

# METAFORIZAR Y NARRAR DESDE LA MÚSICA, LA DIALÉCTICA DE LA INTER- CULTURALIDAD VENEZOLANA

METHAPHORIZING AND NARRATING SINCE THE MUSIC  
DIALECTICS OF THE VENEZUELAN INTERCULTURALITY

IBETH KARINA NAVA URDANETA\*

Fecha de entrega: 28 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 16 de junio de 2022

## RESUMEN

La presente investigación aborda las narrativas de identidad expresadas en las canciones de algunas regiones del país. El estudio se realizó desde la Ontosemiótica, con el objetivo de identificar en la música nacional las representaciones que definen la interculturalidad venezolana. El modelo teórico se construyó a partir de los aportes de Paul Ricoeur (2001), Roland Barthes (1975), Juan Magariños (2009) y Hernández (2013-2014), interpretando la significación que se le atribuye a la interculturalidad, como parte del conjunto de representaciones que componen la identidad venezolana. Por lo que se concluye que desde la música es posible narrar una forma de la identidad venezolana.

PALABRAS CLAVE: *Música, Interculturalidad, Narrativas Musicales, Ontosemiótica.*

## ABSTRACT

This research addresses the narratives of identity expressed in the songs of some regions of the

\* Ibeth Karina Nava Urdaneta es licenciada en Música y en Educación, mención Musicología. Magíster Scientiarum en Antropología Sociocultural. Doctora en Ciencias Humanas. Músico Ejecutante de Cuatro, Guitarra, Piano, Trompeta y Flauta Dulce. Arreglista, compositora y directora. Con formación en teoría, ejecución, dirección y composición, bajo la tutela de los maestros Eutimio Paz, Karine Gil de Weir y Lucidio Quintero Simancas. Desde el año 2002 preside la Fundación Centro de Estudios Musicales Nava Urdaneta "Fundanav", dirige la Orquestina Ave Fénix y el Centro Educativo Musical "Ulises Acosta Romero",

registrado en Ministerio de Educación. Desde el año 2004 labora para el Ministerio del Poder Popular para la Educación, desempeñándose como Profesora de Música en la E.B.N. Dr. Cristóbal Mendoza. Al mismo tiempo, fue Docente-Investigador de pregrado y postgrado de la Universidad Católica Cecilio Acosta. Autora de varios artículos de corte musicológicos relacionados con la Línea de Investigación Música-Identidad. Investigador Acreditada por el ONCTI. Miembro de la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela. Contacto: +(58) 412 6670709 & ibethnava@hotmail.com

country. The study was conducted, from the Ontosemiotic, with the objective of identifying, in the national music, the representations that define the Venezuelan Interculturality. The theoretical model was built from the contributions of Paul Ricoeur (2001), Roland Barthes (1975), Juan Magariños (2009) and Hernández (2013-2014), interpreting the significance attributed to interculturality, as part of the set of representations that make up the Venezuelan identity. Therefore, it is concluded that from music it is possible to narrate a form of Venezuelan identity.

**KEYWORDS:** *Music, Interculturality, Musical Narratives Ontosemiotic.*

## INTRODUCCIÓN

La narrativa es una categoría epistemológica que fue confundida con una forma literaria. Y no solo esto, sino que, de acuerdo con Paul Ricoeur (1975), la narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo con su efecto en la consecución de metas y deseos. En otras palabras, si por un lado parece

no haber comprensión del tiempo humano fuera de su inserción en un marco narrativo, por otro lado, la narrativa sería la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en relación con las acciones de los agentes sociales. Así, el discurso narrativo es uno de los sistemas de entendimiento más importantes, usado para conferir sentido a la realidad, especialmente para entender la dimensión temporal de nuestra existencia.

En este sentido, por medio de su inclusión en una historia generada narrativamente, las acciones particulares cobran significado a partir de su contribución al episodio completo representado por la historia. Así, lo que la trama argumental logra es una suerte de ordenamiento de la realidad múltiple que nos rodea, extrayendo de la marea infinita de eventos que habitualmente envuelven toda actividad humana aquellos que contribuyen significativamente a la historia que está siendo construida.

Así, narrar es mucho más que describir eventos o acciones. Narrar es también relatar tales eventos y acciones, organizarlos en tramas o argumentos, y atribuirlos a un personaje en particular. En este sentido podemos afirmar que el personaje de una narrativa es, en definitiva, concomitante con sus experiencias, tal como son relatadas en la trama particular de una narrativa (Reagan 1993). Ahora bien, ya que, narrar no solo se circunscribe a describir eventos, se recurrirá a la narrativa musical, que no debe ser confundida con la palabra o el habla, sino que debe asumirse como los sistemas simbólicos, que permiten un acercamiento a la cultura, a través de los enun-

ciados en la melodía, la gestualidad, los instrumentos, la organización musical; para narrar, contar, relatar y así, establecer el sentido que estas historias le confieren a determinados actores sociales y sus entornos.

Ricoeur ha hecho un recorrido epistemológico para desarrollar un tratado sobre la metáfora. Para plantear tal camino pasa por la semiótica, la semántica y la hermenéutica. Tomando en consideración esta ruta marcada por él, además de los aportes que Juan Magariños ha hecho a la semiótica y Luis J. Hernández a la ontosemiótica, se pretende Identificar en la música nacional las representaciones que definen la Interculturalidad venezolana.

#### PERSPECTIVAS TEÓRICAS

##### *Interculturalidad en la Música*

El término interculturalidad presenta como características irrefutables la polisemia y la ambigüedad en su uso y hasta definición. Muchos especialistas hacen usos indistintos de los términos interculturalismo—multiculturalismo, casi del mismo modo que ocurre con el uso de los términos mestizaje, sincretismo y/o hibridación. Sin embargo, cada término es preciso en su definición y epistemología.

Se utilizará “el término *multiculturalidad* para designar la realidad culturalmente diversa en un determinado espacio, el *interculturalismo* como paradigma que aboga por el contacto y la convivencia cultural basada en el diálogo bidireccional crítico” (Tejerina García, 2011, p. 74).

En este sentido, Picó (1999) plantea

que, aunque los Estados-Nación, intentan cohesionar a la sociedad a través de un hilo discursivo que alienta la homogeneidad, en la práctica es bien sabido que siempre se está en presencia de la diversidad.

Entonces, Vázquez Rodríguez, señala que es “diverso todo aquello que no es igual, [...] que trae algo nuevo, [...] que refresca, [...] que no es lo propio” (2011, p. 87); reforzándose así la idea de mestizaje: lo múltiple en lo diverso.

Desde esta perspectiva, esa diversidad contribuye a la producción de nuevos esquemas sociales que de alguna manera son compartidos por las comunidades en contacto, permitiendo una interacción constante y dinámica. En este modelo, la diversidad existente no desaparece, sino que se mantiene, se recrea; no desaparece ni por adquisición de la cultura dominante y abandono de la original ni por el surgimiento de una cultura integradora con los aportes de los preexistentes. La diversidad cultural se considera algo bueno y deseable, se fomenta la práctica de tradiciones etnoculturales, se buscan vías para que la gente se entienda e interactúe respetando las diferencias.

Así la interculturalidad comprende: respeto por el otro, situación de igualdad, dinámica de interacción y contacto, siempre existe algo que aprender, acuerdo compartido, valores, derechos y obligaciones.

Por tal razón, se considera pertinente poner el acento en la interculturalidad porque más que resaltar las diferencias culturales hace énfasis en la interacción y, como natural consecuencia, en la producción de un nuevo referente identitario donde son visibles, aceptadas y exaltadas

estas diferencias para constituir una unidad en la diversidad.

Ahora bien, en el caso venezolano cuya Constitución vigente (1999) destaca y respeta las diferencias culturales, religiosas, lingüísticas o fenotípicas, la defensa y reivindicación explícita del derecho a la diferencia, el derecho a ser distinto en valores, creencias y adscripción étnica bajo la ideología de multiculturalidad, se pueden observar una clara interculturalidad en las prácticas artísticas culturales hechas en diversas regiones del país. En los Estados Centro-costeros y la región oriental se cuentan las fiestas en Honor a San Juan, cuyas procesiones se acompañan con “Golpes de Tambor” conocido como *sanguero*.<sup>1</sup> Esta celebración se vincula a creencias relativas a la fecundidad y a los cursos del agua. También se le asocia con una serie de costumbres populares, como cortarse el cabello para tener buena suerte, o la de verter un huevo dentro de un vaso lleno de agua a la medianoche del día 23 para luego leer las figuras que se han formado y así predecir el futuro (Ramón y Rivera, 1976).

De igual manera ocurre con las fiestas celebradas en homenaje a San Benito; llevadas a cabo entre los meses de octubre y enero en Los Estados Mérida, Trujillo y Zulia; cuya música es muy variada e incluye golpes de tambor, gaitas, invocaciones autosacramentales y novenas. En los Estados Andinos los instrumentos que se destacan para este culto son la guitarra, el violín, el cuatro y las maracas; mientras que en la región zuliana desta-

can los Chimbangles o Chimbanguales, el tiple, el furruco, el bongó, la tamborita, la charrasca, las maracas y algún instrumento de viento. Esta festividad es un sincretismo de los rituales católicos y las ceremonias que los africanos celebraban, así como la mezcla de instrumentos de procedencia africana, indígena y española.

Cabe destacar que en las descripciones anteriores los ejemplos mencionados reflejan una fusión de fiestas paganas con fiestas religiosas, de igual forma, mezclan la instrumentación usada para dichos cultos. Sin embargo, existen otras prácticas culturales y musicales que aparentemente no están mezcladas pero que representan prueba de la interculturalidad venezolana. Por ejemplo, los Jayeechi wayuu, especie de canto relato de los acontecimientos que van transmitiéndose de generación en generación. Unos son cosmológicos, cuentan la concepción del mundo. Otros zoomorfos: relatan aspectos de los animales. Algunos hablan de sus rutinas, sentimientos y haceres cotidianos. Por lo general, el Jayeechi lo cantan los ancianos más versados de la comunidad, pero también jóvenes talentosos y mujeres. Se cantan en los bailes, encuentros, carreras de caballos, y en la ceremonia del segundo velorio. La Yonna<sup>2</sup> es otra de las expresiones culturales propias del pueblo Guajiro o Wayuu (Paredes y Bermúdez, 1980).

Por lo tanto, si se entiende la Interculturalidad como la coexistencia de diferentes culturas en un mismo espacio

1. Ritmo cadencioso de tambor para el desplazamiento. Ramón y Rivera, 1976.

2. Erróneamente —no se sabe por qué— mal llamada Chichamaya. La Yonna es una danza ceremonial o baile wayuu.

geográfico, además de las diversas influencias recibidas en Venezuela, se podría usar la gaita zuliana como ejemplo de tal tendencia. La gaita zuliana es uno de los ritmos más populares y esencialmente tradicionales de esta región occidental del país, tiene su génesis en la influencia de los ritmos españoles traídos por los conquistadores y colonizadores a América, los cuales se fusionaron con los aires y cantos de nuestros indios autóctonos y con las de los negros esclavos importados del África, para trabajar en las haciendas de cacao y café en los pueblos de la costa del Sur del Lago de Maracaibo. De manera que tanto música como las tradiciones de España recibieron influencia del medio ambiente americano y cobraron entonces vigor y personalidad, muchos cantos religiosos, melodías y ritmos musicales alegres traídos de ultramar, influyeron, por tanto, en el origen de la gaita zuliana: “la jota española”, conjuntamente con los “villancicos”, “los motetes”, “las octavitas”, contradanzas, fandangos, rigodones, mazurkas, entre otros, pero no puede admitirse el hecho aislado de que la gaita zuliana tenga su origen únicamente en uno solo de estos cantos, aires o melodías, sino en la fusión de varios de ellos (Acevedo, 1966, p. 7). De esta manera, la música sería una evidencia de la interculturalidad venezolana.

#### LAS NARRATIVAS MUSICALES

La música, por ser un área de la expresión humana, pone de manifiesto aquellos sistemas simbólicos que le han servido para la integración de las personas en un grupo cultural; igualmente, en el

lenguaje musical es perceptible la selección y organización de sonidos y narrativas. El discurso musical, en tanto que es expresión de una cultura, tal como lo son el idioma, las ciencias, la tecnología, las humanidades; y otras prácticas como el arte y la religión, comprende una gran variedad de aspectos en la vivencia cultural de los actores sociales de una determinada comunidad; y funciona como texto para la expresión cultural, dentro de la intertextualidad implícita en el contexto de la fiesta. De ahí que para su comprensión sea necesario ir más allá, y buscar en el sentido de la cultura de la cual es expresión su significado.

El texto musical es una expresión cultural del grupo que lo produce, lo que posibilita un acercamiento a los intercambios simbólicos que los sujetos hacen mediante los aspectos que describen y definen sus particularidades. Según Ricoeur (1970), el texto sería la “representación simbólica de la acción” (p. 11), lo que implica que la acción es significativa. Partiendo de esta premisa, la música puede ser leída como un texto cultural, es decir, sus significancias estarían dadas por el discurso estético al que corresponde, pero su significado sería la acción misma que la música encierra y estaría determinado, tanto por el enunciante como por el receptor o quien escucha.

De esta manera, así como existen dialectos y entonaciones propias de grupos determinados, y que forman parte del marco referencial de los mismos, como el uso de vocablos y formas específicas de construcciones de oraciones, también existen manifestaciones de formas musicales que particularizan a los grupos.

Las narrativas musicales comprenden

entonces la canción (música y letra), las interjecciones, silbidos, chasquidos de dedos y todos aquellos elementos utilizados para acompañar el ritmo, la melodía y la letra (en caso de que hubiera) determinando así a la música como fenómeno cultural y la construcción de símbolos, que pueden estar escritos o no. Cabe destacar que no debe confundirse narrativa con relato literario, pues en el caso de las narrativas musicales un gesto, unas palmadas, la inclusión de un instrumento que no forma parte de la arquitectura formal del género musical o simplemente cambios en la estructura armónica o temática en la melodía se convierten en un texto que puede ser leído como parte de una práctica que tiene significado para un grupo determinado.

Así, el discurso musical puede definirse como los modos de hacer música por parte de un grupo social determinado, que comunica ideas, y que, tal y como expresa Klor de Alva, permite que esas ideas pasen “de un discurso (o registro delimitado de signos, códigos y significados) a otro” (1992, p. 339), conformando así el entramado de redes de comunicación e intercambio social con el que los grupos expresan sus adscripciones y diferencias, en un permanente intercambio. De esta manera la música, instrumental o cantada, es producida desde el interior del grupo, en una integración necesaria con el contexto, lo que posibilita los entornos de comunicación.

#### ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

Esta investigación pretende mostrar la manera, a través de la cual, se puede evidenciar en la música de ciertas regiones

del país, los diferentes ritmos que conforman su interculturalidad, puesto que cada localidad posee una variedad rítmica que las identifica, como por ejemplo, el joropo,<sup>3</sup> y sus diferentes variaciones, en la región llanera, las fulías<sup>4</sup> o “música de tambor” en la región central y las diferentes gaitas en la región occidental, y hasta los ritmos fusionados productos de las mezclas entre diferentes cultura, como por ejemplo “El Calipso”<sup>5</sup>. Asimismo, definir las diversas voces que hablan sobre sí mismas e interpretar lo que di-

3. El Joropo, ha sido emblematizado como la raíz de la identidad musical venezolana. Cabe resaltar, que la llamada “música llanera”, específicamente el joropo, ha sido considerada la música nacional por estar ligada a la construcción de nacionalidad venezolana derivada de la formación de Venezuela como Estado-Nación.

4. La fulía es una forma de canto que conserva la versificación de la copla hispánica, con giros melódicos andaluces, un coro de respuesta a la manera africana y también una polirritmia negra que está presente básicamente en la percusión de las tamboras y/o tamboritas (prima, cruzao y pujao) pero que ha influenciado en todo el instrumental sonoro (Ramón y Rivera, 1971)

5. Es un ritmo afrocaribeño muy popular en las islas del Caribe. Es tanto anglófono como francófono. Su origen se remonta a los procesos de liberación de la esclavitud que se vivía en las islas antillanas y en el mar Caribe, llevados a cabo a mediados del siglo XIX (Recuperado el 27 de mayo de 2014 de <http://venaventours.com/fiestas/calipso.asp>). En Venezuela, adquirió características propias, como la presencia del coro y el uso del cuatro, que lo diferencian del Calipso de otros países del Caribe. En la ejecución de este género participan los tambores cilíndricos o steel band, destacando entre ellos el tambor Bumbac y el tambor Grande, además cuatro, maracas, rallos, silbatos y campanas (Ramón y Rivera, 1976).

cen en sus relatos o narrativas. Para tal comprensión, se tomarán en cuenta para el análisis: 1.- Fragmentos de las gaitas “Tierra Madre” y “Sentir Zuliano”, por expresar la presencia de la *diversidad étnica* en la región zuliana, partiendo de sus narrativas musicales; 2.- la interpretación de las entrevistas a profundidad a informantes clave, compositores y especialistas.

Así, a través del análisis de contenido, se establecerán las conexiones existentes entre las narrativas de las canciones que conforman el corpus; el significado o sentido del texto de quienes lo escriben o cantan, así como los intereses de la investigadora para identificar e interpretar lo que expresan las canciones seleccionadas en cuanto a la etnicidad.

Además del referido análisis, también se recurrirá a la Semiótica<sup>6</sup> y la Ontosemiótica<sup>7</sup> como metodologías destinadas a explicar la significación que producen o que utilizan en su desarrollo cada una de las diversas ciencias sociales (Mangariños, 2009 y Hernández, 2013). Es

6. La Semiótica desde sus orígenes ha sido tratada de diversas maneras: como ciencia, como teoría de los códigos o teoría de la producción de signos (Eco, 1976/2000). Ahora bien, en esta investigación se respaldan las posturas epistemológicas de Mangariños (2009) y Hernández Carmona (2014) al destacar que la semiótica tiene una función metodológica fundamental en la consolidación operativa de las Ciencias Sociales; puesto que, aporta instrumentos operativos que conducen a explicar, fundamentada y racionalmente, el significado de los fenómenos que cada una de ellas tiene como su objeto específico de conocimiento.

7. Semiótica de la Afectividad/Subjetividad (Hernández Carmona, 2014)

decir, tomando en cuenta el conjunto de información, que como investigadora he seleccionado como corpus, y el conjunto de operaciones explícitamente identificables en los textos de la canciones que fundamentan las categorías de la música, partiendo del análisis riguroso de tal información de dónde surgirá el conocimiento de la significación que la música atribuye al fenómeno social denominado interculturalidad, el cual se integra en el conjunto de representaciones que componen la identidad nacional venezolana, lo que constituye el objeto de conocimiento de la Antropología Social y Cultural.

Al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones, la música –específicamente, las narrativas musicales– ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de herramienta cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades culturales.

Así, lo que las letras de las canciones refieren en términos de las diferentes voces que lo narran en cuanto a la diversidad de “su gente” o la etnicidad (el wayuú o goajiro, el costeño, guayaneses), todos ellos, tramas argumentales de sus narrativas musicales puesto que forman parte de su cotidianidad; es decir, de sus rasgos, distintivos y propios de sus individuos o de la colectividad venezolana.

#### OBJETIVO GENERAL

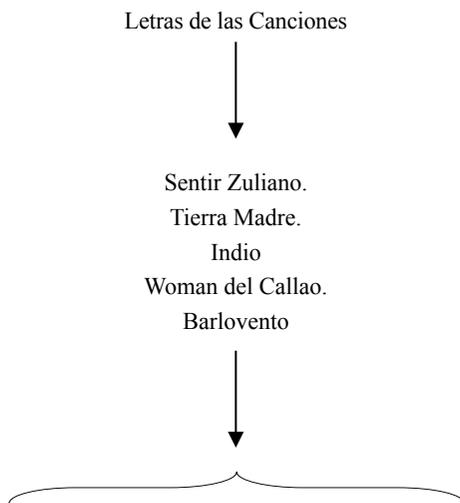
Identificar en la música nacional, las representaciones que definen la Interculturalidad venezolana.

MUESTRA SELECCIONADA

Para establecer la selección entre la vasta producción de canciones populares, folclóricas o reconocidas como “venezolanas”, se asumieron las relacionadas con temáticas resaltantes de la pluriétnicidad venezolana. También se tomó en cuenta el género o forma musical en la que está enmarcada la canción, definiendo así su ritmo y las narraciones de quienes cantan/cuentan su historia. Para poder delimitar la selección se consideró pertinente elegir canciones cuyo ritmo identifique a los grupos estudiados dentro de esta investigación para poder resaltar sus características. Tomando en cuenta estos criterios, la muestra se centrará en las siguientes:

CANCIONES	RITMO	AUTOR	INTÉRPRETER
Sentir Zuliano (1972)	Gaita	Norberto Pirela / José Rodríguez.	Ricardo Cepeda/ Conjunto Cardenales del Éxito
Tierra Madre (1977)	Gaita	Luis Ferrer	Fernando Rincón/ Conjunto Rincón Morales.
Indio (1981)	Pasaje	Reinaldo Armas	Reinaldo Armas.
Woman del Callao (1989)	Calipso	Julio Delgado	Un solo Pueblo. Juan L. Guerra.
BARLOVENTO (1941)	Fulía	Eduardo Serrano	Múltiples

MODELO DE ANÁLISIS<sup>8</sup>



Ejes Temáticos

- La diversidad de su gente (Etnicidad)
- Personajes de las diferentes etnias

Unidades de análisis

- El texto de las canciones.
- El texto de las entrevistas.
- La referencia teórica.
- Textos de documentos o artículos de apoyo.
- Textos de documentos o artículos de apoyo.

8. Ibeth Nava Urdaneta 2006/2013

El resultado de este análisis implicará la contextualización del problema a través de entrevistas a especialista para inferir los motivos que dieron lugar a estas narrativas; luego se procederá al análisis de los contenidos de las gaitas y finalmente, se contrastarán estos análisis con el contexto.

NARRATIVAS MUSICALES REFERIDAS A LA DIVERSIDAD DE SU GENTE (ETNICIDAD), EN LAS LETRAS DE LAS CANCIONES E HISTORIA VENEZOLANA

Se partirá de la definición de los ejes principales de esta investigación para poder avanzar a la relación de estos ejes con la conformación de la identidad del venezolano, a través de los argumentos reflejados en las letras de las canciones seleccionadas de los diferentes ritmos o géneros musicales.

A continuación, se expondrán los ejes temáticos hallados en el análisis del corpus seleccionado, los cuales se han concretado como: la diversidad de su gente (el wayuú o goajiro, el costeño); con las unidades de análisis, definidas como el texto de las canciones,<sup>9</sup> el texto oral,<sup>10</sup> la referencia teórica<sup>11</sup> y, finalmente la interpretación de la autora-investigadora, para referir los elementos antes mencionados.

9. La narrativa

10. La entrevista

11. Marco teórico o los autores de referencia

LA DIVERSIDAD DE SU GENTE DENTRO DE LA COLECTIVIDAD VENEZOLANA (ETNICIDAD)

En este renglón se presentó el eje temático relacionado con la diversidad de la gente dentro de la colectividad venezolana, haciendo referencia al escenario de convivencia que pasó a ser el territorio venezolano después del contacto entre amerindios, africanos y occidentales.

Este contacto entre los tres grupos culturales dio como resultado una diversidad étnica. Existen autores que consideran que la etnicidad constituiría una taxonomía social específica de lo mismo y lo otro. De esta manera, la etnicidad estaría asociada a un ejercicio de definición de categorías étnicas desde una posición relacional. Para estos autores la etnicidad implica un encuadre relacional de identidad y diferencia más que la manifestación de un inmanente ser biológico o cultural. En esta tendencia se podrían agrupar desde el situacionalismo clásico de Frederik Barth (1969) o los mapas cognitivos de Epstein (1978) hasta los recientes enfoques cognitivos de Hal Levine (1999). Esta tendencia aborda la etnicidad como un fenómeno intersubjetivo con efectos en las relaciones y prácticas sociales; es entendida, además, como un hecho objetivo que existe en el mundo exterior, independientemente de las categorías analíticas de quien la estudia (Restrepo, 2004).

Para establecer el análisis de las narrativas musicales y determinar de qué forma estas contribuyen en la construcción de la identidad del venezolano, se

tomó en cuenta del corpus seleccionado, fragmentos de las gaitas “Tierra Madre”, “Sentir Zuliano”, por expresar la presencia de la diversidad étnica en la región zuliana; la fulía “Barlovento y el pasaje “El Indio”, como referente de los primeros pobladores aborígenes venezolanos.

La gaita “Tierra Madre” señala, en cierta forma, la procedencia zuliana como resultado de una etnogénesis. Es evidente que estas tres culturas, de naturaleza indígena que se encontraba arraigada al nuevo territorio descubierto, de naturaleza Negra, que fue traído por la fuerza del continente africano para cumplir con el papel de reprimidos cultural, social y, por ende, moralmente; y por una tercera raza proveniente del Antiguo continente Europeo quien subyugó a golpe y espada a sus reprimidos hasta dar origen a una cultura que ya no era ni lo uno ni lo otro, su génesis dio resultado a lo que ahora se conoce con el nombre de Venezolanos.

“...Fuiste del blanco  
Eres del negro  
La del guajiro...”



Fuente: elaboración propia.

En relación con esta mezcla de tres culturas que resultaron en una nueva, Hall (1999) demuestra que, aunque la etnicidad no puede reducirse a la ideología debe estudiarse como producción ideológica en relación con los procesos de

subjetivación que la hacen posible y que producen el sujeto étnico; esto significa que se debe entender la identidad étnica en su relación constitutiva con la diferencia (étnica o no) y viceversa. Las relaciones entre ellas son de configuración mutua, no de disyunción sino de conjunción y coproducción, e involucran políticas de la identidad y diferencia étnica (Hall 1999, citado en Restrepo 2004).

De igual forma, esta característica también se reseña en la gaita “Sentir Zuliano”. En la región zuliana coexisten diversos grupos diferenciados por sus particularidades socioculturales, pero en esta diversidad se mantiene el elemento común de pertenecer a la misma tierra, aún a pesar de las diferentes posiciones que estos grupos jueguen en la sociedad; estableciendo así un lazo que los hermana.

“...Desde el goajiro al costeño...”



Fuente: elaboración propia.

De esta manera, se puede sostener teóricamente que la identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados. Así, la construcción social de las identidades involucra una lucha alrededor de las formas en que el sentido queda “fijado” (Vila, 1996)

Nava,<sup>12</sup> en cuanto a la fraternidad existente entre los grupos zulianos, arguye que “entre el pueblo no hay barreras ni discriminación por ser indígena o tener diferente color de piel. Los hermana su tierra, su ciudad, que los parió a todos por igual” (Nava K., comunicación personal, 09 de marzo de 2006).

Y esta fundamentación también es pertinente al apreciar el texto en “Sentir zuliano”:

*“Todo zuliano que siente  
Su terruño en lo profundo  
Le parece que su gente  
Es la mejor de este mundo”*



Fuente: elaboración propia.

Por el hecho de ser hijos de la misma tierra, el maracaibero siente que sus paisanos tienen cualidades que exceden o superan las de otros ciudadanos con gentilicio diferente. Así lo manifestó Nava cuando se le preguntó por qué en el Zulia la “gente es la mejor de este

mundo”, a lo que apeló al regionalismo para dar explicación: “ya te dije que como buen regionalista le parece que su gente es la mejor de este mundo” (Nava, comunicación personal, 09 de marzo de 2006).

Además de ufanarse por ser parte de esta tierra, tal como lo expresara Chincó Rodríguez en “El Regionalista”

*“(…) Se me infla el pecho de orgullo  
Al saberme maracuchó”*

Entonces, el maracaibero manifiesta un gran honor de llevar este gentilicio, que queda expresado, no solo en las letras de las mencionadas gaitas, sino también, en documentos como “El Regionalista”,<sup>13</sup> y la crónica con motivo de los 400 años de la publicación de “Don Quijote” del locutor Noé González “De la Relación entre el Ingenioso Hidalgo y la Gaita Zuliana”; que reafirman aún más su identidad y sentimiento de pertenencia a su espacio. Así, la etnicidad es la necesaria correlación entre una locación social o geográfica –un miembro de un grupo étnico o de un sitio– y una correspondiente serie de experiencias, sentimientos y representaciones: identidad étnica (Hall, 1997 citado en Restrepo 2004).

En este mismo orden de ideas, refle-

12. Keilín Nava, Comunicadora Social, Conductora del Espacio Radial “Dos Bellas y una Bestia”, en la Emisora Comunitaria Tricolor FM y “Bailable de todos los Tiempos en la Emisora Comunitaria Lossada FM.

13. José Chiquinquirá Rodríguez: obrero petrolero, deportista, escritor, poeta, repentista, decimista y compositor, nacido en Bobures, municipio Sucre, estado Zulia, el 3 de junio de 1915 y autor del poema “El Regionalista”.

jando la diversidad étnica a la que pertenecemos los venezolanos, merece la pena traer a colación a Ricoeur (1995), quien afirma que “la experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido se hace público” (p. 30). Esto se puede evidenciar en la canción “Indio” de Reinaldo Armas,<sup>14</sup> puesto que en su narrativa “ayuda al otro, es decir, al oyente a identificar el objeto que él está señalando”, que en este caso es él mismo.

“Indio me dice la gente  
y para mí es un honor  
soy además soy complaciente, popular y  
juguetón...  
...Llevo sangre del cacique  
aquel que no doblego  
aquel que perdió sus tierras  
pero no se resignó  
combatiendo hasta morir  
con nobleza y con valor...  
...Indio me dice la gente  
es porque hay una razón  
criollo de tierra caliente  
de mi pueblo un servidor  
mi madre una hermosa India, mi padre de  
buen color  
cuatro hermanos piel canela  
más yo que soy el menor  
de una misma descendencia y una misma  
religión...  
...Pero si ellos comprendieran  
que ser Indio es mi pasión  
que mi ángel es primitivo y es mi pecho un

cimarrón...  
...Indio por haber nacido,  
indio por ser como soy...  
más valiente que el cardón  
y orgullo para una raza que no tuvo  
condición”.



Fuente: elaboración propia.

De esta manera muestra un contexto conocido para él y para su “escucha”, ya que ambos comparten la experiencia señalada, de hecho, el contexto es también el lugar que han simbolizado y por tanto está cargado de sentido.

Así, el proceso de Recepción-Percepción se da a través del sujeto signifiante que vendría a ser el cantautor, quien enuncia un objeto significado que es su propia condición o identidad, la cual promueve escenarios significantes que son compartidos por quienes perciben o escuchan la canción, por saberse procedentes del mismo origen, es decir, del mestizaje.

De esta manera, la narrativa de la canción expresa una circunstancia histórica que como pueblo nuevo<sup>15</sup> todos los

14. Reinaldo Armas, es un cantante y compositor de música folclórica venezolana.

15. Los pueblos nuevos, según Ribeiro: Son nuevos en el sentido que fueron hechos a partir de haberse deshecho sus matrices. Sus indígenas

venezolanos, en menor o mayor medida, compartimos; haciendo personal esa enunciación que trae a la memoria los acontecimientos vividos en eras de la Colonia, cuya resignificación nos sitúa en un contexto múltiple como lo es la *plurietnicidad*.

De manera Similar ocurre con la Fúlía “Barlovento”, donde se describen las características de las mujeres que allí pertenecen, así como las de la tierra misma.

Barlovento, Barlovento,  
Tierra ardiente y del tambor,  
Tierra de las fúlías y negras finas,  
Que llevan de fiesta  
Su cintura prieta  
Y al son de la curbeta  
Y el taki-taki de la mina.  
Y al son de la curbeta  
Y el taki-taki de la mina.  
Sabroso que mueve el cuerpo  
La barloventeña cuando camina,  
Sabroso que suena el takiti-taki-taki  
Sobre la mina.



Fuente: elaboración propia.

fueron desindianizados, sus negros desafrikanizados, sus europeos deseuropeizados, todo lo cual hace una cosa nueva que no tiene pasado glorioso y está volcado hacia el futuro (1977)

El autor hace una conexión del movimiento cadencioso de la mujer barloventeña al caminar con el ritmo de la curbeta<sup>16</sup> y la mina.<sup>17</sup> Destaca sus mujeres, sus prácticas culturales (instrumentos y ritmos).

Esta misma premisa puede ser evidenciada en la canción Woman del Callao,<sup>18</sup> cuyo cantautor enuncia las características de las Mujeres del Callao *manifestando aquello que el compositor/enunciante cree que las mujeres guayanasas son y aquellas de cuyo arte son exhibido*:

Tiene mucho hot  
tiene mucho tempo  
tiene mucho down  
Woman del Callao

it's a costa to love the man hug going for  
Callao  
all the woman has the calypso into the  
blood  
when you got the we like to live and  
dancing in this paradise  
rapapapapa papapa

16. También conocida como “curbata”, es un tambor tubular de una sola membrana que se emplea como acompañante en la ejecución del Mina. Atlas de Tradiciones Venezolanas, 2005. Fundación Bigott y C.A. Editora El Nacional.

17. Tambor de una sola membrana que está sujeta a cordeles unidos a unas uñas insertas en la parte superior del tronco, para buscar la tensión deseada. Se emplea en el Estado Miranda, en Barlovento, durante el ciclo festivo de San Juan Bautista

18. Calipso venezolano del cantautor Julio Delgado, acompañado por la Agrupación folclórica Un Solo Pueblo



bre que designa otra, sin dejar por fuera la argumentación ni la representación.

Para poder relacionarlo con la música se hará una equivalencia de la premisa de Barthes (1978), con respecto al principio semiótico de la mirada: *Soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquél que el fotógrafo cree que soy y aquel de cuyo arte soy exhibido*; llevándolo al análisis de contenido de la letra de las canciones del corpus de esta investigación.

La autora de este estudio hace una aproximación a esta premisa de Barthes, quedando así: Soy a la vez aquel que creo ser cuando a través del lenguaje enuncio en la letra de mis canciones, pero al mismo tiempo aquel que quisiera que crean, cuando a través de la “textualidad espacial” hago que los escuchas (sujetos atribuyentes de sentido) le atribuyan un sentido que nos relaciona o interconecta a ambos; aquel que la “letra de la canción dice que soy” y finalmente, aquel de cuya producción física (discográfica, grabación) exhibe. Obviamente, acá el signo no sería una imagen visual sino auditiva, cuyo sentido vas más allá—incluso—de lo extralingüístico.

#### CONSIDERACIONES FINALES

En Venezuela coexisten diversos grupos diferenciados tantos por sus particularidades culturales como por sus características étnicas o raciales, pero en esta diversidad se mantiene el elemento común de pertenecer a la misma tierra, aún a pesar de las diferentes posiciones que estos grupos jueguen en la sociedad; estableciendo así un lazo que los hermana.

Entonces, se comprende que lo que

define una identidad no es solo el lugar de origen sino también el juego de elementos culturales en movimiento, o sea, los comportamientos en público, el lenguaje y las maneras de expresarse, la creencia, la ley, la música, las formas de organización de la vida diaria, resultado de una gran diversidad de roles.

Sin embargo, es necesario enfatizar, utilizando todos los textos de las canciones antes señaladas, que las canciones “indio”, “Barlovento” y “Woman del Callao” son representación del mestizaje venezolano, resaltado en el Capítulo VIII del Título III, referido a los derechos de los pueblos indígenas. Y en las narrativas de las gaitas “Tierra Madre” y “Sentir Zuliano”, los autores realzaron sus lugares de referencia, no solo por sus atractivos turísticos o naturales, sino también por su gente, sus prácticas culturales y hasta sus representaciones sagradas. Es decir, no solo por el espacio geográfico o territorial, sino por lo que se congrega en él: valores y prácticas culturales. Además, un marcado honor de llevar su “gentilicio”, expresado, en las letras de las mencionadas canciones, que reafirman aún más su identidad y sentimiento de pertenencia a su espacio.

#### REFERENCIAS

- Acevedo, A. (1966). *Ensayo sobre la Gaita Zuliana*. Dirección de Cultura.
- Chiquinquirá (Chinco) Rodríguez, J. *El Regionalista*.
- Constitución Nacional De La República Bolivariana De Venezuela. (1999).
- González, N. (2005). *De la relación entre el ingenioso Hidalgo y la Gaita*

- Zuliana. Crónica: con motivo de los 400 años de la publicación de “Don Quijote”.
- Hernández Carmona, L. J. (2013). *Hermenéutica y Semiosis en la red Inter-subjetiva de la Nostalgia*. Universidad de Los Andes. Vicerrectorado Administrativo.
- Klor De Alva, J. (1987). La Invención de los Orígenes Étnicos y la Negociación de la Identidad en América latina, 1969-1981. En *De la Palabra y La Obra en el Nuevo Mundo, Volumen 2 Encuentros Interétnicos*. Siglo XXI.
- Picó J. (1999). *Cultura y Modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Alianza.
- Ramón Y Rivera, L. F. (1976). *La Música Folklórica de Venezuela*. Monte Ávila Editores.
- Restrepo, E. (2004). *Teorías Contemporáneas de la Etnicidad*. Stewart Hall y Michell Foucault. Editorial Universidad del Cauca.
- Ribeiro, D. (1977). *As Américas ea Civilização*. Editoras Vozes Ltda.
- Ricoeur, P. (1975/2001). *La Metáfora Viva (2ª Edición)*. Editorial Trotta, S.A.
- Ricoeur, P. (1995). *Teoría de la Interpretación*. Siglo XXI Editores.
- Tejerina García, V. (2011). Diversidad cultural, educación intercultural y currículo. En J.M. Aparicio Gervás (Dir.), *Interculturalidad, Educación y Plurilingüismo en América Latina* (pp. 67-86). Ediciones Pirámide, Universidad de Valladolid.
- Vázquez Rodríguez, K. M. (2011). *Diverso Universo. Diversidad y Transculturalidad*. En J.M. Aparicio Gervás (Dir.), *Interculturalidad, Educación y Plurilingüismo en América Latina* (pp. 87-103). Ediciones Pirámide, Universidad de Valladolid.
- Vila, P. (1996). Identidades Narrativas Y Musica: Una Primera Propuesta Teórica Para Entender Sus Relaciones. *Trans. Revista transcultural de música 2*. <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/migración.pdf>

## CANCIONES

- Nº 1.- Sentir Zuliano. Año 1972. Conjunto Cardenales del Éxito. Autor Norberto Pirela / José Rodríguez. Solista: Ricardo Cepeda.
- Nº 2.- Tierra Madre. Año 1977. Conjunto: Rincón Morales. Autor: Luís Ferrer. Solista Fernando Rincón.
- Nº 3.- Woman del Callao. Año 1985. Conjunto: Pillopo. Autor/Solista: Astolfo Romero.
- Nº 4. - Indio me dice la gente. Año 1981. Reinaldo Armas
- Nº 8.- Barlovento. 1941. Eduardo Serrano