

CACAO Y CAFÉ. UNA HERMENÉUTICA DE LA FIESTA POPULAR DE “LA LLORA”

COCOA AND COFFEE.

A HERMENEUTICS OF THE POPULAR FESTIVAL
OF “LA LLORA”

Saúl Antonio Escobar

RESUMEN

El presente ensayo pretende describir e interpretar el baile popular denominado “La Llorá”, oriundo de la ciudad de La Victoria, Estado Aragua. Para ello, se ha partido de la concepción ontológica de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, a fin de comprender la experiencia constructiva de la realidad de las comunidades populares creadoras y transmisoras de esta tradición. El análisis de los versos de la primera parte del baile, conocida como “La Sambainina”, ha puesto en evidencia las profundas tensiones políticas y culturales, provenientes de la época colonial, recreadas en esta fiesta.

Palabras clave: La Llorá, Sambainina, Esclavitud, Hermenéutica.

ABSTRACT

This paper aims to describe and interpret the popular dance called “La Llorá”, originated in the city of La Victoria, in Aragua State. For such a purpose, Hans-Georg Gadamer’s ontological conception of Hermeneutics is assumed to approach the constructive experience of reality of the creative popular communities which transmit this tradition. The analysis of the verses of the first part of the dance known as “La Sambainina”, shows the deep political and cultural tensions from the colonial period that are recreated in this festival.

Keywords: La Llorá, La Sambainina, Slavery, Hermeneutics.

Saúl Antonio Escobar. Licenciado en Educación, mención Administración Educacional, Magister en Administración y Supervisión de la Educación. Candidato a Doctor en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales de la UC. Docente de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo. Correo: saolin17@hotmail.com

Artículo recibido en mayo de 2011 y aceptado en junio de 2011.

El giro ontológico de la hermenéutica

Desde tiempos muy remotos, la hermenéutica ha sido concebida a partir de diferentes perspectivas. En principio, se le asoció con interpretaciones bíblicas; luego, adquirió inclinaciones de abordar la historia de manera refinada, académica y secular; posteriormente, adopta una postura de metodología de consideración de las expresiones humanas, como el arte, la literatura y la historia, entre otras.

Gadamer (2003), por ejemplo, ha colocado como centro de su propuesta hermenéutica la reflexión sobre el lenguaje, en tanto que fundamento para la comprensión y la interpretación de las distintas dimensiones que conforman la experiencia humana. Considera el objeto de su investigación como el problema hermenéutico. A partir del Heidegger de *Ser y tiempo*, considera que la propuesta de su maestro no es una herramienta del pensar teórico sino el modo de ser del *Dasein* o el propio *estar ahí*.

Así, pues, la hermenéutica de Gadamer, se entiende como la comprensión del mundo en el cual el ser humano existe. La esencia de la comprensión se apoya en la estructura para penetrar en la verdad de lo que se reflexiona a partir de la experiencia humana. Por tanto, se trata de un pensamiento filosófico constitutivamente ligado al proyecto ontológico heideggeriano.

La comprensión humana sólo es posible, para Gadamer, en el marco de una experiencia histórica capaz de transmitir conocimientos en el seno de una tradición. De allí la tesis de su obra máxima *Verdad y Método*: "... en toda comprensión de la tradición opera el momento de la historia efectual" (Gadamer, 2003:16).

"Historia efectual" significa aquí, en forma general, la experiencia por la cual pasa la existencia humana en su diálogo con la tradición, actualizándola y haciéndola corresponder con las ocupaciones del presente. Con ello, Gadamer concentra su pensamiento en la importancia que tiene la comprensión desde la tradición en su proyecto hermenéutico, así como también reafirma el valor del diálogo del presente con el pasado, la apertura hacia el futuro y la unificación de horizontes en la que el diálogo se funda.

Al observar los apartados de su obra hallamos que, en primer lugar, se ocupa en dilucidar la verdad desde la experiencia del arte, en otras palabras, lo que el autor llama *el juego*. La segunda sección se refiere a la

expansión de la verdad comprendiendo la historia y, por último, al papel del lenguaje como hilo conductor del *giro ontológico* de la hermenéutica.

El primer momento se pudiera entender como el momento objetivo donde se hace presente la tradición como una totalidad de sentido, como la manera de aproximarse a la verdad más allá de la que se lleva a cabo en la experiencia científica. El segundo momento sería subjetivo, en el cual la conciencia de la historia efectual interviene en la construcción de una totalidad de sentido. Y por último, el momento de cierre donde el lenguaje se convierte en el marco que hace posible una totalidad de sentido, a la vez que la conciencia se hace partícipe del proceso. En este último momento se alcanza, para Gadamer, el ámbito de lo universal, pero no como en la metafísica idealista hegeliana donde lo universal es siempre la expresión de los principios inmutables de la Idea, Dios y la Razón. Para Gadamer, en cambio, lo universal tiene carácter de diálogo y proceso, pues el lenguaje es aquello que subyace a todo intento de comprensión y diálogo con la tradición. De esta manera, el lenguaje implica no sólo una dotación o capacidad del hombre en el mundo, sino que en él se hace posible que los hombres tengan mundo. “Tener mundo” significa comportarse respecto al mundo y ese comportarse implica ser libre.

La fusión de horizontes

Es necesario resaltar que, a pesar de la marcada influencia que ejercieron en su formación el pensamiento de Husserl y en especial el de Heidegger, Gadamer realizó un gran esfuerzo para integrar la dialéctica de Hegel y la hermenéutica clásica de Schleiermacher y Dilthey. Es así como logra superar a estos últimos en lo que respecta a su concepción de la interpretación textual, para dar paso a una filosofía que convirtió al lenguaje en el eje fundamental del pensamiento contemporáneo.

Tal propuesta significa que la historicidad del conocimiento es fundamental para la existencia humana, debido a que toda persona puede comprenderse y comprender su propio contexto, desde su propio horizonte de interpretación. Para el ser humano, cada conocimiento es una constante interpretación y, por ende, un conocimiento de sí mismo.

La comprensión implica entonces la forma del lenguaje como agente existencial mediador de la experiencia hermenéutica. El lenguaje cumple la función primordial de unir horizontes a través del tiempo, es decir,

amalgamar el pasado con el presente y con posibles proyecciones al futuro. En el pasado, se contextualiza el texto y la tradición y, en el presente, a quien los interpreta con sus prejuicios y sus posibilidades de comprensión. En este sentido, el conocimiento, como facultad humana, implica una interpretación del mundo y, por supuesto, toda interpretación humana presupone un reconocimiento de la realidad que se quiere comprender.

En la interpretación de un texto, nosotros, como seres humanos, necesariamente debemos abrirnos al diálogo. El texto se expresa, responde a las propias inquietudes y formula también sus propias preguntas o interrogantes. Ese diálogo puede considerarse terminado cuando nosotros, como intérpretes, y el texto, como contexto, logramos alcanzar la verdad de las cosas y es esta verdad la que nos integra. Una verdad siempre referida a las inquietudes de quienes vivimos la experiencia de la comprensión como hermeneutas.

Así mismo, ese horizonte del cual se habló en un principio, es un elemento esencial en la configuración de la historia, en la cual interactúan las experiencias humanas. El horizonte no se forma al margen del pasado y mucho menos existe un horizonte del presente, en sí mismo, sin pasado. El acto de comprender será entonces la fusión de horizontes, la conjugación equilibrada de lo antiguo y lo novedoso, sin estancamiento y sin suprimir la memoria del pasado.

El lenguaje y la interpretación

Siendo el comprender el carácter óntico de la vida humana, cuando se analiza un texto es de suponer que éste tiene un autor con una historia propia y una ubicación espacio-temporal que lo condiciona en su propia existencia, lo que hace presumir que el texto, como tal, tiene una vida propia que permite al intérprete concienciar el contexto de aquello que se interpreta.

Siempre habrá prejuicios de parte de quien interpreta, con presunciones, por supuesto, diferentes al texto y al autor del mismo. ¿Por qué? Porque una vez que el texto ha sido escrito adquiere independencia y personalidad propia, se somete al devenir histórico y se convierte en centro de múltiples interpretaciones.

El propio texto tiene un contexto que se engrandece con el paso del tiempo y con las múltiples interpretaciones de que pueda ser objeto. La

conjugación del diálogo entre el texto, el autor y el intérprete comienza como experiencia única del círculo hermenéutico, descrito por Gadamer. Esa vivencia dialógica de preguntas y respuestas, entre los horizontes que se encuentran y se fusionan, constituye el meollo de la relación hermenéutica.

De ahí que el lenguaje represente la condición de base para la experiencia hermenéutica. Experiencia materializada en el diálogo, en la conversación, en el intercambio de ideas por medio del habla o la escritura. El lenguaje representa el medio para el acuerdo entre los interlocutores y el consenso sobre las cosas. El diálogo representa el camino para llegar a la comprensión. La experiencia de diálogo que permite al interlocutor situarse en el lugar del otro para comprenderlo, es la misma experiencia que debe realizar el hermeneuta al abordar un texto y su autor, conjugando contradicciones y argumentos que, en el mejor de los términos, significan el intercambio de vida.

El lenguaje hablado, pero sobre todo el escrito en los versos del baile de La Llorá que se abordará a continuación, permitirá captar la vida y el aporte del *Otro*. En el texto escrito, el sentido de lo que se habla está ahí, por sí mismo, desprendido de toda expresión y comunicación. Intentaremos, entonces, descubrir la tradición creativa del lenguaje en una manifestación cultural, la producción del sentido contextualizado que emana de las personas y, desde nuestro horizonte subjetivo, trataremos de explicar, como intérpretes, el modo en que opera el hilo conductor del lenguaje, en el sentido propuesto por Gadamer.

La tradición colonial

El origen de todas las formas de vida y expresiones simbólicas de la sociedad venezolana, se remonta a los tiempos previos a la Colonia. De allí provienen hábitos culturales y de vida que, o bien desaparecieron o apenas conservan su existencia en muy pocos lugares del país. Gran parte de nuestra cultura contemporánea la debemos a los legados prehispánico, hispánico y africano que se enfrentaron o se mezclaron durante la colonización europea de América.

Es precisamente la interacción de estas formas simbólicas de vida lo que denominamos “cultura”. En palabras de García Canclini (1997):

Cuando nos referimos a cultura, estamos hablando de la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la

representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social. Por lo tanto, le estamos reconociendo a la cultura una función de comprensión, de conocimiento del sistema social; la estamos considerando como un lugar donde se representa en los sujetos lo que sucede en la sociedad; y también como instrumento para la reproducción del sistema social (...) las culturas populares son el resultado de una apropiación desigual, en la que algunos sectores son hegemónicos, y otros, los populares, son subalternos respecto de los bienes económicos y culturales de una organización social –dada-, una nación, una etnia, un grupo social (pp. 60-61).

En Venezuela, la particularidad de la cultura se ha logrado mediante una especie de contraste entre lo indígena y la transculturación y mestizaje. Podemos notar que no sorprende tanto la diferencia de rasgos físicos, como la infinita diversidad de modos de vida y costumbres. Al examinar con atención estas diferencias, encontramos que se trata de diversidades lingüísticas, de ideas, creencias, de códigos sociales como la moral y el sistema jurídico-político, los ritos y las concepciones artísticas, éticas y religiosas. Todos estos elementos se encuentran presentes en todos los grupos humanos, constituyen una creación propia y particular de cada uno y, en consecuencia, distinta de la de los demás.

La música no escapa a esta variedad de influencias. En las últimas décadas, por ejemplo, se observa en las grandes ciudades del país la irrupción de manifestaciones culturales estadounidenses y de nuevo las migraciones de origen español, italiano, portugués, etc. que aumentan el gran mosaico cultural existente y hacen aún más complejo el proceso identitario. Por ejemplo: las preferencias de algunas élites por la música pop y la ropa de marca importada, en contraste con los que prefieren escuchar salsa, merengue y ropa al alcance del bolsillo, aunque con un calzado deportivo de marca.

La diferencia cultural entre el mundo campesino y el mundo urbano es también un factor significativo. Esto implica un estado de incertidumbre que ameritaría un desarrollo más amplio en otro contexto, debido a que nuestro objeto de interés en este breve ensayo son los versos del baile La Llorá.

Ciertamente, cada región venezolana se corresponde con un proceso de formación cultural diferente. El baile de la Llorá se contextualiza en el Estado Aragua, con especificidad en la población de la Victoria. Tradicionalmente, el joropo representa una forma de música y baile producto, al igual que otras manifestaciones, de un profundo mestizaje. Por ello, el joropo llanero, el central y oriental, son manifestaciones que nos identifican como venezolanos. Antiguamente, se refería a una fiesta animada con arpa, cuatro y maracas, y con el transcurrir del tiempo se terminó reconociéndolo como un género de música y baile, cuyos rasgos rítmicos y melódicos varían de una región a otra.

El profesor de la Escuela de Antropología de la UCV, Víctor Rago, señala que

(...) la designación *joropo* se aplica a manifestaciones musicales, literarias y danzarias diversas, cultivadas en diferentes regiones del país. Aunque los elementos musicales básicos son compartidos en buena medida, hay apreciables diferencias en la conformación de los grupos instrumentales con que se interpretan las diferentes modalidades regionales del joropo, en la ejecución, en las maneras de cantar y bailar y en las formas literarias en que se vierten los contenidos y asuntos temáticos (2011: 21-22).

Tal afirmación aclara que el joropo denota fiesta en toda Venezuela y que existen variaciones, según la región donde se ejecute. Lo importante es que en las fiestas se mantiene la premisa de un ritmo que se baila en pareja, se canta y se toca con instrumentos de cuerda y percusión menor (maracas).

Cada región, a través del tiempo, se ha apropiado de esta manifestación musical adecuándola a su contexto histórico-social y, de manera especial, a su vida cotidiana. De allí que se distingan en nuestro país el joropo oriental, el joropo occidental, el joropo central y el más representativo de todos: el joropo llanero.

El joropo central es específico de las regiones montañosas del centro-norte de Venezuela, localizadas en el Distrito Federal y los estados Miranda, Aragua, el oriente de Carabobo y el norte de Guárico. La Llorá es una variedad de joropo propia de los valles centrales de Aragua, y más específicamente de las poblaciones de Zuata y la Victoria.

La Llorá: significado e historia

El Baile de la Llorá es una manifestación dancística propia de la cultura popular tradicional de Venezuela. Se clasifica entre los bailes de parejas enlazadas y sucesivas, es decir, unas detrás de las otras. Tiene un diseño de piso circular y se realiza alrededor de una mata de cambur, colocada en el centro del círculo formado por las parejas. Este baile se realiza actualmente todos los 2 de noviembre (día de los fieles difuntos) en dos poblaciones del estado Aragua, como ya se señaló; pero es en Zuata donde las características tradicionales del Baile se han mantenido con más fuerza.

En un estudio sobre el joropo central y la Llorá como manifestación cultural venezolana, se realizaron diferentes entrevistas entre las que destaca la ofrecida por Ángel Alarcón, Director del Taller de Danzas Nacionalistas Color Ritmo y Folklore, quien indicó que se vio motivado a realizar un estudio exhaustivo de La Llorá por tener que montar una presentación de la misma. Alarcón expresa: “Con tan gran compromiso comencé mi investigación dirigiéndome a lugares donde el Baile es una Tradición por Generaciones” (Salazar, Blanco, León y Leiva, 2006: 9). Entrevisté a algunos habitantes de las ciudades de La Victoria, San Mateo, El Concejo y Magdaleno, de los que obtuve abundante información:

El Sr. Rodríguez expresa: Vi bailar La Llorá por primera vez en el año 1905 en frente del cuartel Montilla y hace 20 años en el nuevo circo de La Victoria y no encontré gran diferencia entre los dos. Dice tener buena memoria y no recuerda haber visto el muñeco ni el doble círculo adornado con matas, simplemente se limpiaba el sitio y se adornaba para bailar. Piensa que fueron elementos agregados en una fecha posterior, sostiene que es una tradición venida de los indios porque así se lo enseñó un barbero de nombre Martín Pacheco. Mamerta Bolívar oriunda de la Ciudad de San Mateo, expresa que La Llorá se bailó algunas veces en San Mateo, pero afirma que es propio de La Victoria. Ella vivía en San Mateo e iba a bailar a La Victoria. Asimismo, Aponte quien habita en la ciudad del Concejo, afirma: en El Concejo se bailaba La Llorá en los botiquines y mabiles porque los dueños de esos negocios eran los que preparaban la fiesta e invitaban a ver el baile por medio de programas y cartelones. El baile se convirtió así en una manera de hacer dinero. Piensa que el baile

era bárbaro y populachero, dice que nunca supo que el árbol fuera necesario y mucho menos un muñeco. De los instrumentos dice que preferían los de viento porque se destacaban en el griterío. El habla de una flauta y de un bombardino. La mandolina no se utilizaba porque no se oía y el carángano no recuerda haberlo visto. Cuenta que el público se metía en las primeras artes del baile pero se salía cuando tocaba el palito ya que las parejas tenían que ser con hombres y mujeres muy fuertes (no era para muchachos) y entre baile y baile, paso y paso hay un grito que parece de indios (ob. cit.: 11).

Por otro lado, está el testimonio de F. Jaramillo, cronista de la ciudad de La Victoria, quien cree que la Llorá se dio a conocer en otros pueblos del estado Aragua en la época de los Generales Castro y Alcántara, pues fueron ellos quienes contribuyeron a darle resonancia nacional. Del “Epistolario Presidencial” del General Cipriano Castro, recopilado por Elías Pino Iturrieta, citan la siguiente Carta:

Caracas, 22 de Noviembre de 1905

Gral. Alcántara

La Victoria.

Siento muchísimo no poder concurrir, por circunstancias ajenas a mi voluntad, a la fiesta de San Mateo, como lo deseaba, y lo siento además por no poder concurrir en esa ocasión a la Gran Llorá que se prepara. Mi anticipada felicitación... tumbe con estilo, decencia y habilidad propia de un buen diestro.

Puedes dar en mi nombre los 800,00 para la fiesta.

Tuyo, Cipriano Castro.

Estructura del baile

La estructura del baile que actualmente se realiza, está conformada por varias partes sucesivas respetando siempre un mismo orden. Estas partes son: La Sambainina, La Vaca, El Oso, El Aguacerito de Dios, La Chispa, San Juan y la Magdalena y el Palito. Cada una se ejecuta inmediatamente después de la otra, unidas mediante un grito entre canto y canto. A continuación se describen las características de cada movimiento.

La Sambainina: Es un joropo suave, casi un vals, en el cual se desplazan las parejas tomadas de la mano hasta formar un círculo y al iniciar el canto:

“Vamos a bailar Joropo Sambainina...”, se continúa el desplazamiento bailando o “valseando” sobre la circunferencia.

La Vaca: Aquí la mujer hace el papel de vaca y es toreada por el “parejo” con el pañuelo rojo que lleva en su cuello. Se hace sobre el diseño de piso circular, la mujer coloca sus dedos índices como si fueran los cuernos de la vaca para así embestir el pañuelo rojo del parejo.

El Oso: Todas las parejas asumen la posición de un oso pero en posición erecta, caminan realizando movimientos pesados y jocosos con los codos flexionados y las manos como colgando de las muñecas, la mujer siempre va al lado del hombre y nunca lo toma por el pañuelo del cuello.

El Aguacerito De Dios: Todos se sientan en círculo simulando una fiesta alrededor de una planta de cambur, junto a la cual varios bailadores toman una botella de utilería y simulan estar ebrios haciendo bromas al resto de los participantes.

La Chispa: Es la mímica en parejas del estado de ebriedad resultante de la fiesta del Aguacerito de Dios. Se camina en el círculo y se permiten bromas entre parejas.

San Juan y la Magdalena: Se coloca un hombre detrás de cada mujer, una pareja detrás de la otra en formación circular. El hombre toma su sombrero y lo coloca detrás de la cabeza de su compañera de baile y en la parte del coro que dice: “Ay, ya, yay, San Juan Bautista...”. El hombre se coloca al lado de su pareja y con una mano (la derecha) apunta al cielo con el dedo índice y con la otra sigue manteniendo el sombrero detrás de la cabeza de su pareja. La mujer, todo el tiempo, se desplaza con las manos en posición de oración manteniendo la configuración circular junto con las demás compañeras de baile. En esta parte se produce un cambio de dirección en el que se cambia de compañero y luego se retoma la dirección inicial para volver con la pareja de origen.

El Palito: Ésta es la parte de la lucha entre los hombres, donde uno trata de tumbar al otro por medio de una zancadilla. Para ello cada cual se agarra de los hombros de su pareja y esta lo toma por la correa en cada cadera. El desplazamiento se realiza con saltillos laterales y se inicia la lucha cuando se dice: “Suelta el palo María Antonia que...”. La lucha termina después del canto: “Palito jua, jua, jua...”. En la posición de desplazamiento las parejas se retiran del espacio de danza y así termina el Baile.

En cuanto al **vestuario** utilizado en esta fiesta, vale decir que el hombre va de pantalones blancos y camisa blanca, sombrero de cogollo y una pañoleta roja al cuello en forma triangular. Calzado cerrado y/o alpargatas. La mujer lleva una blusa blanca con una falda larga estampada o unicolor, con calzado cerrado y sin adornos en el cabello.

Con respecto a la **música**, los instrumentos utilizados son: el cuatro, el bajo, la tambora, las maracas y el carángano. Los cantos son ejecutados por hombres y mujeres, con un solista y un coro que le responde.

Lenguaje y contexto de la Sambainina

“Sambainina” es un vocablo de origen indígena, que identifica el inicio del baile La Llorá. Su música indica la entrada en forma ordenada de los bailadores a la pista, donde la soltura distingue la manera de danzar este “joropo valseado”. El canto se inicia con un grito llanero y de inmediato entra el Coro:

Coro: Sambainina, Sambainina (bis)
Solista: “Vamos a bailar Joropo Sambainina
Coro: Sambainina
Solista: Como lo voy a bailar
Coro: Sambainina,
Solista: Si una sola vida tengo
Coro: Sambainina,
Solista: Y me la quieren quitar
Coro: Sambainina, Sambainina (bis)

Coro: Sambainina, Sambainina (bis)
Solista: Si quieres saber mi nombre
Coro: Sambainina
Solista: Cantando te lo diré
Coro: Sambainina,
Solista: Soy hermano del cacao
Coro: Sambainina,
Solista: Primo hermano del café
Coro: Sambainina, Sambainina (bis)
Coro: Sambainina, Sambainina (bis).

La fecha de origen de la Llorá no se sabe con exactitud. Sin embargo, hay noticias de su existencia desde 1800. Partiendo de esta base, se puede decir que sus raíces provienen de los tiempos de la Colonia. A

continuación, examinaremos brevemente algunos rasgos socio-culturales de aquella época, relativos a la situación de los esclavos negros y de los pueblos indígenas, que nos serán de utilidad para una interpretación contextualizada del sentido de esta fiesta.

Es sabido que la mayor parte de los esclavos traídos al territorio venezolano, llegó en el siglo XVIII, para trabajar en las plantaciones de cacao y azúcar asentadas en los valles centrales. Tal como lo expresa Acosta Saignes (en Pollak-Eltz, 2002):

En Venezuela, la mayoría de los esclavos era mano de obra agropecuaria. Para su sustento obtuvieron de sus amos un conuco para producir productos para su propia alimentación. Sólo los sirvientes caseros y algunos especialistas obtuvieron la comida y vestuario del propietario. La Iglesia también poseía esclavos, que a menudo fueron regalados a los presbíteros como obra pía o pago de promesas. La Iglesia fundó cofradías de negros y pardos, en las cuales las personas libres tenían cargos importantes, mientras que los esclavos apenas podían participar en las actividades. Durante toda la época colonial, la manumisión era posible con el pago de rescate al amo y pronto se encontraba una población de negros, pardos y mestizos libres en las ciudades venezolanas; eran comerciantes, artesanos y obreros (pp. 37-47).

La situación obligaba a los negros a asociarse o en el mejor de los términos agruparse con los indígenas liberados del yugo de los misioneros. Estas nuevas agrupaciones de negros e indígenas lograron mantener muchos elementos de sus culturas ancestrales, que ponían a salvo en sus cumbes o palenques. La consecuencia más específica para la identidad de estos grupos fue la aparición de diversas formas de amalgamamiento entre sus culturas originarias y la lengua y las costumbres ibéricas impuestas por los conquistadores:

A menudo las autoridades coloniales dejaban en paz a los cimarrones, en tanto que no a las aldeas y plantaciones vecinas, aunque cuando agarraban a los prófugos, a menudo eran castigados cruelmente y hasta asesinados con torturas. Muchos palenques estaban muy apartados de las zonas pobladas, sin embargo existían contactos esporádicos con aldeas de

campesinos libres, para abastecer los poblados con objetos de origen europeo (ob.cit.: pp. 37-47).

Para la época de la Colonia ya existía una variedad de costumbres y tradiciones, algunas propias, creadas por los habitantes, y otras aportadas por la España colonizadora. Entre estas costumbres se pueden señalar las artes, la música y los bailes a los que los españoles denominaban *fandango* (fiesta), cuya esencia era la música. Los habitantes criollos adoptaron estas fiestas y las denominaron joropo. Para algunos autores, se cree que data de 1701.

En el escenario venezolano, esta fiesta se consideraba un momento de reunión popular de parejas independientes y danzas figuradas, con mucho galanteo. En alguna época se le denominó “joropo aragüeño” o “pasaje aragüeño”, porque en la mayoría de los poblados de esta región se compusieron infinidad de arreglos musicales. Ya entrado el siglo XX, durante la larga dictadura de Juan Vicente Gómez ocurre una división político-territorial en Venezuela, que propició la propagación de esta fiesta y la aparición de denominaciones posteriores como “joropo tuyero” (Valles del Tuy) y, en la actualidad, “joropo central”.

El joropo representa los cantos del día a día, que cuentan nuestras vivencias y acompañan las faenas cotidianas de mujeres y hombres. Son cantos que se hicieron parte del colectivo pero no tienen una rítmica definida ni una letra fija. Se trata muchas veces de improvisaciones que acompañan las tareas diarias, tranquilizan el espíritu, liberan de una pena o invocan una petición o el deseo de libertad.

Estos cantos nacen de nuestras raíces indígenas y se unieron a las tradiciones traídas por los españoles. Los pueblos indígenas invocan a los dioses cantando para que aseguren su salud, su bienestar, sus cosechas. Llaman al agua, al sol y al viento para mejorar sus siembras, invocan la luna para marcarles el camino y se duermen al cuidado de los dioses tras un suave arrullo.

Como se expresó con anterioridad con relación a los esclavos de origen africano, ellos traían también su cultura musical y religiosa, cada una de sus actividades fue acompañada con cantos que expresaban sus lamentos, sus penas y pequeñas alegrías. Prontamente las criadas que cuidaban a los niños de los colonos españoles, se fueron involucrando en sus costumbres y cantos, los arrullaban para tranquilizar sus sueños,

cantaban para pilar, para moler, para lavar, para cocinar, para recoger las siembras, para ordeñar las vacas y así hacer su vida más llevadera. De las costumbres indígenas, de los esclavos negros, de la cotidianidad nacen los cantos de arrullo, de faena y de ordeño.

Es por ello que puede considerarse la Sambainina como una expresión de libertad y un canto a la vida. Interpretando el término, encontramos que para la época representaba un fin único: la liberación de la esclavitud. Con todo, son muchos los sentidos que se le atribuyen al vocablo: para algunos significa la ausencia de ataduras humanas, para otros es hacer lo que se quiera y para otros, como en el caso de este ensayo, su sentido más profundo es la expresión del anhelo de no estar esclavizado. Según el diccionario de la lengua española, la libertad es la facultad que tiene el ser humano de obrar o no según su inteligencia y antojo: es el estado de no estar prisionero de otro. Lo significativo es que hoy el término se entiende como la evolución de la esclavitud. De tal manera que, si no hubiese existido la esclavitud no existiría la libertad. La Sambainina representaba un grito de libertad que se ocultaba perfectamente en el término y lo más extraordinario era expresarlo en otra lengua que posiblemente, para el colono español, no significaba absolutamente nada. Vamos a bailar joropo Sambainina, vamos a expresar nuestra aspiración de libertad.

Sin embargo, el representante del pueblo, el solista, respondía con una pregunta: “¿cómo quieres que lo baile si una sola vida tengo y me la quieren quitar?” Este verso representa la unidad de la vida y la libertad. El verdadero significado de la vida se encuentra aunado a la libertad. Y para poder vivir hay que ser libres.

Cacao y café

Otro elemento que conviene tener presente es el hecho de que, de manera alegórica, el negro se identificaba claramente a sí mismo en la tercera estrofa expresando quién era, cuando decía: “soy hermano del cacao y primo hermano del café”.

Es necesario resaltar que Venezuela, durante la época colonial, no poseía yacimientos auríferos que despertaran el interés de los españoles. Por ello, los europeos que se asentaron en el territorio venezolano se vieron obligados a utilizar la tierra como único recurso para sostenerse y acumular riquezas, apropiándose de una mano de obra servil: en

primera instancia, de los indígenas y, posteriormente, de los esclavos negros. La situación geográfica de Venezuela (proximidad caribeña) favoreció de manera importante la actividad productiva de las tierras, al favorecer el comercio ultramarino con potencias extranjeras establecidas en las Antillas. Sin embargo, la mano de obra indígena en las regiones productivas era escasa, ya que la mayoría de las comunidades autóctonas que sobrevivieron a las guerras de conquista, se encontraban ubicadas en zonas fronterizas que se resistían a ser sometidas. Los acontecimientos, las exigencias del trabajo y un mercado en expansión obligaron al español a utilizar la mano de obra negra esclava. Tal como lo señala Brito Figueroa (1978): "En el siglo XVI Venezuela llegó a importar, según las cifras oficialmente registradas 13.100 esclavos, triplica la cantidad en el siglo XVII con 35.212 y en el siglo XVIII y antes de la independencia 72.856" (pp. 121-124).

Así mismo, con la conquista de Bonaire y Curazao por el Reino de Holanda, el comercio de productos agrícolas venezolanos con las Antillas neerlandesas se impuso significativamente. El rubro por excelencia y el que generaba las mayores ganancias fue el cacao, debido a su demanda en el mercado europeo.

Los Valles de Aragua, los alrededores del Lago de Valencia y la mayoría de las regiones ubicadas en la cordillera del litoral y con facilidad de acceso al mar o cercanas a los puertos, se convirtieron en zonas excelentes para el cultivo del cacao. "La gran demanda europea obligó a la corona a establecer controles que evitaran el contrabando con los holandeses para así manejar desde España todo el comercio del preciado rubro. Se crea entonces, la compañía Guipuzcoana de Comercio" (Castellanos y Caballero Escorcía, 2010: 20).

Por ello el negro exalta el cacao y el café. Cuando se habla de estas semillas, el venezolano siente un gran orgullo proveniente de los oníricos caminos del tiempo. El negro es la fuerza motriz de toda la dinámica económica de la época. Sobre sus hombros recaía todo el mantenimiento de una sociedad, porque ellos eran: pescadores, artesanos, herreros, músicos, soldados y un sinfín de oficios que, a pesar de su condición de esclavitud, constituían el pilar fundamental de manutención social de la época. Por estas razones el mismo negro se atribuye alegóricamente su estado de consanguinidad con el café y el cacao, no sólo por los atributos de su color, aromas y sabor, sino también porque estos

rubros representaron el principal producto agrícola de las economías coloniales de aquel tiempo. Vale la pena recordar también que, en el negocio negrero, para que un esclavo fuese bien cotizado debía poseer determinadas cualidades, como la disposición física para trabajar en los cultivos de cacao y café.

A manera de conclusión

Vistos estos antecedentes, es difícil formarse un criterio definitivo sobre el origen de La Llorá, lo único que puede afirmarse es que data de mucho tiempo atrás y que ha sufrido un proceso de transformación condicionado por la mezcla de culturas ocurrida en un país llamado Venezuela. Es un baile propio, probablemente, de las culturas indígenas que cuando entra a la ciudad se sincretiza y adopta una personalidad definida, quedando desplazada esta influencia indígena, aparentemente, al grito que delimita cada parte. La influencia africana se manifiesta en los ritmos de “la chispa” y el “palito a palo”, y una clara e indudable influencia europea enredada entre la letra de las estrofas, los movimientos de la Sambainina y la forma característica de salón de la época colonial.

A la luz de una hermenéutica de inspiración gadameriana, se nos revela en estos versos una tradición histórica compleja, que descubre lingüísticamente en su estructura dialógico-existencial la apertura de un mundo compartido. El entramado de este canto festivo, en su propio campo textual y contextual, cumple una función de integración y mediación que permite operar en el orden de la acción del proceso interpretativo. Podemos concluir, en consecuencia, que los versos de la Sambainina expresan la posibilidad efectiva de una mediación estética, que nos permite desentrañar el sentido del proceso de construcción histórica de nuestro mundo y nuestra cultura.

REFERENCIAS

Brito Figueroa, F. (1978). *La estructura económica de Venezuela Colonial*. Caracas: Universidad Central de Venezuela UCV. Ediciones de la Biblioteca.

Castellanos, R. y Caballero Escorcía, B. (2010). *La lucha por la igualdad*. Caracas: Archivo General de la Nación. Centro Nacional de Historia.

Gadamer, H. G. (2003) *Verdad y Método*. Salamanca, España: Sígueme.

García Canclini, N. (1997). *Ideología, cultura y poder* (1ª reimpresión). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Heidegger, M. (2003). *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Trotta.

Pollak-Eltz, A. (2003). "La Esclavitud en Venezuela: Estudio Histórico-Cultural". *Presente y Pasado. Revista de Historia, Año 8, Vol. 8, N° 15, Enero-Abril*, pp. 184-197. Escuela de Historia, Universidad de Los Andes, Mérida - Venezuela. Caracas, Universidad Católica "Andrés Bello".

Rago, V. (2011). "Joropo, llano y pueblos indígenas". *Revista Así Somos*, 6, marzo - abril, pp. 20-23.

Salazar, D., Blanco, G., León, P., Leiva, H. (2006). *Estudio sobre el joropo central y la Llorá como manifestación cultural venezolana*. Maracay: UPEL.



Isabel Falcón, "Y continúa..."