LA NUEVA MÚSICA CAMPESINA: PREJUICIOS, TEMORES Y CELOS

Carlo Orozco Carrero
barberia@hotmail.com
Universidad de Los Andes Táchira

RESUMEN

En el presente artículo recorreremos el panorama musical andino, haciendo notar y significando todo lo que tiene que ver con las melodías propias de nuestras comunidades colombo-venezolanas. La investigación tiene como escenario los cruces de los caminos que unen estos territorios hermanados por el mismo origen y destino, hasta la comunicación perfecta, a través de las ondas hertzianas, que han permitido encontrarnos con la fusión de los cantos que identifican nuestras naciones. La música campesina andina refleja el sentir de los habitantes en nuestras regiones. Brisas del Pamplonita, de Elías M. Soto y Brisas del Torbes, de Luis Felipe Ramón y Rivera, se convirtieron en lazos indisolubles que amarraron con acordes, ritmos y melodías todo lo que representa la andinidad colombo-venezolana. Y, es menester dar a conocer todo lo que tiene que ver con la nueva música andina, sus realidades y destinos hasta llegar a una aproximación y comprensión del fenómeno musical que hoy mueve multitudes.

ABSTRACT

In this article we will visit the Andean music scene, noting meaning and everything that has to do with our own melodies Colombian-Venezuelan communities. The research is staged crossings of roads linking these twinned by the same origin and destination territories until the perfect communication through the airwaves, which have allowed to meet with the merger of the songs that identify our nations. Andean peasant music reflects the feelings of the people in our regions. Brisas del Pamplonita, Elias M. Soto and breezes Torbes of Luis Felipe Ramón y Rivera, became indissoluble bonds that tied chords, rhythms and melodies everything that represents the Venezuelan colombo andinidad. And, it is necessary to publicize everything that has to do with the new Andean music, their realities and destinations to reach an approach and understanding of the musical phenomenon that moves crowds today.

Palabras clave: Música campesina, merengue, bambuco, bandolín, tiple y cuatro

Keywords: Country music, merengue, bambuco, mandolin, tiple and cuatro

UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES

Recibido: 08 de junio de 2014

Aceptado para su publicación: 24 de octubre de 2014

INTRODUCCIÓN

Si se analiza superficialmente las discusiones que se producen en el mundo de la música andina, referidas a los valeses, bambucos, picardías, lombardas, etc., y los merengues montañeros, se puede concluir que existen dos posturas que defienden una u otra posición. Pero, si nos detenemos a escuchar atentamente, observamos que, en realidad, existe un gran abanico de opiniones que se mueven entre los dos extremos. Esto no es malo en sí. Al contrario, es preferible a la visión anterior, más aun si lo abordamos desde un punto de vista amplio y flexible.

En cada opinión influyen, de distinta manera, la historia personal, la educación musical, la propaganda, la difusión o la falta de ella, los intereses comerciales, la ideología, los prejuicios y los celos, además de los gustos. Hay un interés general que debería primar, que es el desarrollo y la difusión de nuestra música en todas sus expresiones sin condicionamiento. De esta manera avanzará todo lo que es auténtico y de buena calidad y se va descartando lo falso y mediocre. Claro, siempre aderezado por el gusto individual y de las mayorías enamoradas de sus cadencias.

Crear conciencia sobre esto es tarea nada fácil. En este camino uno se enfrentará seguramente con aquellos intérpretes (músicos, cantantes, compositores, bailarines) que se saben mediocres y “juegan la cuida”, erigiéndose en defensores a ultranza del “estilo” que practican, tratando que sus seguidores no conozcan otras expresiones

nuestras. Si uno está convencido de que lo que hace siempre tendrá su lugar no tiene por qué temer a lo que hacen los otros, y por tanto, no necesita censurarlo. Esta actitud de censura está presente también, a veces, en gente talentosa, producto de los prejuicios, miedos y celos ante lo evidente.

Actualmente el ambiente de la música campesina es un verdadero hervidero de opiniones, estilos y tendencias, cada vez con mayor participación juvenil. Esta realidad nos debería poner contentos, estemos o no de acuerdo con ciertas expresiones melódicas que inundan estas montañas y valles andinos. Y es una muestra de la fortaleza y vigor que ha tomado el pentagrama serrano. Por eso es necesario el apoyo constante, creciente y sin prurito a su difusión, para que la población pueda elegir y apropiarse nuevamente de lo que es suyo. Por supuesto, ese apoyo contundente pasa por utilizar nuevas tecnologías como instrumento modernizador de acordes dedicados al amor, a nuestras creencias y a lo que nos identifica dentro del ambiente montañoso que constituye la andinidad.

Dice Montesinos (2002: 13) que:

Mi apuesta está decidida. Solo creo en una cultura fruto de un proceso de construcción compartida, en donde cada cual pueda identificar sus capacidades y desempeñarlas con brillantez, con campo abierto a la diversidad de pensamiento, espacios reales para el aprendizaje colectivo, y la suficiente visión global como para no perderse en la nada cotidiana.

La nueva música campesina como fenómeno social

La presencia multitudinaria en los festivales de música campesina nos ha obligado a voltear la mirada hacia este fenómeno que motiva a las mayorías a la participación, tanto como ejecutante de estas melodías de contagio inmediato como pareja danzante en cada evento promocionado o simple observador del escenario preparado para hacer realidad el posicionamiento del nuevo ritmo campesino. Son miles los músicos ganados a la interpretación de la nueva música campesina. Amenizar cualquier evento ya se ha hecho costumbre y fecha obligada en el calendario de las faenas rurales. Todos los grupos le han dejado saber a sus coterráneos que esta es su música y llegó para quedarse.

Diferencias y semejanzas entre los orígenes y desarrollo de la música campesina colombiana y la nueva expresión musical andina venezolana.

Los orígenes de la música colombiana son casi los mismos nuestros. La presencia musical que encontraron los españoles al llegar a estas tierras benditas se definía en algunos instrumentos de viento rudimentarios –caracoles-flautas de caña- y los de percusión –palos golpeados, maracas y charrascas-. A estas manifestaciones sonoras aborígenes se les apartó de los instrumentos europeos traídos del viejo mundo por los conquistadores. La guitarra, el violín, mandolinas, clavecín y todo lo que les representaba musicalmente mantuvieron un dominio en la “escena cultural” de los amos y señores de las comunidades americanas. Por supuesto, la llegada de los hijos del continente africano y sus cadencias prohibidas se fue

involucrando en patios y apartes para, junto a las manifestaciones indígenas, crear su propia identidad musical. De allí que los músicos llegados de lejanas latitudes aceptaran estas propuestas rítmicas para incluirlas en sus repertorios y generar lo que llamamos música latinoamericana.

Ahora bien, qué ocurre en estos tiempos cuando los intérpretes de la música andina contemporáneos, generalmente venidos de la academia musical, se empeñan en componer temas cargados de melodías y acordes propios de la música europea, enriquecidos por la presencia de toda clase de instrumentos “sinfónicos” –oboe, clarinete, violoncelo-. Pues debemos decir que los verdaderos campesinos no sienten identificación alguna con estas producciones extraordinarias, dedicadas a un público que de serrano no tiene nada.

También debemos apuntar que en la nueva música campesina el baile ha sido motivador fundamental en la mayoría de las composiciones rurales. Cosa que no ocurre con los temas realizados por los creadores de las obras andinas en manos de eruditos venidos de la academia. Es bueno señalar que la música nueva andina se circunscribe a temas instrumentales, donde los “ensambles” hacen de las suyas en virtuosismo superior.

De lo expuesto aquí podemos dejar saber que la mayoría de los músicos campesinos buscaron sus propios elementos de inspiración, ejecutando mandolinas, tiples, cuatros, violines, bandolas, requintos, charrascas, tambores y maracas para montar sobre ritmos alegres y festivos, todas sus

composiciones bajo la denominación de “Música Campesina”

Todo este fenómeno se desarrolla en los campos colombo-venezolanos con la aprobación de las inmensas mayorías de los habitantes de Cundinamarca, Boyacá, Santander, Táchira, Mérida, Barinas, Trujillo y Lara. Y cuando hablamos de la ampliación del radio de acción de estas manifestaciones musicales tan particulares nos referimos a las migraciones de los colombianos hasta el Táchira, y los tachirenses al llano venezolano.

Influencia de la música campesina colombiana en nuestros músicos

Desde la aparición de la radio en nuestros países hermanos la producción dedicada a entretener, informar y formar se hizo notable mayormente en la república colombiana. Mientras en nuestro país se apagaban los transmisores radiales a las doce de la noche, en las estaciones de radio colombianas entraba una programación dedicada fundamentalmente al público rural, donde cada espacio radial llevaba una carga de música hecha por intérpretes campesinos. Tan es así que hasta una programación exclusiva de radio Sutatenza estaba enfocada a la alfabetización del público radio oyente, y recomendaciones sobre todo lo que tiene que ver con las labores campestres.

Es de hacer notar que la ubicación de las antenas repetidoras de estas estaciones de radio colombianas, se localizaron en altísimos cerros, desde donde salía una señal nítida, la cual abarcaba toda la zona andina, llegando a cubrir nuestras montañas venezolanas. Gracias también a que el espacio radial no tenía un

tráfico notable de ondas hertzianas para la época y eso permitía sintonizar en nuestros pueblos casi todas las emisoras transmisoras en onda corta.

Todo este mundo musical se fue apoderando de los equipos receptores en cada comunidad campesina. De allí que tanto los hombres nacidos en estas montañas como los que llegaban de tierras colombianas en busca de mejor porvenir para sus familias, se hicieron de instrumentos propios de los movimientos musicales del altiplano cundi-boyacense, obteniendo un producto melódico fusionado entre compositores e intérpretes que cantaban a los mismos ideales: El amor, el despecho, la tierra fértil, el humor y hasta la pernicia – término este de la lengua andina - aderezada con bebidas alcohólicas sirvieron de motivos repetitivos en sus creaciones musicales.

Todo este bagaje de acordes musicales irrumpió en las celebraciones de matrimonios, bautizos, cumpleaños y todo evento festivo familiar. Una fiesta sin “música de cuerda” quedaba relegada al comentario negativo de los invitados al reencuentro. Todo esto permitió que el desplazamiento de tantos cantos llegara a cada aldea y pueblo de estas regiones serranas. Hasta en los “cantos de angelito” se adueñaron del velorio, con sus versos dedicados al recién nacido y no bautizado, junto a la desconsolada madre que lloraba y agradecía a los músicos su presencia solidaria para llevar el alma del niño al reino de los cielos.

La música tachirensis

Sobre la música tachirense reseña Ruíz (2007: 12) que:

En el Táchira brota la música desde el más profundo estrato del alma popular. No es extraño toparse en cualquier caserío o pueblo con personas que se reúnen para rendir tributo al arte musical. Por lo general, son personas que offician diariamente en actividades rudas y distantes de las tersas suavidades de lidiar con instrumentos. Son artesanos, carpinteros, barberos, campesinos, albañiles que pulsan las cuerdas en esos momentos que vuelan del espacio de lo cotidiano a la maravilla de la magia. No solo son intérpretes de razonable aptitud para ganar la belleza. Sino también componen, juntan sonidos para nombrar el amor, el llanto, la lluvia, la mujer, la vida.

Recordemos que el gran compositor tachirense Luis Felipe Ramón y Rivera aceptaba como cierto el comentario sobre la motivación que le inspiró para realizar “Brisas del Torbes”, hermoso bambuco que identifica a nuestra tierra chica y que hemos considerado como el segundo himno del Táchira. El poeta consideraba a las “Brisas del Pamplonita”, melodía en ritmo de bambuco, compuesta por Elías M. Soto, como una pieza dedicada al río que marca los surcos de la tierra vecina. Y “nosotros no teníamos algo parecido que nos identificara musicalmente” (Ramón y Rivera, 1980). De tal manera que, estos bambucos conformaron durante muchísimos años el binomio musical de la frontera colombo-venezolana como muestra inconfundible de la hermandad que siempre nos ha unido.

La música tachirense tiene la suerte de contar con muchos cultores. Compositores nacidos en esta tierra le han dado personalidad superior y de alto nivel a las melodías que se han generado desde hace siglos en nuestro

terruño andino. No en vano se ha considerado a Marco Antonio Rivera Useche, hijo ilustre de esta tierra, como uno de los más grandes compositores venezolanos de todos los tiempos. Sus creaciones, por sus cadencias y resoluciones melódicas, han sido comparadas con los temas de los grandes maestros europeos.

El Táchira cultiva distintos ritmos populares que ponen de manifiesto la capacidad creadora de sus ejecutantes. Y es obligante decir que la mayoría de las agrupaciones orquestales de Venezuela se nutren de la cuna musical tachirense. Es así que, tanto en lo académico como en lo popular, el Táchira se ha erigido como el epicentro de la música venezolana. Entre estos géneros se encuentran:

1.- El bambuco

Es un género musical característico de los andes venezolano y de Colombia, país donde constituye un ritmo de sólida presencia. El término bambuco para algunos tiene un origen africano, pero no existen opiniones definitivas en torno a este tema. El bambuco como género musical tiene su origen en canciones de dos tiempos –cadenciosas y lánguidas- de tipo habanera, que se esparcieron por América Latina a mediados del siglo XIX. Y es a través de los tiempos que nuestro bambuco sufre alteraciones rítmicas de compas y estructura, en las que se agregan pequeñas introducciones e interludios en las partes principales.

2.- El merengue

El origen de la palabra merengue se remonta a la época de la colonia y proviene de

las palabras “meringue” y “muserengue” o “tamtan mouringue”, nombre que se daba a los bailes entre algunas de las culturas africanas traídas desde las costas de Guinea y llegaron a la costa atlántica colombiana y venezolana. De allí sufrió transformaciones con la incorporación de nuevos instrumentos ya arraigados en las montañas, valles y costas de nuestras tierras continentales.

Desde Haití y República Dominicana fue trasladándose con su sabor alegre y fiestero para servir de compañía a los labriegos que habitan estas montañas andinas, transformándose en el popular ritmo que conocemos hoy día. Al respecto, dice Ramón y Rivera (1980: 21) lo siguiente:

Concluyen culturalmente en el merengue dos corrientes. La europea y la africana; porque si de la primera tiene los modelos armónicos, los estribillos, el 5x8 de su compás, de África tiene la tendencia a mezclar los compases (2x4 y 5x8), la independencia de su juego melódico sobre el acompañamiento fijo, la acentuación o contratiempo. Mezcla criolla venezolana es todo eso, a lo que se juntan textos de temas nacionales abundantes de picardía y sal popular.

Este género se extiende también por toda la cuenca del Caribe. Las primeras noticias del merengue en Venezuela son unas partituras de “danza merengue” de la segunda mitad del siglo XIX. Como género de canciones bailables, el merengue adquiere popularidad en Caracas por los años 20 y se le llamaba *rucaneao*. “...Su baile era de extremo contacto físico y fue prohibido por la iglesia de aquella época, considerándose vulgar y propio de los mabiles caraqueños”... (Hernández, 2005: 132). Sus representantes

más connotados fueron los grupos de música cañorena, tales como “Los Antaños del Stadium”.

En general, la melodía del merengue es bastante alegre. Las letras refieren temas diversos, entre los que destacan la cotidianidad, el amor, la mujer y los grandes acontecimientos del país. Por ello, sobre su génesis el Instituto de Antropología e Historia (1975: 68) refiere que:

Para buscar la génesis del merengue hay que pensar en aquellas dos fuentes señaladas. Una, la europea, llega con el teatro. Las melodías en 5x8 tienen una sandunga que concibió quién sabe quién, para cantar en las tonadillas del siglo XVIII, probablemente pensando en el negro, en su jerga, en sus características raciales. La otra fuente aporta, como decimos, la mezcla de ritmos, de timbres, la libertad melódica y seguramente algo de la alternancia entre solista y coro que también acoge el merengue“

Así tenemos que, entre los instrumentos utilizados en la música carranaguera colombiana se pueden mencionar: El tiple requinto, tiple y la charrasca. Por su parte, los instrumentos utilizados en la nueva música campesina venezolana son: el bandolín, cuatro, requinto puntero, charrasca y maracas.

Los músicos y grupos musicales campesinos colombianos que destacan son: Luis Lorenzo Peña (Santana, Boyacá. 1931-1990), Jorge Ariza (Bolívar, Santander. 1927-1993), Juan Pablo Sánchez (Guasca, Cundinamarca), Wilmer García (Onzaga, Santander), Jorge Velosa (Ráquira-Boyacá), Los Cocomes (Santander) y Trío Nuestra

Herencia (Cundinamarca). En Venezuela tenemos a: Juan Teodoro Sánchez (La Grita-Táchira), Teófilo Ramírez (Pregonero-Táchira), Epifanio Guirigay (Pregonero-Táchira), Germán Duque (La Grita. Táchira), Virgino Pérez (El Zumbador-Táchira), Pedro Soto (Pregonero-Táchira), Marcos Salas (San Cristóbal-Táchira), Doroteo Vivas (San José de Bolívar-Táchira), Grupo “Los Guacharacos”, Grupo “Los Chacaritos, Nolberto Parada (El Valle-Táchira), Rodolfo Mora (Bailadores-Mérida), Iván Moreno (El Molino-Mérida) y Amado Carrero (Guaraque-Mérida).

Referencias

- Hernández, T. (2005). *Atlas de Tradiciones Venezolanas*. Caracas: Fundación Bigott.
- Instituto de Antropología e Historia. (1975). *Cuadernos afroamericanos*. (Año 1, No. 1). Caracas: UCV.
- Montesinos, D. H. (2002). *Los otros. Dedicado a quienes nos evidencian la realidad*. Madrid: Organización de Estado Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura Editorial Popular (Revista de Cultura: Pensar Iberoamérica).
- Ruíz S., A. (2007). *Grupo Raíces de Venezuela. La trayectoria San Cristóbal-Venezuela*. San Cristóbal: Editorial Nuevas Ideas.
- Ramón y Rivera, L. F. (1980). *Danzas tradicionales de Venezuela*. Caracas: Edumoven.