


Alejandro Vargas: el juglar creador de la Guasa Orinoquense

Henry Vallejo Infante

Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Caracas, Venezuela

 <https://orcid.org/0000-0003-2703-6305>

E-mail: vallejo.henry@gmail.com

Resumen: El presente artículo desarrolla una narración que permite pensar la identidad sonora de los pueblos como un proceso multiétnico y pluricultural, desarrollado a partir de acontecimientos históricos importantes que contribuyeron a una sinergia única y particular, gracias a periodos determinados de migración, muchas veces forzada y en otras oportunidades voluntarias, trayendo consigo saberes rítmicos, interpretativos y armónicos que se fusionaron con el correr del tiempo, generando una construcción cultural e identitaria sólida en Ciudad Bolívar, la cual se proyecta convertida en el género tradicional: Guasa Orinoquense. El propósito del presente estudio es identificar desde la producción musical del bolivarense e hijo de migrantes Alejandro Vargas, la herencia familiar afro llegada de otras latitudes, que junto al contexto cultural y socio-político del momento, generaron en el compositor un fenómeno sincrético cultural que marco pauta en la canción carnestolenda de la ciudad portuaria, convirtiéndose en referencia auditiva de toda la colectividad.

Palabras-clave: Migrante; Juglar; Identidad; Sincretismo cultural.

Alejandro Vargas: the creating juglar of the Orinoquan Guasa

79

Abstract: This article develops a narrative that allows us to think of the sound identity of the peoples as a multiethnic and multicultural process, developed from important historical events that contributed to a unique and particular synergy, thanks to certain periods of migration, often forced and in other voluntary opportunities, bringing with them rhythmic, interpretative and harmonic knowledge that merged with the passage of time, generating a solid cultural and identity construction in Ciudad Bolívar, which is projected to become the traditional genre: Orinoquense Guasa. The purpose of the present study is to identify from the musical production of bolivarian and son of migrants Alejandro Vargas, the Afro-family heritage of other latitudes, which together with the cultural and socio-political context of the moment, generated in the composer a cultural syncretic phenomenon that guide the song carnestolenda of the port city, becoming an auditory reference of the whole community.

Keywords: Migrant; Minstrel; Identity; Cultural syncretism.

Texto recebido em: 21/09/2019

Texto aprovado em: 29/11/2019

Introducción

En diversas poblaciones del mundo, encontramos determinados periodos históricos caracterizados por la migración de numerosos individuos, desplazamientos que de manera espontánea generan un cúmulo dinámico de

experiencias, sensaciones, estilos, cadencias y formas de manifestar, que el entorno social estimula para que las memorias genéticas o atávicas afloren, propiciando un tejido cultural que da paso a un nuevo conocimiento colectivo como resultado creador, recreador y co-creador de la realidad, al respecto Satrustegui (1986), nos comenta:

El sistema o sistemas que a través de sutiles dispositivos sensoriales activan la memoria, viene a ser una tupida red que abarca, en realidad, todo el organismo humano. Su interacción aglutina los procesos de la neurofisiología, la psicobiología y los factores de la predisposición genética, asumiendo las variables socioculturales y de ambiente que determinan la adaptación al medio natural y la sucesiva acumulación de sensaciones y nuevos conocimientos (SATRUSTEGUI, 1986, p. 215)

El humano con el pleno objeto de subsistir y preservar la memoria cultural, así como su particular modo de ver y entender el mundo, procura sentirse identificado con lo conocido, eso que para él, de manera consciente o inconsciente constituye su patrimonio, afectos que comunica de una manera u otra a las nuevas generaciones, más allá de la ubicación espacial en la que esté viviendo, y que en ocasiones pueda padecer en tierras lejanas y desconocidas a su entorno originario. Por ello y como punto de interés que motorizó la presente investigación, me propuse conocer la vida y obra musical del Juglar de Angostura: Alejandro Vargas, con el fin de reconocer la herencia afroantillana que influyó en sus creaciones artísticas como hijo de migrantes, para así comprender el fenómeno sincrético desarrollado desde su cotidianidad como compositor de las riveras del Río Orinoco; terruño de culturas indígenas milenarias que albergó al intérprete durante toda su vida y, principal puerto fluvial de los españoles desde la época de la colonia hasta las primeras décadas del siglo XIX, fondeadero por donde desembarcó su padre en uno de los vapores de la época.

Por ser una investigación sociocultural; asumo la orientación del paradigma cualitativo desde los planteamientos de Gurdián-Fernández (2007), quien expresa:

La investigación cualitativa requiere que toda información recolectada se interprete sólo dentro del marco contextual de la situación social (...), ya que la investigación cualitativa se basa, fundamentalmente, en la contextualización holística y natural de la situación o fenómeno que se va a estudiar. El contexto puede ser la comunidad, el barrio, la escuela o sistema de personas, su historia, su lenguaje y habla, sus características, pero todas ellas matizadas,

hoy en día, por la dinámica mundial, regional, nacional y local (GURDIÁN-FERNÁNDEZ, 2007, p. 222)

Por tanto, este estudio centra su atención en el contexto histórico-cultural del músico Alejandro Vargas, y el lenguaje expresado en la lírica de sus composiciones; también se suma en coherencia para alcanzar el propósito establecido, la metodología hermenéutica y semiótica musical de Minguet (2016), quien en sus postulados manifiesta:

Si intentamos relacionar la noción de significación con la de narratividad musical podemos constatar que gracias a la consideración de los géneros expresivos típicos de un estilo se puede llegar a comprender mejor el proceso “dinámico” de una pieza musical. Este proceso dinámico, entendido en el sentido contrario al de estático (MINGUET, 2016, p. 66)

Por ello considero que el elemento hilvanador del artículo serán los aportes rítmicos, melódicos, narrativos, poéticos, simbólicos y expresivos de las diversas culturas migratorias al género musical: Guasa Orinoquense, como arte sonoro del cantautor Alejandro Vargas; contemplando como ruta a la profundización, el relato histórico de la llegada al territorio sur venezolano de distintos grupos étnicos que vivieron desplazamientos geográficos desde hace miles de años hasta el siglo XX, con el fin de identificar el cúmulo de saberes multiétnicos y pluriculturales que heredó el juglar por nacer y convivir en el ambiente cultural guayanés.

Ahora bien, para adentrarnos en el contexto histórico y social de la cultural en la que estuvo inmerso el Juglar de Angostura, considero importante resaltar la influencia musical indígena de su ciudad natal, esto gracias al establecimiento etnodiverso de múltiples pueblos ancestrales en todo el *Abya Yala* (Tierra Grande, nombre originario del continente en idioma *Caribe-Kuna*), comunidades que han venido desarrollando desde tiempos remotos un arte sonoro que trasciende hasta nuestros días con gran resiliencia; pues son esos grandes grupos poblacionales llegados de forma nómada a territorios amazónicos, los que empiezan a crear y recrear partiendo de memorias atávicas traídas de otras latitudes, tal como lo comenta el investigador Dieter (2008), al inferir: “los inmigrantes de Asia, entonces, llegaron a Suramérica y a Venezuela para no solo ser parte de nuestra cultura, sino padres y/o madres de millones de venezolanos” (DIETER, 2008, p. 7).

Fueron esos pueblos originarios de raíz lingüística *arawak*, a quienes después les correspondió compartir territorio con comunidades del habla *caribe* y

grupos idiomáticos independientes, sociedades que se establecieron en los últimos milenios en la región *Guayana*, palabra de origen indígena que significa “tierra de muchas aguas” (AMELIACH, 2011), espacio geográfico que llenaron de diversos espectros sonoros, como expresiones fenomenológicas etnosincréticas desarrolladas desde las migraciones y posterior convivencia de los primeros habitantes que de manera exploratoria y errante seguían la ruta de los ríos Orinoco, Caura y Caroní, como éxodos cíclicos que el macizo guayanés cuenta a través de petroglifos, rituales, cantos e instrumentos musicales, estrechamente vinculados con una cotidianidad espiritual, festiva, musical, dancística y por ende ancestral, que de una manera u otra, ha estado en constante movimiento y transformación. Sobre ese proceso el antropólogo Velásquez (2008), comenta:

Las manifestaciones artísticas del ser humano son muy antiguas, así lo demuestra la arqueología, la prehistoria, la etnohistoria, la historiografía, la arquitectura y las artes plásticas, entre otras disciplinas sociales y humanas; estas nos presentan innumerables materiales que pertenecen al pasado del hombre y, a menudo, muchas de esas representaciones, antes que simbolizar una imagen netamente de valor estético, están normalmente asociadas a concepciones religiosas de alto contenido simbólico. (VELÁSQUEZ, 2008, p. 35)

Una vez internalizado el panorama etnosincrético ya existente en *Guayana* por miles de años, avancemos por el período colonizador, que comienza con la ocupación del *Abya Yala*, por diversos pueblos europeos a partir del 12 de octubre de 1492, suceso que no solo trajo muerte y destrucción al territorio, junto con la codicia y los prejuicios también llegaron sus formas culturales de expresar emociones, anhelos y creencias. Previo a la ocupación de las tierras guayanesas, hecho que se organizó en la actual zona neoespartana. Los españoles que ya se habían asentado en las Islas de Margarita y Cubagua, habían recibido algunas bandurrias y laúd para brindar distracción a los colonizadores que habitaban el centro perlero de la Nueva Cádiz, dejando claro la importancia que tenía la música para su vida diaria, acontecimiento que aportó nuevas experiencias musicales a los pueblos indígenas. Tal como lo comenta Salazar (1991).

Ciertamente la llegada de la población europea provocó un cambio en la cultura de Paraguachoa. Todo el instrumental técnico y espiritual que los guaiqueríes venían utilizando para atender sus

necesidades básicas fue modificado, enriquecido o sustituido por el nuevo instrumental que traen los europeos. Se produce una cierta confrontación entre ambos patrimonios produciéndose una nueva síntesis cultural (SALAZAR, 1991, p. 75)

Pero ya con “la expedición de Diego de Ordaz en 1531, cuando se iniciara la verdadera penetración española a Guayana” (BRICEÑO, 1993), queda en evidencia el detallado conocimiento sobre el territorio y sus habitantes originarios, recaudado por los colonos, información que facilitó la instauración de las primeras fundaciones que tuvo, Santo Tomé de la Nueva Guayana. Historia que siempre va a estar marcada por la fiebre del oro, pues las múltiples leyendas sobre el dorado, habían hecho eco en Antonio Berrío y por eso preparó todo para salir de la Isla de Margarita con 10 hombres, hasta llegar al Orinoco el 21 de diciembre de 1595, día de San Tomás. A partir de las expediciones por el Orinoco los españoles en el siglo XVI hacen la fundación de la capital de la Provincia de Guayana, pero entre las diversas mudanzas que sufre ese asentamiento pasa a la zona más angosta del río y al nombre anterior se le agrega “de la Angostura del Orinoco”.

Avanzando en la cronología, Perera (2006), informa que ya para 1621 se crea la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales y se inicia el cultivo de tabaco y azúcar con el fin de exportar a Europa. El holandés Aert Groenewegen hace negociaciones con los indios caribes del Esequibo, entregándoles machetes y escopetas para incitarlos a atacar a los españoles y capturar la mano de obra esclavizada para los cultivos entre los pueblos indígenas del Orinoco y Cuyuní.

Ya en el año de 1705 la Compañía Francesa de Guinea obtuvo licencia de la metrópoli para introducir negros esclavizados a la provincia de Guayana (Perera, 2006), acción que determina el desplazamiento poblacional forzado de los negros secuestrados y esclavizados del África; y al poco tiempo, unos 150 kilómetros de extensión por las costas fluviales de la provincia orinoquense, ya incluían numerosos ingenios, haciendas de caña, café, algodón y plátano, con sus respectivos barracones para acantonar a la comunidad negra e indígena sometida por la pólvora y el caballo. Pero más allá de una constante y sistemática imposición de reglas, costumbres, religión e idioma a los oprimidos, el matiz alegre, cadencioso y fuerte de los negros afloró con variantes incorporadas. Es de allí que se inicia la fusión de las tres visiones de la música en la región, la indígena, la europea y la africana.

Para finales de 1780 y principios de 1800, los esclavizados de Angostura trabajaban en trapiches, uno de ellos quedaba para ese entonces a las afueras de la ciudad, que posteriormente fue el Barrio La Trinidad, y actualmente es conocido como el Mercado “La Carioca”. Allí entre árboles de ceibas se realizaba la molienda de caña y elaboración de papelón para los amos hacendados, (FARFÁN, s/f). Ambiente que propició la combinación del ritmo indígena del pueblo caribe (*Kariña*) conocido como: *mare-mare*, con el castellano traído por los europeos y el sentimiento del negro explotado pero siempre creativo, alcanzando la primera forma de expresión musical guayanesa de procedencia colonial en forma de canto. *El Papelón* es una canción del saber popular, en forma de protesta de los negros manumisos que muestra la fusión de las tres culturas; compilación de Luis Felipe Ramón y Rivera (1969), gracias al testimonio del Juglar Alejandro Vargas.

I

La mujer de Pancho Méndez
Tiene cuatro camisones
Pa' bailar el papelón
Se los quita y se los pone
Coro
Y yo tengo una hermanita
Que me baila el papelón

II

Suda el negro en el trapiche
Haciendo al amo su ron
Escupiendo en el guarapo
La saliva del rencor

III

Los blancos usan zapatos
Y chinelas con tacón
Y los negros manumisos
Llevan pela'o el talón

Allí se puede no solo evidenciar el fenómeno sincrético cultural, sino la realidad particular de los negros en los molinos de caña adyacentes al Río Orinoco. En relación a este hecho Cigilberto Ramírez, compositor y vecino del Juglar, es citado por Ivo Farfán (s/f), para compartir como testimonio, el relato del padre de Alejandro Vargas, quien le comentaba al compositor, que para esos años, no se les tenía permitido entrar a la ciudad a ningún negro y menos a hacer música, sobre todo entre los años 1836-1840, cuando fue gobernador de la Provincia de Guayana el General Tomás de Heres, ya que al parecer este prócer odiaba a los negros.

En el siglo XIX, no solo aparecen las primeras manifestaciones musicales con una carga intercultural, sino que surgen los primeros maestros de música en Angostura, entre los registros se encuentran Leopoldo Sucre, sobrino del Gran Mariscal de Ayacucho y José Mármol, hijo del maestro de primeras letras de la ciudad (FERNÁNDEZ, 2016), quienes a su vez se aproximaron a la música guiados por un sacerdote español, que por su celibato, se hace parte del flujo migratorio propio de la época en los religiosos; desarrollando así en los niños Leopoldo y José, una inclinación por las armonías europeas que con los años formalizan académicamente en la Escuela de Chacao, ubicada en Caracas; posteriormente regresan a la Angostura del Orinoco como formadores de bandas, compositores de valsos y directores de retretas.

Para el 1846 la ciudad deja de llamarse Angostura, recibiendo el título republicano de Ciudad Bolívar, ocho años más tarde, en 1854, el General José Gregorio Monagas aprueba la ley que deja en libertad a los esclavizados en todo el territorio de Venezuela. Se inicia en esa segunda mitad del siglo XIX un pujante centro portuario que conecta a las Antillas, Estados Unidos y Alemania directamente con la capital guayanesa. (IPC Estado Bolívar, 2003). De allí las arañas de cristal de Baccarat llegadas de Francia y los pianos alemanes, así como el auge de inmigrantes que vienen a hacer vida comercial y familiar en la recién renombrada ciudad. La influencia caribeña no se hizo esperar en las grandes y elegantes galerías bolivarenses. Donde negros de Curazao, Martinica, Trinidad y Tobago movidos por alcanzar la libertad plena y la fiebre del oro desembarcan frente al Puerto de Blohm, en su mayoría siguen hasta El Callao y unos pocos se quedan a hacer vida frente a lo más angosto del Orinoco. La historiadora Briceño, (1993) comenta:

El signo definidor del comercio en estos tiempos fue el del contrabando en sus diversas modalidades, paradójicamente favorecido por la propia legislación española, que prohibía el libre comercio entre las provincias y establecía medidas absurdas como aquellas que obligaban a usar determinados puertos de salida sin considerar las verdaderas condiciones geográficas que pasaban en la dinámica de las colonias (BRICEÑO, 1993, p. 21)

Gracias a ese afluente humano de migrantes, Ciudad Bolívar recibió una nueva carga cultural profundamente marcada de las antillanas y El Caribe angloparlante, donde Trinidad resalta, no solo por sus antecedentes con la trata negrera, al recibir como esclavos a los hijos y descendientes de la ciudad de Ife-

Nigeria (GARCÍA, 2006), sino por ser el terruño donde nació Luis Batista, padre del Juglar, afro-trinitario que llevaba en sus saberes, ese sentir ancestral de la negritud, como mano de obra esclavizada con pocos años re-experimentando una libertad decretada para el país insular en 1833 y que debía ser cumplida a partir de 1840; este migrante que soñando con un futuro mejor arriba al Puerto de Blohm, fue albañil de ocupación, y dirigió como maestro de obra la construcción del Dique del gran paseo La Alameda, un muro que evitaba la inundación de una parte de la ciudad en los tiempos lluviosos cuando el Orinoco crece hasta su máximo caudal.

Para esos años ya vivía en Ciudad Bolívar Julia Vargas, una liberta, hija de esclavos, que no sabía leer ni escribir, oriunda de Aragua de Barcelona, donde pasó sus primeros años de vida y posiblemente interactuó con indígenas Kariña, recibiendo la influencia de melodías y danzas ancestrales, experiencias que sin lugar a dudas dio valiosos aportes al desarrollo musical del trovador angostureño.

Como muchos, tanto Julia Vargas como Luis Batista, se aventuraron por los rumores de prosperidad fluvial vivida en la ciudad portuaria, y con el trascurrir del tiempo son las orillas del Orinoco con su cielo crepuscular, su brisa húmeda y su tráfico de vapores el escenario perfecto para el encuentro, galanteo y enamoramiento de esos jóvenes que están experimentando los primeros años de una libertad con los altibajos racistas propio de finales del siglo XIX. En agosto de 1892, como profetizando la llegada de un caudal artístico musical, la ciudad tiene una gran inundación, sus habitantes se deben acostumbrar a navegar sus calles y galerías. Tres meses después, de la unión Batista-Vargas, nace el 13 de noviembre de 1892, Alejandro Vargas, el menor de cuatro hermanos (FARFÁN, s/f); justo 24 días antes que Joaquín Crespo asumiera la presidencia de los Estados Unidos de Venezuela; apenas habían pasado 38 años de la abolición de la esclavitud, una realidad que le tocaría vivir y sentir en su cotidianidad pero que su capacidad resiliente de afrontar las adversidades con mucho humor y salir fortalecido de ellas, siempre le permitían alcanzar el equilibrio emocional necesario frente a situaciones de estrés, miseria y humillación.

La niñez de este insigne bolivarense transcurre en una Ciudad Bolívar que se caracteriza por el incesante sonar de melodías populares, parranderos y serenateros que hacen de la vida diaria, cantares en mare-mare, joropos, aguinaldos, valeses y boleros, que junto a las retretas, los recitales y las orquestas conviven entre lo popular y lo académico, la rítmica indígena y la afro, las composiciones del pasado

y las contemporáneas, un cúmulo saberes que son transmitidos auditivamente al futuro compositor.

Pero ese ambiente tranquilo, se ve interrumpido por la guerra civil denominada La Revolución Libertadora que dura desde 1901 hasta 1903, donde el presidente Cipriano Castro se enfrenta al capital financiero extranjero. (BERNAL et alii, 2002); en diciembre de 1902 se inicia un bloque anglo-alemán sobre los principales puertos del país, pero es en el año 1903, que serán los bloqueos navales sobre el Orinoco, inhabilitando el Puerto de Blohm, para poner bajo asedio a Ciudad Bolívar, y el 17 de julio arranca la artillería desde todos los flancos; en el desespero bélico para atrapar a los insurrectos, rompen el dique en el que había trabajado el maestro de obras Luis Batista con el fin de inundar los alrededores de la ciudad, y se da un combate recio que culmina el 21 de julio, dejando la urbanidad muy deteriorada (IPC Estado Bolívar, 2003).

De Alejandro Vargas no se tienen otros datos de su niñez, más que los contenidos en su canción: *Agua al Palo*, un joropo donde anuncia el lugar de su nacimiento, el sector Los Culíes del Casco Histórico de Ciudad Bolívar; donde pasó la infancia junto a sus padres, seguramente disfrutando de la alegría musical trinitaria, mientras escuchando un castellano hablado coloquialmente, ya que era común la supresión de sílabas en las palabras por parte de los inmigrantes africanos e hijos de inmigrantes afro venezolanos.

Yo nací por Los Culíes
Hoy la Calle Las Mercedes
Me gusta cantar el palo
Aunque sea con las mujeres

Del compositor, se sabe que no pudo asistir a la escuela por ser de una familia muy pobre, ya que para ese entonces en el Colegio Federal de Varones de Guayana solo estudiaban los hijos de las familias distinguidas; por lo cual el niño Alejandro, no aprendió a leer ni escribir. Pero nuevamente recurriendo a sus composiciones, queda claro que la familia del Juglar practicó el catolicismo de manera esporádica, posiblemente con fines sacramentales como *El Bautizo*, momento descrito de forma humorística en la narrativa musical de la Guasa Orinoquense, donde Vargas hace referencia al impacto de ver a un religioso, ataviado con toda su indumentaria tan cerca de él.

Ay que susto tan grande llevé
Cuando vi lo que me iba a pasar
C: ¿y que te iba a pasar?
Cuando veo señores al cura
Y era que me iban a bautizar

A la edad de 13 años por primera vez un muchacho acostumbrado a la naturaleza con sus cambios de iluminación, se topa con los avances tecnológicos de la luz que genera una planta eléctrica llevada por el presidente Cipriano Castro durante una visita a la ciudad para poder hacer amena su estadía. Un adolescente con la sensibilidad de Alejandro no pudo más que quedar seducido ante tantas sensaciones que debió experimentar. Éxtasis que comparte con su *Compañero*, o mejor dicho sus compañeros inseparables en la composición: El Orinoco, Ciudad Bolívar, Dios y su sombrero.

De la laguna se divisan por allá
Lucecitas que a lo lejos
Se ven brillar y es muy bonito
De la hondonada
Ver a Ciudad Bolívar en luz bañada

Y atravesando de un lado a otro
Sigo mi rumbo al Orinoco
De compañero llevo el sombrero
Y como amigo Dios de los cielos

En una entrevista a Mariíta Ramírez reseñada por Farfán (s/f), relata que su abuela, Doña Elvira Pulido, contaba que cierta noche de principio de 1907, bajo un claro de luna irrumpió en la quietud de su casa una hermosa voz de tenorino cantando un verso, era el joven Alejandro Vargas que apenas con unos 15 años de edad, ya se abría camino junto a otros músicos locales con su aguda y melodiosa voz, dando serenatas.

Ábrannos la puerta
Si nos van a abrir
Venimos a cantar
Pero no a pedir

En 1910 la población que aún vivía a la luz de las velas y mecheros, se ve atónita por las románticas luces y colores que se pueden apreciar de noche en el relieve de callecitas coloniales, gracias a la Compañía Anónima La Electricidad de Ciudad Bolívar, siendo la sexta urbe con electricidad permanente en el país y la

primera del siglo XX, hecho que activo la musa inspiradora de ese joven músico de 18 años que anda en la creación y recreación rítmica y poética, asumiendo como característica semiótica de sus canciones, la flora, fauna y eventos especiales de las riberas del Río Orinoco.

Ya Bolívar tiene
Lo que no tenía
Una planta nueva
De luz como el día

Yo de rato en rato
Me pongo a pensar
Lo que ha adelantado
Tanto este lugar

La luz que se gasta
La nueva avenida
Es luz nunca vista
En Ciudad Bolívar

Si algo inspiro la vena creadora del juglar en su juventud, fueron los carnavales de Ciudad Bolívar, estos le brindaron muchas emociones, alegrías y tristezas, pero por sobre todo le permitieron conocer el amor. Alejandro Vargas, de manera inesperada vislumbra en la comparsa “El Manzanares”, que hacía alusión a uno de los vapores que navegaba el Orinoco; a una joven de 16 años que bailaba y cantaba, era Carmelina Rojas. Al conocerse el amor llegó para quedarse durante el resto de sus vidas, Carmelina y el creativo joven Vargas iniciaron un romance que la suegra de compositor no aprobó. Rechazo que obligo a la pareja a fugarse e iniciar su propio hogar. Pero más allá de los tropiezos, le toco vivir una cotidianidad carnestolenda entre cantos y ritmos originales de la época, donde las distintas barriadas salían a compartir y competir sanamente las alegrías del carnaval con sus carrozas y comparsas que preparaban con meses de anticipación, formando así su propio sistema de valoración estética e identitaria de celebración; es en ese ambiente de bailes, cantos, “pájaros” de carnaval y fantasías, donde se siente pleno como artista el Juglar. Catalina Farfán cuenta: “el primer Piapoco (tucán, ave amazónica) que saco Alejandro Vargas lo pagó mi abuelo, Andrés Avelino Sambrano. Cada noche mí abuelo le pagaba cinco bolívares para la construcción de aquel pájaro” (Farfán, s/f, p. 35).

En Ciudad Bolívar se le llama “pájaro” de carnaval a cualquier imagen o símbolo que fabrican con alambre y papel para sacarlo a bailar en carnaval, haciendo movimientos de planeo al ritmo de la música, un ejemplo de esto es: *El*

Merey, una de las tantas Guasa en las que Alejandro Vargas trabajó creando el símbolo, con su letra y música. Al profundizar hermenéuticamente en los versos de la canción y lo relacionamos con el resto de sus creaciones, interpretamos que el trovador no hace otra cosa que contar consecutiva y armónicamente las peripecias y acontecimientos de su cotidianidad, impregnándole ese sello particular que irradia la alegría y humor del negro, el conocimiento botánico y ambiental del indígena y la rima y armonía del europeo, combinación de aportes transmitidos migratoriamente, y que ahora forma parte del sistema memorial de la ciudad.

El merey es un producto
Que da buenos resultados
La semilla el mazapán
También el merey *pasa'o*
Con la semilla *tostá*
Se hace un rico chocolate
Que alimenta y que da gusto
Y al paludismo combate

El serenatero Alejandro Vargas desarrolla una prolífera vida musical que debe compartir en muchas ocasiones con otras labores para buscar el sustento diario de su familia, entre este sinfín de actividades laboriosas podemos mencionar: Fabricante y vendedor de almohadas de pelusa de ceiba, en tiempos de verano; cuando el ambiente se impregnaba del característico olor a merey se convertía en repostero y vendedor de dulcería típica guayanesa (*merey pasa'o*, mazapán y turrón de semilla é merey), también fue albañil, y en las crecidas por el mes de agosto se le veía como un pescador más en las aguas del Orinoco, su río padre, compañero con el que mantuvo un vínculo muy fuerte durante toda su vida. De allí encontramos temas como la famosa: Barca de Oro, Casta Paloma, El Sapo y otras canciones no tan popularizadas pero muy ilustrativa de la cotidianidad ribereña para los años 30, 40 y 50 como la Guasa Orinoquense *La Sapoara*:

I

El 15 del mes de agosto
Se alborotan las curiaras
De afanados pescadores
Tarrayando la sapoara
Al Mirador Angostura
La gente va a contemplar
Preguntando por el precio
¿a cómo las vende? ¡a real!
Coro
Coma la sapoara

Cómala con devoción
Es el único pesca'õ
Que alivia la situación
Coma la sapoara
No la vaya a despreciar
Y si acaso no le gusta
Váyase de este lugar

II

Y así vemos como cambian
Los pobres del arrabal
Los que cochino, ni carne
Nunca se podrán comprar
Llevan en esas sus manos
Ensalados, grandes peces
Para freír en la noche
Y comer cuando amanece

Ya para 1937 reaparece en la ciudad, la radio; medio que en sus primeros intentos fue cerrado por instrucciones presidenciales. Radio Bolívar, dirigida por el músico académico José Francisco Miranda, con quien Vargas vivió algunas diferencias durante toda su vida, y Ecos del Orinoco, donde el Juglar hacía de productor y conductor de su programa para aficionados, con talento en vivo, llamado: “Alejandro Vargas y Sus Guasas”, espacio que le permitió proyectarse más allá de los límites de la ciudad, con canciones alegres, llenas de fonosimbolismos que le atribuyen a un significado en sí mismo a los fonemas como: “sacoroco”, que es interpretado como un lugar en la Guasa Orinoquense: *La Guitarrilla*.

I

Aquí esta si no la han visto
La sierra del Orinoco
La que llaman guitarrilla
Que vino del sacoroco
Coro
Ay sacoroco, ay sacoroco
Ay sacorocorocorocorocoroco

Para 1943 se da una crecida del Orinoco descomunal y al trovador le toca asumir con su familia la situación de damnificado, habitando una carpa en el terraplén, actual Plaza Centurión, donde el calor los agobia; el Juglar en el desespero apuesta con fe en la lotería local y como que “La Divina providencia debió escuchar las oraciones de ruego de Vargas” (FARFÁN, s/f, p. 7), gana dos sustanciosos premios, y así compra un terreno municipal en la Calle Carabobo, donde construye una vivienda para su familia, lugar que le dio abrigo durante el resto de su vida, donde muchas veces al caer la noche compartiendo con sus hijos

les decía en juego con su particular humor, cuando le preguntaban por su segundo nombre, “me llamo Alejandro de los Remedios”.

La Alameda

I

El Barrio Alameda
Se quedó en las latas
Y todos los pobres
Fuera de sus casas

II

Al ilustre presidente
Que manda en este lugar
Que no abandone a los pobres
Que han quedado sin hogar

Pasados los 50 años, este genuino creador, con carácter apacible y actitud positiva ante cualquier circunstancia, le toco enfrentar la pérdida de su gran tesoro musical, su lozana y aterciopelada voz, dejándolo con un canto nasal, pero pese a su realidad, el artista se sobrepone y con gran temple, acompañado de su fuña voz y el rasgueo de su inseparable guitarra, se pone el sombrero con un optimismo inalterable y continua su rumbo trovador; en algunos casos cantando y en otros componiendo al romanticismo para ganar el sustento diario, sin embargo el gran protagonista de sus creaciones siempre fue el Río Orinoco, al que le dedico todas sus Guasas, dejando ver en los veros la característica síncopa lingüística del afrovenezolano que se entreteje con la acústica articulatoria onomatopéyica o simbolismo fonético que aporta una valor semántico original, único e irrepetible.

El Valentón

I

Saludamos muy atentos
A to' el que se haya presente
Cantando este valentón
Que tanto gusta a la gente
Coro
Si, si, dime mi vida si
No, no, dime mi vida no
Opaquitipaqui, paquí
Opaquitipaqui, pa' llá

II

De las orillas del río
Remontamos hasta aquí
Para bailar con ustedes
La guasa que dice así

Ya anciano, en 1964 el viejo trovador que muchas veces fue visto con una bolsa de mangos en una mano y su guitarra en la otra, lo invitan a integrarse de la Junta de Ferias del Orinoco, como reconocimiento de su prolífera vida musical, constructor de diversos símbolos de carnaval y creador del género musical carnestolendo de la ciudad, la Guasa Orinoquense. El Juglar nunca dejó de componer, siempre acompañando sus cantos de carnaval con la maraca indígena, la guitarra española y los versos castellanos, que fusionados generan un sonido particular y propio, que para muchos músicos es la unión de dos géneros populares venezolanos, tal como lo explica Mariíta Ramírez durante la entrevista:

La Guasa es la combinación del merengue venezolano con el calipso del Callao. Alejandro Vargas fue un gran conocedor del calipso, e incluso compuso calipsos y también compuso muchas parrandas decembrinas, que tienen de base rítmica el merengue venezolano, de allí que lleva ese merengue a un tiempo binario y crea la Guasa que ahora conocemos.

Entre sus composiciones tenemos la guasa Orinoquense: *La Garza Paleta*, tema en el que Alejandro Vargas toma una de las aves del Orinoco para enaltecer la ciudad, recurriendo nuevamente a las síncopa en los coros, las cuales aportan un aire popular y fresco como: *ta qui* (está aquí), *ta llá* (está allá) y *Salá* (Salada), pero también presenta otra particularidad en el canto, el uso del responsorio o canto responsorial, originario de la tradición sinagoga judía, la cual llega a la cultura ribereña mediante el canto litúrgico tipo salmódico que desarrollan los religiosos llegados de España, en las misas dominicales, donde el solista interpreta un verso y el resto de los presentes responden en forma de coro, con una breve vocalización. En la Guasa Orinoquense, el responsorio se evidencia finalizando las estrofas y en los coros, de la manera siguiente: Solista = S: Estamos cantando, Coro = C: La garza paleta / S: De Ciudad Bolívar es, C: La garza paleta.

I

Esta es la Garza paleta
La que se haya con nosotros
Bautizada en Catalina
Y nacida en Sacoroco
Que se ha venido volando
Observando poco a poco
Las bellezas y el paisaje
Del caudaloso Orinoco
S: Estamos cantando, C: la garza paleta

S: De Ciudad Bolívar es, C: la garza paleta
S: Esta rica guasa señores, C: la garza paleta
S: Para el mundo entero si, C: la garza paleta
Coro
La garza paleta *ta qui*
La garza paleta *ta llá*
La garza paleta viene
Desde Agua *Sala'*

Tal como lo comenta Ramos (2012), “En el panorama de la música y la danza venezolana, observamos un conjunto de influencias de origen africano que se manifiestan a través del ritmo y la sonoridad” a la que se le suma la fuerza expresiva del baile, donde la Negra Pura, compañera artística del compositor lograba todas las miradas al responder los coros y arremangarse la falda para danzar alrededor del “pájaro de Carnaval”.

El Caimán

Cuando salgas a nadar
Ten mucho *cuida'o* Julián
Que el Orinoco es peligroso
Y *cuida'o* con el caimán
El niño desobediente
A su madre no le oyó
Y quitándose la ropa
Al Orinoco se lanzó
Coro
S: Julián
Coro: Se lo llevó el caimán
S: Allá lo lleva
C: Se lo llevó el caimán
S: *pal* Orinoco
C: Se lo llevó el caimán
S: *Pa'* Soledad
C: Se lo llevó el caimán
S: Virgen del Carmen
C: Se lo llevó el caimán
S: Salva a Julián
C: Se lo llevó el caimán

La valoración de sus canciones y la proyección de las mismas, llegó cuando el Juglar había dado su último adiós. Alejandro Vargas en su autoanálisis ya intuía lo que iba a pasar con su obra musical, reflexionando: “cuando me muera es cuando me van a parar”, y así le llegó a decir a muchos, que en su momento no apreciaron sus canciones. El 16 de marzo de 1968, a las seis de la mañana, en su

casita, bajando la Calle Carabobo del Casco Histórico de Ciudad Bolívar, sumergido en la pobreza y padeciendo de artritis, diabetes, anemia y problemas renales sufre un coma respiratorio, el Juglar de Angostura, Don Alejandro Vargas, falleciendo prácticamente de mengua a los 75 años de edad, mientras sus canciones más populares como El Sapo, La Barca de Oro y Casta Paloma sonaban en distintos escenarios y emisoras de radio del mundo.

Casta Paloma

I

Cantando aguinaldos
Pasaré la vida
Bajo el cielo de oro
De Ciudad Bolívar

II

Cuando yo me muera
No quiero coronas
Quiero que me cante
La casta paloma

A su muerte se crea en 1970 el Centro Cultural “Alejandro Vargas” en el sector Mango Asa’o de Ciudad Bolívar, en 1972 se instituye el Premio Regional de Música “Alejandro Vargas”, para 1992, en el centenario de su nacimiento, se decreta Patrimonio Cultural del Municipio Heres la casa donde vivió el juglar, la Fundación Cultural Grupo Parapara dirigida por Mariíta Ramírez coloca una placa en la fachada de la vivienda y organiza un concierto con la participación de variados artistas; ese mismo año se inaugura la Avenida Alejandro Vargas que conecta la entrada a la Ciudad con el Urbanización El Perú. El 14 de diciembre de 1998 es declarado Alejandro Vargas como Hijo Ilustre de Ciudad Bolívar y se restaura su tumba transformándola en un mausoleo creándole una entrada independiente en el Cementerio Centurión.

Consideraciones sobre el Juglar Alejandro Vargas y la Guasa Orinoquense

Desde que me planteé realizar el presente artículo, hubo especial interés por lograr un hilo narrativo que permitiera develar algunos hallazgos que ayudarán a comprender la cotidianidad del Juglar Alejandro Vargas, un personaje que siento parte de la memoria melódica de todos los guayanenses debido a ese caudal de

melodías, algunas rescatadas y preservados por el canto de los niños en las escuelas, otras perdidas en el tiempo. Una vez organizado ese tejido socio-histórico e interpretando algunos elementos peculiares en sus canciones, considero a modo de cierre, compartir lo emergido durante el estudio:

- La cultura guayanesa con el correr del tiempo se ha ido transformando por la constante llegada de migrantes indígenas, europeos y africanos, que desde las diversas manifestaciones de sus memorias atávicas, aportaron al fenómeno sincrético cotidiano, ofreciendo los insumos necesarios al Juglar Alejandro Vargas, para crear desde su sentir una estética musical nueva, aplicando una reingeniería en sus saberes propios, descubriéndose diferente, y a la vez parte de un todo, formando una red de interconexiones culturales con identidades sonoras múltiples, logrando así el patrimonio denominado: Guasa Orinoquense.
- Evidentemente el compositor bolivarense Alejandro Vargas, fue un relator musical de su cotidianidad ribereña junto al Río Orinoco, describiendo en cada uno de sus versos la sensible realidad de un artista que pese a la dificultad de no saber leer ni escribir, se vale del canto para construir una narrativa que muestra su capacidad de asombro ante los aconteceres diarios de una población pluricultural y etnodiversa, por ser en definitiva una comunidad descendiente de migrantes, llegados en momentos históricos diferentes, con circunstancias particulares y latitudes distintas.
- La tradición musical denominada Guasa Orinoquense, representan la esencia de la monorríma ancestral identificada desde la presencia y ejecución de la maraca y el tambor indígena, sumada a los coros responsoriales y la estructura lírica de las estrofas que nos llegaron de Europa y la fuerza interpretativa y alegre del baile y el canto afro; elementos que al amalgamarse, logran construir y constituir una identidad regional a partir de las memorias colectivas compartidas.
- La propuesta musical del trovador trascendió las fronteras del olvido, no por ser decretado patrimonio cultural del Municipio Heres, sino porque

de manera espontánea se mantienen sonando sus canciones en el canto de los niños, gracias al atino de sus populares coros, llenos de fonemas onomatopéyicos y las características síncopas de los inmigrantes afro, fáciles de memorizar y cantar por los escolares.

- Ciudad Bolívar es en definitiva una localidad rica en manifestaciones migrantes e inmigrantes, la cual logra consolidar con el correr de los años, su propio sistema de valoración estética y semiótica en torno al Río Orinoco, su flora, fauna y acontecimientos especiales; sinergia nutrida por el entrecruzamiento de distintas formas de expresión étnica, tradicional y popular, que juntas y fusionadas reafirman la herencia festiva y carnestolenda de una comunidad, que se sintetiza en la obra del Juglar de Angostura, Don Alejandro Vargas.

Tener la oportunidad de identificar desde una ruta histórica los elementos patrimoniales de las diversas culturas migrantes e inmigrantes en la producción musical de Guasas Orinoqueses del Juglar de Angostura Don Alejandro Vargas, fue una experiencia maravillosa, que más allá de haber reavivado en mí el sentir bolivarenses que en definitiva nutre el arraigo por la venezolanidad, me permitió valorar como investigador esos aspectos característicos que no conocía sobre la herencia sonora multiétnica y pluricultural llegada de otros espacios geográficos, que enriqueció la vida en tiempos carnestolendos de los pobladores de las riveras del Río Orinoco.

REFERÊNCIAS

AMELIACH, J. *La Guayana Esequiba: Algunos datos sobre su reclamación*. 2011. Disponible en: <<http://www.aporrea.org/actualidad/a132991.html>>.

BERNAL, J. et alii. *Dime cómo es Venezuela*. España: Atlántico, 2002.

BRICEÑO, T. *Comercio por los ríos Orinoco y Apure, segunda mitad del siglo XIX*. Caracas: Tropykos, 1993.

DIETER, H. *Venezuela, Tierra de indios: historia de nuestros indígenas, su origen, sus migraciones, sus herencias y sus imágenes*. Caracas: W. F. Somers Editor, 2008.
INSTITUTO DE PATRIMONIO CULTURAL (IPC) DEL ESTADO BOLÍVAR. *Cuaderno del patrimonio cultural*. Caracas: La Galaxia, 2003. Serie Inventarios Bolívar I.

FARFÁN, I. *Alejandro Vargas: juglar de Angostura*. Ciudad Bolívar: Alcaldía de Heres, s/f.

FERNÁNDEZ, A. *Ciudad Bolívar a grandes rasgos*. 2016. Disponible en: <<http://ciudadbolivaragrandesrasgos.blogspot.com/2016/01/la-banda-del-estado-bolivar.html>>.

GARCÍA, J. *Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología*. Caracas: El Perro y La Rana, 2006.

GURDIAN-FERNÁNDEZ, A. *El paradigma cualitativo en la investigación socio-educativa*. San José: Colección IDER, 2007.

MINGUET, V. Música y semántica: de la hermenéutica a la semiótica musical. Una panorámica abierta al s. XXI. *ArtsEduca*, Universidad de Valencia, n. 15, p. 48-69, 2016.

PERERA, M. *El Orinoco domeñado: frontera y límite*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2006.

RAMÓN Y RIVERA, L. *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

RAMOS, J. *La africanía en Venezuela: esclavizados, abolición y aportes culturales*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 2012.

SALAZAR, L. *Historia de Paraguachoa*. Caracas: Tropykos, 1991.

SATRUSTEGUI, J. *A propósito del mecanismo de la memoria en las tradiciones populares*. 1986. Disponible en: <<http://www.vianayborgia.es/CUET-0048-0000-0213-0229m.html>>.

VELÁSQUEZ, R. *Estética aborígen*. Caracas: Fundarte, 2008

Henry Vallejo Infante é Professor do Departamento de Pedagogia da Universidad Pedagógica Experimental Libertad (UPEL) na Venezuela. Doutor em Cultura e Artes para América Latina e Caribe pela UPEL. Especialista em Telemática e Informática Aplicada à Educação pela Universidad Nacional Abierta. Licenciado em Educação pela Universidad Central de Venezuela.

Como citar:

VALLEJO INFANTE, Henry. Alejandro Vargas: el juglar creador de la Guasa Orinoquense. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 15, n. 2, p. 79-98, jul./dez. 2019. Disponível em: <pem.assis.unesp.br>.