

SANDRA CELESTE FLORES SOLANO
Unidad Educativa Colegio “Modesta Bor”.
Cabudare, Estado Lara, República Bolivariana de Venezuela
sandrapno@hotmail.com

El joropo, traspaso de lo oral a lo escrito y el papel de la escuela

El joropo es un término que se refiere a un baile folklórico así como a la música que lo anima y que se considera como la expresión de mayor raigambre de la música popular venezolana (Penin 1998). El es producto de distintos aportes culturales que constituyen la esencia cultural del venezolano y que comienza a dibujar un perfil característico desde finales del siglo XVIII. En el joropo se sincretizan las raíces culturales europeas, con elementos de ascendencia africana y algunos aportes indígenas. La denominación de fandango que todavía se le da al joropo en algunos lugares del campo venezolano, nos habla de su parentesco español, así mismo recibe de Europa el aporte del vals, que se aprecia en el valsia'o de este género musical; como último aporte, el aspecto poético o literario. El aporte del negro está asociado con la riqueza rítmica y con la libertad métrica de la melodía. Del indígena, toma las marácas y seguramente algunas inflexiones del canto. EL fandango es uno de los aires de danza que tuvieron gran popularidad en España hacia fines del siglo XVII y principios XVIII. Según algunos historiadores el fandango es un “baile introducido por los que han estado en el reino de las Indias y que se hacen al son de un tañido muy alegre y festivo”(Strauss, 1999)

En las tierras venezolanas el fandango va a estar asociado con el joropo denominándose por mucho tiempo indistintamente de ambas maneras. Así se pudiera citar la referencia que hace el legionario británico capitán Vowell quien militó en las filas patrióticas de la Guerra de Independencia hacia 1818 y quien describe una fiesta, que en un receso de aquellos tiempos de lucha, fue organizado por los llaneros en homenaje a José Antonio Páez: “...Música no escaseaba, porque guitarras y vihuelas eran tan comunes entre las emigradas como en el ejército; además de tales instrumentos, arpas, traídas por unos músicos que al parecer tuvieron más desahogo que sus vecinos al huir de sus casas, brindaban así mismos sus alegres arpegios”(García, 1982)

La primera noticia que se tiene del joropo la refiere Lisandro Alvarado en su Glosario de Voces Indígenas de Venezuela, donde transcribe el texto de una ordenanza del año de 1749: “Joropo: Aire y baile popular. En algunas villas y lugares de esta Capitanía General de Venezuela se acostumbra un baile que denominan Xoropo escobillao, que por sus extremos movimientos, desplazamiento, taconeos y otras suciedades que lo infaman, ha sido mal visto por algunas personas de seso (Ordenanza de 1749, citado por Churión, en el Joropo o el Jarabe Venezolano)” (Alvarado, 1958). Sin embargo, el mismo Alvarado, al referirse al vocablo Velorio en su glosario del bajo español en Venezuela, amplía la información de por que era visto con desmedro el joropo por “algunas personas de seso”: “...en una ordenanza de 1749, citada por Churión leemos esto: “Ha sido mal visto (el joropo) por algunas personas de seso, como el Sr. Don Martín Echeverría- por parecerle demasiado sacrílego en los velones o lloras, en que se canta y se baila casi encima de los cadáveres, como homenaje a los difuntos” (Alvarado 1958).

En cuanto al origen del término propio, algunos afirman que se deriva de la vos árabe Xärop, que traduce jarabe, sérope o hidromiel, relación que parece confirmada en el nombre de jarabe venezolano que Churión asigna al joropo.

Dispersión y Variantes

El joropo es una de las manifestaciones más representativas del folklore nacional, se extiende prácticamente por toda la geografía venezolana y en su expresión más conocida la llanera se comparte con los departamentos planos colombianos del Meta (la población de Villa Vicencio) y el Arauca. Los mismos instrumentos, letras, melodías y formas de bailar están de un lado y otro de la frontera, cabalgando como hecho cultural de la realidad geopolítica posterior.

El joropo en Venezuela es de amplia dispersión, reconociéndose según la región por los nombres de joropo llanero, joropo central, joropo centro-occidental y joropo oriental; diferenciándose entre sí por los instrumentos empleados, las variantes musicales, el sentido de las estrofas cantadas y la coreografía del baile. En la región de Guayana se da además una forma de joropo que resulta de la combinación de elementos del joropo llanero y el oriental. El llanero se asentó en tierras guayanesas llevando sus joropos que junto al bandolín y la bandola de ocho cuerdas lograron interesantes variantes, tales como: josa, manzanares, seis guayanés, mocho Hernández, golpe de arpa, burra, golpe Patricio, llabajero, cacho y zumba que zumba (Salazar, 1992).

La palabra joropo es asociada muy frecuentemente por venezolanos y extranjeros con el joropo llanero; quizás porque éste es el más difundido dentro y fuera de Venezuela. La dispersión del joropo llanero comprende los estados Apure, Cojedes, Barinas, Guárico, Monagas y Portuguesa; en estos estados se ejecuta con arpa, cuatro y maracas, en forma instrumental o con la participación de uno o varios cantores casi siempre en forma de reto o contrapunteo. En Barinas y parte de Guárico algunos músicos emplean la bandola de cuatro órdenes simples en sustitución del arpa.

Se divide en dos grandes tipos: golpe y pasaje. El primero, el golpe es de carácter recio, posee mucha fuerza y vigor; mientras que el pasaje es más lírico. Entre las expresiones de carácter recio se encuentran el seis por numeración, seis por derecho, pajarillo, zumba que zumba, guacharaca, el gabán, chipola, merecure entre muchos otros. Desde el punto de vista estructural el golpe aparece en su forma más sencilla como una pieza de un tema de ocho compases o más, repetidos varias veces, tanto como exija la letra y el propósito de bailar. El segundo, el pasaje a

diferencia del golpe, se reconoce por sus sugestivos nombres, tales como María Laya, compuesto por el apureño Indio Figueredo en 1920, otros temas empleados en el pasaje están referidos al afecto, al terruño.

En relación a la melodía, Ramón (1977) señala el carácter silábico del joropo, condición genérica, es decir que a cada sonido corresponde una sílaba del canto salvo un mordente o glisando, ninguna otro agregado altera esta regla. El movimiento del joropo es muy acelerado; en él se aprecia una gran riqueza rítmica donde predomina la alternancia entre el compás de 6/8 y el 3/4, destacando la riqueza rítmica en la melodía que produce con el acompañamiento diversos tejidos. Aun cuando el ciclo armónico tónica-dominante es el más frecuente en golpes y corridos, es posible encontrar modulaciones a tonalidades vecinas, dentro de los límites que impone la diatónica arpa popular. La poesía empleada por los cantores de joropo es bastante rica, tanto en forma como en contenido, por lo que en ella se puede encontrar coplas, romances y glosas; siendo la glosa en su forma de cuarteta quien normalmente acompaña el golpe y el pasaje. En cuanto al baile, este se realiza normalmente en parejas quienes se toman de las manos y realizan distintas figuras siendo las más importantes el valsiao, el escobillao y zapatito. En términos generales, en el baile el hombre es más activo que la mujer, llevando la parte más dinámica de la figura.

El Joropo Central pertenece al folclor de los estados Miranda y Aragua por lo que también se le conoce con el nombre de joropo mirandino y joropo Aragüeño. En esta región se ejecuta con arpa de cuerdas metálicas, destacando su riqueza melódica, a diferencia del arpa llanera de cuerdas de nailon (antes de tripas) cuya ejecución se afina más bien en el aspecto rítmico. El arpa central es acompañada por maracas y "buche" (cantante), quien usualmente es el maraquero, aquí observamos como ha desaparecido el cuatro como instrumento acompañante, lo que ocasiona una sonoridad menos rítmica y más melódica. Los arpistas de esta zona suelen ejecutar una forma musical denominada revuelta que consta de tres secciones, una de exposición (denominada pasaje); una sección intermedia de desarrollo yagüaso (pato) y guabina (pez), y una coda (Marisela) (Clemente, 1982). Las dos primeras secciones son eminentemente instrumentales (arpa y maraca) la coda en cambio puede ser cantada. No es propio de esta región el canto recio, así mismo en el baile también se observa suavidad en sus movimientos acordes a la sonoridad del arpa.

El joropo Oriental viene a ser la otra versión regional ubicado en los estados Nueva Esparta, Sucre y Anzoátegui, donde los músicos y cantores populares han de mezclar melodías criollas de ocho a diez y seis compases, con otras propias del estribillo en lo que denominan Joropo o golpe con estribillo, en el se encuentran dos modalidades: primero, el cantor no interviene en el tema de joropo sino en el estribillo; y segundo, este es caracterizado por la libertad melódica del canto sobre el canto firme de la cuereta o acordeón, de no haber cantante hay un bandolinista quien ejecuta la melodía siendo esta fija y el estribillo improvisado. Los instrumentos utilizados en esta región para interpretar el joropo son: bandolín, cuatro, guitarra, marimbota, maracas, voz; otros emplean la cuereta (acordeón) para remplazar el bandolín. Así mismo, se puede mencionar dentro de sus variantes el zumba que zumba, golpe de arpa, llabajero, media diana, sabana blanca y golpe con estribillo.

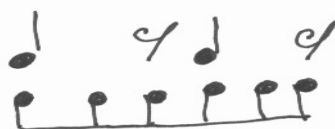
En la región centro-occidental de Venezuela (comprende los estados Lara y Yaracuy), se encuentra otra versión del joropo donde se destaca una forma de joropo llamado golpe larense. Éste es acompañado de una variedad de cordófonos entre ellos se encuentra el cuatro, el requinto, el sexto y el medio sexto, así como tamboras y maracas. Es interpretado a dos voces o canto en dúo con movimiento paralelo. García (1982) resalta un aspecto muy importante en cuanto a la estructura formal del golpe larense, se refiere al uso de un pequeño estribillo del cual generalmente deriva el nombre de la pieza para cerrar el período musical y dar pié al interludio musical. Su armonía se reduce al círculo tónica- subdominante-dominante-tónica; donde cada acorde ocupa un compás de tres tiempos salvo el acorde de dominante que empleados.

Estructura Rítmica

Cuando se escribe un joropo algunos músicos adoptan la estructura de un 3/4, otros 6/8 y algunos en 3/4 (6/8) es evidente que el problema no es el número de corcheas, ya que poseen igual cantidad, la diferencia se encuentra en la acentuación de estas:

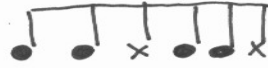


Peñín (1998) toma los patrones instrumentales del joropo llanero y el oriental, simplificándolo al máximo afín de comprender mejor la estructura rítmica básica, razón por la cual se omiten los repiques, variaciones y adornos que considera irrelevantes para su análisis. Para entender la estructura rítmica del joropo, hay que partir del análisis de los ritmos ejecutados por los instrumentos que forman la base maracas, cuatro y bajo. En el caso de las maracas se toma como golpe básico el oriental en donde una maraca mantiene el golpe de corcheas consecutivas y la otra maraca marca un tiempo cada tres



En cuanto al cuatro se escogió patrón rítmico denominado compuesto, debido a que es utilizado en ambos joropos el cual incorpora el chasquido o frenado, el cual es un efecto de tipo percutido en donde no se escucha el acorde sino un golpe seco. El chasquido es representado por una x en el núcleo de la nota.

Cuatro



El bajo tiene una estructura basada en un claro $\frac{3}{4}$

Bajo



Todos estos patrones se repiten indefinidamente a lo largo de la pieza y al suponer los ritmos sincronizados de los tres instrumentos resulta la siguiente estructura genera:

Si se agrupan los ritmos en compases de seis corcheas se apreciará que el cuatro y las maracas mantienen patrones en $\frac{6}{8}$, mientras que el bajo presenta una acentuación en $\frac{3}{4}$. Aquí se observa claramente que la estructura rítmica básica del joropo es el resultante de la superposición de ambos compases. Esto quiere decir que en un mismo compás coexisten el $\frac{6}{8}$ y el $\frac{3}{4}$ simultáneamente, presentando acentuaciones típicas de ambas medidas:

De tal manera que la coexistencia de las dos medidas se da tanto en relación vertical (melodías en relación con el acompañamiento) como en horizontal (melodía en sí misma). Así se podría llegar a la conclusión de que la forma más justa de escribir el joropo sería la que conjuga las dos medidas $\frac{3}{4}$ ($\frac{6}{8}$) o $\frac{6}{8}$ ($\frac{3}{4}$).

Por otra parte, cada uno de los patrones rítmicos de los instrumentos se repite indefinidamente durante una ejecución de un joropo; como ya se ha mencionado, el compás en este género se encuentra formado por seis corcheas, que permite obtener varios esquemas rítmicos dependiendo de donde se comience el compás; el cual, es indicado únicamente por el cambio armónico, es decir, el momento en que cambia el acorde.

Dependiendo de este sitio, en donde se establezca el inicio del compás, representa tres patrones básicos en los cuales respetan la continuidad de los instrumentos y particularmente el bajo se mantiene apoyado claramente en tres negras características de un $\frac{3}{4}$ (fueron descartadas las posibilidades con el bajo realizando síncopas).

De estos tres esquemas posibles, solo los dos primeros aparecen en la música del joropo, recibiendo el nombre de a tiempo el esquema a y a contra tiempo el esquema b. Al momento de estudiar los esquemas también se debe tomar en cuenta el “como se escuchan”, ya que, el cuatro en particular es un instrumento rítmico-armónico y el bajo en menor medida no suenan exactamente como se escriben en los ejemplos anteriores y esto se debe a características propias de estos instrumentos; por ejemplo, el “frenado” o “charrasqueado” en el cuatro tiene un efecto puramente rítmico (clave), y el sonido de la corchea anterior al frenado se prolonga durante el tiempo de éste. En el bajo, el sonido de la negra que antecede al silencio también se prolonga durante su tiempo. De tal modo que podemos exponer la ejecución y el efecto sonoro de los esquemas descritos de la siguiente manera:

Estos esquemas se observan en el joropo, así como también en la música venezolana, por ejemplo el esquema a tiempo se encuentra en golpes llaneros y orientales tales como el corrio, el zumba que zumba, la sabana blanca, el cari cari, el gabán el San Rafael, la guacharaca, la quirpa en los golpes larenses, pasajes llaneros y centrales. En cuanto al esquema a contratiempo aparecen en el estribillo y en golpes orientales tales como el manzanere, golpes llaneros como el pajarillo, el seis por derecho, el seis numerado; en la música larense aparece en las décimas y en algunos sones Tamunangué como el seis figueado, la perrendenga, y otros.

Así mismo se concluye, que existen las bases para llevar a la partitura la esencia de la música venezolana, que el pueblo había tomado en la oralidad como suyos, es decir un traspaso de lo oral a lo escrito y la unión de lo folklórico con lo académico. De allí la importancia de que la formación musical de las escuelas sea orientada por especialistas con amplia formación musical académica y folklórica; capaces de conjugar estos dos elementos a la hora de enseñar sembrándole a los niños la necesidad de conocer y valorar la música, no se trata de formar músicos en las escuelas, se trata de que el folclor debe ser respetado como la matemáticas y el lenguaje ambas maltratadas en nuestras escuelas primarias y secundarias.

Bibliografía

1. Strauss, R. Diccionario de Cultura Popular, tomo 1 y 2 Caracas Fundación Bigott, 1999.
2. Alvarado, L. Obras Completas, Tomo 2, Ministerio de Educación, Cultura y Bellas Artes, 1958.
3. Arellano, M., Joropo Colombiano, El Nacional, Caracas Venezuela, 9-3-1993, A-5.
4. Calderón, C. Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela, N° 39, Caracas Fundación Vicente Emilio Sojo, 1999.
5. Clemente, José, Una aproximación a la revuelta. Instituto Nacional del Folklore, Caracas Venezuela, año 1, enero-diciembre, 1982.
6. Fenómeno de la etnomúsica del área de Latinoamérica, Caracas, Biblioteca Indef3- CONAC, 1980.
7. Flores, J., Origen del Golpe Tuyero y leyenda de encanto Mauricio, Ocumare del Tuy, 1991.
8. García, C., Música Popular Tradicional de Venezuela, Inaf. , 1982
9. Peñín, J., La Marisela, Revista Bigott, Venezuela, N° 60 Febrero- Marzo, 20002.
10. Peñín, J. Enciclopedia de la Música en Venezuela, 1º Volumen, Caracas Fundación Bigott, 1998.
11. Ramón y Rivera, L., La música Popular de Venezuela, Editorial Armitano, 1977.
12. Salazar, R., El joropo y sus andanzas, Caracas, Disco club Venezolano, 1992.