para la danza dicha, rítmicamente arreglados al compás binario, y los integran, como en toda músicaailable introducida por los españoles, dos partes de ocho compases cada una. Con alguno de los aires del maremare han reemplazado las ayas regionales el antiguo y olvidado “Malbruc” o mambrún, traído por los españoles a América y usado aquí para arrullar a los chiquillos.

Cuando a la danza misma ejecútase en conjunto, enlazados por parejas o en alas, a cuyo efecto, estando a la derecha la pareja, un caballero pasa por la espalda de ésta su brazo derecho apoyando la mano sobre el hombro correspondiente de la pareja, mientras que con el brazo izquierdo rodea la cintura de la pareja de la izquierda apoyando la mano sobre el cuadril respectivo a ésta. Dispuestos por pares, van éstos uno tras otros, describiendo círculos y moviendo alternativamente los pies adelante y atrás. Puesto en alas hacen movimiento de pies, y apenas cambian de posición. El paso es por consiguiente grave y monótono en extremo y la misma melodía sería también a no estar a veces instrumentada mediante varias zampoñas con acordes invertidos. Los bailarines hacen, además, copiosas y frecuentes libaciones, y en esa faena pueden pasar toda una santa noche.

La otra canción que expone Vowell está dedicada al General Bolívar. Su procedencia es eminentemente criolla y su carácter jovial y dicharachero como el llanero mismo. En ella queda patente la presencia de la mujer en los campamentos. De hecho, la canción, según el mismo Capitán Vowell, se las dedicaron las damas a El Libertador. Veamos un fragmento de la pieza:

*¡Mi General Bolívar! Por Dios te pido,  
Que de tus oficiales me déis marido:  
¡Vaya! ¡Vaya! ¡Vaya! Me déis marido:  
¡Mi General Bolívar! Tiene en la boca  
Un clavel encarnado que me provoca:  
¡Vaya! ¡Vaya! ¡Vaya! Que me provoca.*

**CANCIONES QUE RODEARON  
A LA REPUBLICA DE COLOMBIA Y  
A LA CAMPAÑA DEL SUR**

A fines de 1819, los patriotas venezolanos y neogranadinos deciden crear la República de Colombia, bajo la consideración de que constituidas en repúblicas separadas... difícilmente llegarían a consolidar y hacer respetar su soberanía. Esta unión, en efecto, tuvo importantísimas influencias en el proceso independentista, puesto que con ella se logró modificar sustancialmente el teatro de la guerra de manera favorable a los patriotas. De hecho, es una cuestión innegable que el triunfo de Carabobo, logrado a escasos dos años después, tuvo como principal sustento la acción del ejército unido.

Lograda la independencia de Venezuela a mediados del año 21, y tras un largo período de guerra, hay una nueva actitud en gran parte de la población colombiana, en el sentido de dejar la guerra y retomar la senda perdida del trabajo y la prosperidad. La canción a Colombia, es tremendamente clara en ese sentido.

*Viva Colombia, libre e independiente,  
Unamos nuestros votos, ciudadanos,  
Viva el americano continente,  
Y el suelo que es fatal a los tiranos.*

La canción, data de 1823 y el autor de su letra es un tal S.P., quien no ha podido identificarse. La abreviatura S.M. que identifica al autor de la música, sin embargo, debe corresponder a Juan Meserón. La canción se estrenó para conmemorar un aniversario más del 19 de abril de 1810. La obra – según cuenta Calzavara (1987, p. 141)- fue ejecutada en el teatro provisional de la ciudad (Caracas), es decir, un tablado en la Plaza Mayor.

Respecto a su texto, es innegable que la canción tiene un matiz absolutamente nuevo y, desde nuestro punto de vista, muy acorde con la nueva época. Hay en el coro y en la primera estrofa un llamado a una nueva vida, más llena de paz. Este último aspecto es interesante por cuanto es primera vez que se presenta. En las canciones anteriores, por el contrario, se solicita al ciudadano que tome las armas y sirva a su Patria, aun con la vida. Este asunto, ahora innovador, nos parece perfectamente comprensible y adaptado a los valores de un momento histórico especial en que la guerra está por terminar y los hombres se han desgastado en la contienda bélica.

La segunda y tercera estrofa son también muy reveladoras y poseedoras de un nuevo ideal. En ella hay un llamado a cambiar la “espada cortadora por el arado” para que “el labrador honrado recoja frutos óptimos sin que injusto tributo abatan su cerviz”. Como se ve, hay una plena conciencia en el autor, de que ya los campos abandonados, aclaman nuevas acciones basadas en el trabajo y no en la guerra.

En general, reaparecen en esta canción las ideas y principios filosóficos, los cuales, sin embargo, no sustituyen la apología al héroe (no por lo menos, a la figura de El Libertador).

Resuelto pues el problema neogranadino y venezolano, la meta inmediatamente siguiente fue la liberación de los territorios del sur. Para efectos de la inspiración artística, esta parece haber sido una extraordinaria oportunidad, pues es de esta época de cuando más se conservan textos, e incluso música. Los temas tratados en estas canciones son, básicamente, las victoria militares y la apología al genio bolivariano. Una bella muestra del primer caso lo constituye una canción compuesta con motivo de la Batalla de Ayacucho, cuya autoría, a juicio de Machado (1920, p.125), corresponde a “un ingenio caraqueño”. Su coro decía así:

De Ayacucho en el campo deshecho  
Ha quedado el poder español;  
ya recobra el Perú su derecho,  
ya respiran los hijo del sol.  
Libertad, libertad del Perú,  
en contorno del Cuzco sonó.  
Libertad por los Andes oyó  
libertad repitió auscamayú

De esta suerte de campañas victoriosas salió la idea de la deificación de los libertadores del sur y, en particular de Bolívar. En este sentido, Machado (1920, p. 151) nos cuenta que en Lima y en algunas otras ciudades del Perú, se llegó al exceso de cantar en las misas de acción de gracias (entre la Epistolo y el Evangelio) los siguientes versos:

*De ti viene todo  
Lo bueno, Señor,  
Nos diste a Bolívar:  
Gloria a ti gran Dios.*

Lamentablemente para el Libertador, la perfecta felicidad no habría de durar mucho. En efecto, y como es conocido en nuestra historia, desde Caracas se venía gestando con gran rapidez un movimiento separatista, el cual se concretó en el año de 1826 con el movimiento

de la *Cosiata*. Bolívar se precipita rápidamente a Caracas, y aquí es recibido nuevamente con múltiples versos y música. Algunos de aquellos versos recuperados por el mismo Machado (1920, P. 153) se nos revelan como muy felices ante la presencia del Libertador en tierras caraqueñas.

*Saludo a Bolívar  
que en carro triunfal  
desde el Cuzco torna  
al suelo natal.*

Otras rimas, por el contrario, nos revelan la situación calamitosa que se venía experimentando en Venezuela (p. 152):

*Después de seis inviernos  
De ausencia tan acerba  
¡qué males ha sufrido  
la triste Venezuela!*

Bolívar, conciente de la delicada situación, hace el arreglo político que le es posible y, poco meses después sale a Bogotá para lograr una convención que en alguna medida salve a la República; pero como hoy todos sabemos, lo que estaba en el horizonte era el declinar del Sol de América y de su soñada Colombia. El verbo inspirado de Bello, captó el sentir de quienes soñaban con aquél ideal en su *Canción a la disolución de Colombia* (Bello, 1981, pp. 127-130). Tomemos sólo algunos versos:

*Deja, discordia bárbara, el terreno  
que el pueblo de Colón a servidumbre  
redimió vencedor...*

*¿El que la ley ató sagrado nudo  
que se dignaron bendecir los cielos  
en tanto heroica lid desde los llanos  
que baña el Orinoco hasta el desnudo  
remoto Potosí, romperán celos  
indignos de patriotas y de hermanos?  
¿De labios colombianos  
saldrá la voz impía;  
Colombia fue? ...*

*¿Qué acento pudo a la postrada España  
más alegre sonar? Miradla el luto  
mudar gozosa en púrpura fulgente...*

*Sí, que de Cuba en la vecina playa  
(merced a los furores parricidas, y afrenta)  
os amenaza Iberia, os atalaya,  
y de combates mil las esparcidas  
reliquias apellidas, y junta, y cuenta...*

*Mirad, mirad en cual congoja y duelo  
a la Patria sumís, que la unión santa  
con voz llorosa invoca y suplicante...*

*¡Guerra entre hermanos, fiera guerra, impía,  
do el valor frenesí, do la lid crimen,  
y aun el vencer ignominioso fuera!*

Respecto a Bolívar, una vez cumplida su desaparición física, una canción fúnebre fue publicada en Cartagena por su ausencia. Una vez más es Machado (1920, p. 171) quien nos auxilia con los versos recuperados:

*Ya Bolívar no existe en la tierra  
El habita en la sacra mansión,  
El nos deja de luto cubiertos,  
I anegados en llanto y dolor.*

Esta canción es sólo una muestra de las muchas que se difundieron después de la desaparición física del Libertador, pero en ella se exponen algunos de los pesares que van a caracterizar la conciencia de las llamadas naciones bolivarianas, incluso hasta nuestros días. Nos estamos refiriendo al constante sentimiento de culpa que nos embarga por no haber conservado la unión colombiana que Bolívar quiso, así como al hecho de que debemos de remitirnos permanentemente a su ideario para buscar el consejo y la protección que nos permita solucionar nuestros males. Una búsqueda superficial, entre los discursos de los políticos de nuestros países, nos probará la verdad de esta afirmación.

## *CODA*

Con la disolución de Colombia y muerte del Libertador, termina, pues, el desarrollo de nuestra gesta emancipadora, y así, la exposición de las canciones que acompañaron tales sucesos. Es de esperar, sin embargo, que hayamos dado muestra de que ellas, en efecto, son un valioso recurso para el estudio de la contienda independentista, atendiendo por igual el pensamiento de republicanos y realistas, líderes y pueblo llano. En general ha sido una muestra parcial y fragmentada, pues las canciones son muchas, y a veces con textos insólitamente extensos. Ello pudiera estar revelando que sus estrofas se fueron adicionando en la medida en que el pueblo y los ejércitos las cantaban, con lo cual queda una vez reafirmado el hecho de que, en verdad, pertenecen, en su gran mayoría, a nuestro folclore. No obstante, cualquier afirmación que se haga sobre un tema tan escasamente estudiado, no deja de ser, tan sólo, una primera aproximación. Ojalá este pequeño esfuerzo sirva para estimular su estudio a nivel latinoamericano.

## LISTA DE REFERENCIA

BELLO, Andrés (1980): *Obras Completas*. Caracas, Editado por la Casa de Bello, 1981. Poesía I..

BLANCO, José Félix y Azpúrua, Ramón (1977): *Documentos para la Historia de la Vida Pública del libertador*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República.

CALCAÑO; José Antonio (1985). *La ciudad y su Música*. Caracas, Monte Avila Editores.

CALCAÑO, Julio (1892): *Parnaso Venezolano*. Caracas, Tipografía “El Cojo”.

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

Fundación Polar (1990). *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas, 1990.

GONZÁLEZ, Juan Vicente (1990): *Biografía de José Felix Ribas*. Caracas, Monte Avila Editores.

GRASES, Pedro (1978): *La Conspiración de Gual y España y el Ideario de la Independencia*. Caracas, Departamento de Publicaciones de M:E.

QUINTANA, Hugo (1995): *La canciones políticas de la independencia venezolana. Anuario de estudios bolivarianos*. Caracas, Instituto de Investigaciones Históricas Bolivarium, USB. Año IV, N° 4.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe (1982): *Nuestra Historia en el Folklore*. Caracas, Monte Avila Editores.

VOLWELL, Richard (1988): *Las Sabanas de Barinas*. Caracas, Ministerio de Educación y Academia Nacional de la Historia.