

LA CULTURA FESTIVA Y MUSICAL DEL CENTROCCIDENTE VENEZOLANO: EL CAROTA, ÑEMA Y TAJÁ DE ADELIS FRÉITEZ Y SU APORTE A LA TRADICIÓN

THE FESTIVE AND MUSICAL CULTURE OF THE CENTRAL WEST OF VENEZUELA: THE CAROTA, ÑEMA Y TAJÁ OF ADELIS FRÉITEZ AND THEIR CONTRIBUTION TO THE TRADITION

Salcedo Aranguren, Germán Ricardo*
Universidad Pedagógica Experimental Libertador-IPB
Venezuela

Resumen

El presente artículo que compartimos con los lectores, redactado en la modalidad de ensayo, está encuadrado en la “cultura festiva y musical del centroccidente venezolano, en Barquisimeto, siendo el estado Lara el marco de referencia geohistórico, en lo concreto, delimitado en la agrupación musical Carota, Ñema y Tajá del compositor Adelis Fréitez. Esta región de Venezuela se ha caracterizado por albergar y formar una gran cantidad de músicos y compositores desde el tiempo histórico colonial hasta el presente siglo XXI, logrando cultivar desde los géneros musicales creados bajo el estandarte de la cultura moderna y occidental europea, hasta aquellos otros fraguados en la cultura popular ancestral y mestiza. De estos últimos, escogemos a la referida agrupación y su líder, por ser una de las agrupaciones más prestigiosas del folclor regional y nacional. El método que asumimos a los efectos de hilvanar nuestro discurso será el método histórico de la Escuela Historiográfica francesa de Annales, fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch, por cuanto nos permite comprender los procesos sociales con una visión de conjunto y no excluyente de otras disciplinas científicas.

Palabras clave: Cultura festiva, Centroccidente venezolano, Carota, Ñema y Tajá, música popular.

Abstract

The present article that we share with the readers, written in the form of an essay, is framed in the “festive and musical culture of central western Venezuela, in Barquisimeto, being the state of Lara the geo-historical frame of reference, concretely, delimited in the musical group Carota, Ñema y Tajá of the composer Adelis Fréitez. This region of Venezuela has been characterized by hosting and training a large number of musicians and composers from colonial times to the present century XXI, managing to cultivate from musical genres created under the banner of modern and western European culture, to those forged in the ancestral popular culture. Of the latter, we choose the aforementioned group and its leader, for being one of the most prestigious groups of regional and national folklore. The method that we assume for the purposes of our discourse will be the historical method of the French Historiographic School of Annales, founded by Lucien Febvre and Marc Bloch, since it allows us to understand social processes with an overall vision that does not exclude other scientific disciplines.

Keywords: Festive culture, Central Western Venezuela, Carota, Ñema y Tajá, popular music.

*Profesor de Geografía e Historia (UPEL-IPB), Magister en Educación Mención Enseñanza de la Historia (UPEL-IPB), Doctorando: Cultura Latinoamericana y Caribeña (UPEL-IPB). Articulista del Diario El Impulso de Barquisimeto. Docente activo del Departamento de Formación Docente de la UPEL-IPB en la categoría de Docente Instructor. ORCID: 0009-0001-2394-0172. Correo: sk8mandragora@gmail.com

Finalizado: Barquisimeto, Junio-2023 / **Revisado:** Julio-2023 / **Aceptado:** Octubre-2023

Introducción

El estado Lara y su capital Barquisimeto, es una región que posee una extraordinaria cultura festiva y musical que ha dado testimonios de proyección fuera de nuestras fronteras desde el siglo XVII hasta el siglo XXI; es decir, desde la época del músico “Francisco Pérez Camacho hasta Gustavo Dudamel” (Rojas, 2022) como director de orquestas. Por supuesto, en este recorrido han surgido diferentes músicos, compositores e intérpretes que han amenizado desde los actos ceremoniales de las iglesias y actividades de abolengo, hasta las reuniones en los campos y pueblos de la periferia.

Evidentemente en este proceso dinámico, complejo en el tiempo y el espacio regional, emergen distintas manifestaciones culturales relacionadas con el fenómeno festivo y musical, formidable síntesis sociocultural capaz de resignificarse constantemente; pero, sin perder la perspectiva del imaginario social que permanece en el raigambre de sus habitantes, de manera que el canto y la música son el componente fundamental que se ha mantenido en el tiempo, logrando posicionarse, proyectarse y enfrentar los fenómenos de alienación cultural que, a todas

luces, permean socialmente a toda Venezuela con la industria del espectáculo, el cine, la radio, la televisión y más recientemente Internet.

Por lo tanto, estamos en presencia de una región, producto de los hombres en el tiempo, que es capaz de afianzar lo popular y lo tradicional; es decir, dinamizar y crear intersubjetivamente su identidad, por ejemplo, con la música de contenido social, político, poético, ambientalista y de proyecciones del imaginario social que se entremezcla en el geográfico con los géneros descriptivos.

Tomando en cuenta estos aspectos introductorios, a continuación, exponemos el contexto de la ciudad que vio nacer al Carota, Ñema y Tajá como agrupación musical emblemática regional y nacional, la cultura festiva y musical del centrooccidente venezolano donde aparece este conjunto, la figura de Adelis Fréitez junto al carota y algunas consideraciones finales que aspiramos orienten la curiosidad de los apasionados por las tradiciones musicales y culturales.

Contexto geohistórico de Barquisimeto

En la actualidad, el estado Lara ocupa una extensión geográfica que abarca los



Fuente: Instituto Nacional de Estadística, 2014, p.5.

19.800 km², su superficie terrestre comprende el 2,2% de todo lo que es el territorio nacional y tiene sus límites demarcados en la zona Norte con el estado Falcón, al Sur con Trujillo y Portuguesa, al Este con Yaracuy, mientras que por el Oeste limita con el estado Zulia. Hay que acotar que la capital es Barquisimeto y cuenta con otras ciudades importantes como lo son Cabudare, Carora, El Tocuyo, Quíbor y Duaca. (INE, 2014, p.6) Cuando indagamos a nivel retrospectivo, apreciamos que la región Centrooccidental de Venezuela se ha caracterizado por ser un enclave geográfico estratégico desde el punto de vista económico y de la dinámica poblacional, manteniendo rutas hacia los Llanos, los Andes y el estado Zulia a través de las vías terrestres, situación que desde el proceso de conquista y colonización del territorio venezolano se fue definiendo tempranamente con la llegada de Nicolás Federmann y los Welsers desde Coro. Tal es así, que los conquistadores, luego de penetrar al territorio por la costa falconiana nombraron a Coro en 1533, Obispado y progresivamente se fueron introduciendo al sur tras la búsqueda del mito de El Dorado, especie de paraíso lleno de tesoros según los conquistadores.

No es casual que los tres primeros ayuntamientos hayan sido fundados en el siguiente orden: Coro (1527), El Tocuyo (1545) y Barquisimeto (1552) tal y como los recoge Vilda (1999) en *Proceso de Cultura de Venezuela* y con mayor claridad expositiva, en cuanto al proceso, señalado por Bello (1981) en la obra *Temas de Historia y Geografía*.

En lo que respecta a Barquisimeto y su fundación, encontramos con María (1967) la penetración española en dicho territorio, procedentes del norte (en Coro) y llegando a extenderse hasta Yaracuy, con una importante influencia de los frailes capuchinos, fundando en este último lugar, en 1722, a San Felipe de Buría.

Conviene añadir que según los registros del conquistador Nicolás Federman, que data de 1557 y que llegan a nuestras manos en

ediciones más recientes, murieron a causa de enfermedades y la guerra alrededor de “cien cristianos” (Federman, 1958, p.37). Todo esto supuso un importante proceso de mezcla cultural con las comunidades aborígenes y también con los negros esclavos traídos de África, para agilizar la dinámica económica, centrada en la extracción de materia prima, la siembra, la interacción con el medio y otras bondades suministradas por esta región del occidente venezolano, configuración germinal de nuestra incorporación en la Modernidad expansionista occidental europea.

Esta dinámica tiene un importante significado porque el trabajo de cristiandad, desarrollado por los frailes capuchinos, además de enseñar la doctrina y la música sacra, estuvo asociado a la fundación de pueblos y villas en toda Venezuela y según De Loares (1929) encontramos a “Caracas, La Guaira, La Victoria, San Mateo, Turinero, (sic) Cagua, Guacara, Valencia, Barquisimeto, Nirgua, Quibor, Carora, Tocuyo, Trujillo, Maracaibo, Margarita, y algunas más” (p.49) como espacios de confluencias culturales que, con el paso de los años, especialmente al estado Lara, le fueron dando formas y sentidos muy peculiares a los fenómenos sociales estudiados a la luz del presente, en la cultura.

En el contexto de la región centrooccidental y particularmente en Barquisimeto, con esta fuente citada se tienen noticias sobre el trabajo doctrinal y de enseñanza cristiana por parte de la Iglesia, utilizando para ello todos los mecanismos de persuasión disponibles en la época, para captar nativos con facultades musicales, haciendo de ellos el vehículo más idóneo para la penetración cultural por medio del canto y el uso de instrumentos musicales en las ceremonias y actos festivos religiosos que se establecieron en el calendario, sin mencionar la amplitud de elementos constitutivos de la cultura local, lo geográfico, el añadido de la mano de obra esclava traída desde África y todo el componente de la economía que, como telón de fondo, se fue generando, desarrollando

y consolidando en el tiempo a través de la imposición colonial.

Con Cunill Grau (2007) se identifican varios aspectos relacionados a la población venezolana que son importantes para la comprensión cultural ya que “Son múltiples los testimonios en la Venezuela hispánica que se extienden a la Venezuela decimonónica del esplendor de las festividades claves del Corpus Christi y de la Semana Santa en Caracas y las principales ciudades del país” (p.69) manifestaciones todas construidas bajo el tutelaje de la Iglesia, generándose un interesante resurgimiento de los referentes simbólicos de la población. En efecto, continúa el autor citado, “A esto ha contribuido bastante la religión del país, pues en sus ritos se emplean diariamente tanto la música sagrada como la profana” (p.69) y pudiéramos decir que en las regiones como Barquisimeto, estos episodios no fueron la excepción.

En el caso de la Región Barquisimeto, asumida en los términos epistemológicos propuestos por Rojas (1995), no hay que perder de vista -además- el elemento móvil y dialéctico que establece el lazo entre ciudades y campos, entre la producción material-simbólica citadina y campesina, actividades indivisibles que se complementan recíprocamente, hasta el presente, como hibridez colectiva y cuyo escenario se desarrolla de manera predominante en el semiárido; es decir, entre Curarigua, El Tocuyo, Carora, Barquisimeto y sus alrededores, en el actual estado Lara.

Con estos antecedentes, llegamos al siglo XX con un Barquisimeto como ciudad nodal de encuentros entre los nativos del estado Lara y Venezuela, al igual que de otras latitudes. Naturalmente, la dinámica económica y comercial que caracteriza a la ciudad permite que en ella confluyan, con mayor fuerza, las tradiciones y culturas de las ciudades y pueblos vecinos, mismos que poseen arraigos ancestrales, como los define Guédez (2022), expresados en las manifestaciones artísticas, artesanales y

musicales, configuración urbana que se asume como propia con el aporte de los pueblos vecinos, otorgándole particulares formas de manifestaciones festivas y musicales, nutridas ellas con la contribución campesina y rural en el mundo moderno.

Cultura festiva y musical del Centrooccidente Venezolano en el siglo XX

Para comprender la cultura festiva y musical de Barquisimeto y el estado Lara, hay que tomar en consideración que esta región del país posee una tradición fuertemente relacionada con la cultura campesina, heredera de un conjunto de manifestaciones que tienen sus orígenes en el sincretismo cultural entre aborígenes, españoles y negros que, a través de la fuerza que representó el poder político eclesiástico colonial, se fueron cimentando en el tiempo, haciendo florecer; por ejemplo, “los siete sonos de negro” o el “el tamunague”, las fiestas de “San Antonio de Padua”, “las turas”, el baile de “la zaragoza” y otros, posicionando a Lara en un lugar privilegiado, “...custodia un legado de talento musical, que se percibe en los sonidos”; de manera que los golpes, representan “la modalidad de su merengue larense y en el famoso vals canción, formas que han dado una nueva fisonomía en la música popular de la entidad.” (Perozo Pérez, 2023, p. 106)

Frente este escenario nos preguntamos ¿Qué actores sociales, músicos, compositores y ejecutantes pudiéramos mencionar para develar, al menos globalmente, la lista de cultores populares que posicionan la región? Sin lugar a dudas la lista es amplia, trataremos de nombrar especialmente los que tienen relaciones con lo popular y tradicional, reconociendo que por la naturaleza de este ensayo faltaron muchos otros de alto valor para la cultura nacional y por tanto, nos limitamos solo a nombrarlos para tener una noción sobre los mismos.

Algunos músicos populares de esta región del centrooccidente venezolano, que han marcado una huella imborrable en la

cultura nacional, han sido Pío Rafael Alvarado (Curarigua), Pablo Canela y Napoleón Lucena (El Tocuyo), Alirio Díaz (La Candelaria, cerca de Carora) Celestino “Tino” Carrasco y Rodrigo Riera (Carora), Eudoro Liscano Giménez (Quíbor), Francisco Medina, Simón Wohnsiedler, Antonio Carrillo, Fortunato Castellanos García, Juan Ramón Jiménez, Pío Zavarce Riera, Virgilio Valera, Rafael Miguel López Valera, Juan Ramón Estulme Barrios, Ricardo Mendoza (Barquisimeto), José Nemesio Godoy (Sanare), Crispulo Cuicas (Duaca), Pedro Manuel Mendoza (Cabudare) entre otros compositores, ejecutantes e intérpretes que engalanan el cancionero popular de los últimos 100 años. (Sequera Jiménez, 2013; Cortés Riera, 2017).

¿Qué es el golpe? ¿qué fundamentos le da a la música popular y tradicional festiva del estado Lara? En atención al género musical denominado golpe, característico en la agrupación Carota, Ñema y Tajá, encontramos que para González (2015) existe una grave confusión en torno al golpe tocuayo, donde nos refiere que en reiteradas ocasiones suele llamárselo golpe larense con lo cual se altera y hasta se saca del contexto el origen del golpe porque, incluso, existen diferencias entre el golpe tocuayo, nacido en una de las localidades más antiguas de Venezuela, y el golpe curarigüño. Por esa razón el autor referenciado nos dice que el golpe:

(...) es la forma como en Lara se arraigó nuestro Joropo, se canta básicamente a dos o tres voces; sus melodías se van intercambiando entre los cantadores. Hay una notoria diferencia entre El Golpe Tocuyano y el Golpe Curarigüño, el Tocuyano es ágil, vivaz y rítmicamente muy rápido, mientras que el Curarigüño es lento, cadencioso y rítmicamente combinado en una interesante amalgama de voces solistas y coros con instrumentos de cuerda y tambora colgante. (González, 2015, p.392)

Las investigaciones sobre las que se fundamenta el autor tienen que ver con las interpretaciones de testimonios orales de los actores sociales y cultores principalmente de

El Tocuyo; por tanto, nos hacemos la idea que en la localidad existe un fuerte nexo histórico entre la tradición y el arraigo ancestral con las diversas manifestaciones culturales regionales y particularmente las que se asocian con la música, observándose; no obstante, algunas diferencias entre las dos construcciones musicales referenciadas por el autor.

De cualquier forma, asumimos que la música venezolana no puede estar restringida a lo geográfico local por cuanto la misma se va promoviendo socialmente a través de nuevos intérpretes, locales y foráneos, que se apropian de ella, la transforman o conservan su esencia melódica, rítmica y tonal como fenómeno de la modernidad. Un ejemplo de esta proyección y asunción es que actualmente hay expresiones del golpe larense en Japón, en Tokio, bajo la interpretación de la Estudiantina Komaba en la que apreciamos la interpretación de este género musical y de varias canciones del Carota, Ñema y Tajá.

Por su parte, Silva Uzcátegui (1969) planteó que la música popular que se hace y caracteriza al estado Lara se nos presenta con peculiares formas artísticas ya que algunos de estos géneros “...pueden ser considerados como una mezcla de aires españoles e indígenas, que han dado origen a melodías y ritmos con caracteres propios, distintos tanto de la música española como de la indígena” sobresaliendo entre otros los “..vales y canciones criollas, los joropos regionales que llamamos golpes y ciertas danzas llamadas bambucos”. (p.153)

Se menciona que el joropo es, al menos para la opinión pública fuera de nuestras fronteras, “la música típica por excelencia de Venezuela” (Silva Uzcátegui, 1969, p.154) dejando limitadas, al margen de este género (el llanero), las otras formas de construcción artística y cultural que se escenifica en los diversos festivales y eventos conmemorativos. No obstante, Béhague (1985) nos muestra que el joropo agrupa un conjunto de rasgos que no están restringidos a lo musical porque también viene acompañado del baile. Así

mismo, este autor retoma los planteamientos del etnomusicólogo Ramón y Rivera cuando sostiene que “hay cuatro categorías principales que representan la música utilizada para cantar y bailar el joropo: el corrido, el galerón, el pasaje y el golpe” (p.220) lo cual nos indica una variedad de formas de expresión musical.

Gerard Béhague, investigador y musicólogo francés, quien, por lo demás, gozaba del reconocimiento por parte del Consejo Nacional de Cultura (CONAC) y el “Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo” a inicios de 1980, en Venezuela, nos refiere de igual manera la variedad de géneros musicales en Venezuela y de los orígenes que se fueron consolidando en el ámbito popular.

Estos rasgos estilísticos y diversos en el folclor nacional, revelan que el joropo guarda similitudes con el fandango español y se logró establecer como “prototipo de música mestiza de Venezuela” aunque también hay noticias sobre el vals (3/4) y el merengue (2/4) en la producción de música nacional (Béhague, 1983, p.225). Hay varias investigaciones que explican el establecimiento del joropo (llanero) como música nacional con ciertos matices interpretativos. Así por ejemplo para Barbarito (2019) el joropo, es una expresión de la música popular que logró posicionarse como emblema nacional, aunque en sus inicios tuvo que afrontar la censura y la persecución colonial. Por lo tanto, esta música “fue progresivamente enmascarada, simplificada y blanqueada hasta llegar a ser la música nacional, es decir, interferida a través de distintos mecanismos.” (p. 26)

Por su parte, el historiador venezolano Reinaldo Rojas nos refiere que el joropo se estableció como emblema nacional, entre otras razones, por la participación de los llaneros en la lucha por la independencia de Venezuela y todo lo que ello significó, estableciéndose la figura de estos patriotas en los imaginarios sociales de la población venezolana y canalizados, estos referentes, por el poder político constituido de los

gobernantes, a través de varias etapas de la historia nacional. De manera que es el llano y sus representaciones musicales el que definirá el emblema musical nacional.

¿Permanece aislada la tradición cultural festiva y musical de Barquisimeto? ¿Habrá experiencias análogas fuera de nuestras fronteras?

Un aspecto de importante valor para la comprensión de nuestra cultura es que, al consultar la obra de García de León Griego (2002) titulada: *El Mar de los deseos. El Caribe Hispano Musical. Historia y Contrapunto*, encontramos la complejidad musical que se despliega en un área muy amplia, fenómeno recurrente en toda una región geoespacial contentiva de la parte insular y continental, desde el extremo sur en la Patagonia hasta Nuevo México, circuito cultural abierto a nuevas incorporaciones que desde el siglo XVI, pudiéramos decir hasta el presente, se ha venido construyendo conforme van y vienen los diversos desplazamientos humanos, entremezclándose con las poblaciones locales, trayendo repercusiones en lo nacional y local.

Esta dinámica de hibridez sociocultural colectiva, con impactos locales, implica identificar tres grandes etapas, siendo la primera de ellas la que tiene que ver con la imposición cultural con la espada y la cruz junto al mestizaje, una segunda que se va gestando con los diferentes procesos de independencia continental, incluido el venezolano, que va dando origen a la creación de lo nacional y finalmente, una última que le va dando sentido y forma a la música, resignificándose constantemente conforme se amplían los viajes de los músicos, los medios de comunicación, los intercambios de saberes y otros correspondientes al mundo moderno. Naturalmente, el ambiente campesino conserva más arraigada la tradición ancestral por cuanto son menos propensos a los cambios. No obstante:

(...) cuando se escuchan las formas del acompañamiento musical y del canto para la improvisación de la décima *espinela*

en Canarias y en América, la tonada universal del *punto guajiro* cubano, del *galerón* del Oriente venezolano, de la *guajira* andaluza, el *zapateado jarocho*, el *punto* canario o la *mejorana* panameña (...), no cabe duda de que estamos ante un lenguaje compartido, o ante los restos de un género común dispersado, estallado en un inmenso continente cultural cuya coherencia suele pasar muchas veces desapercibida. (García de León Griego, 2002, p.9)

Tanto en el Caribe insular como en el continente latinoamericano, paralelamente encontramos el merengue, una expresión musical que el Carota, Ñema y Tajá también asume en el centrooccidente del país, desde una perspectiva diferente, por ejemplo, al caraqueño, el dominicano, entre otros. De allí que encontramos uno de los primeros elementos que le dan un valor agregado a la composición musical muy característica de esta agrupación en cuanto al merengue que, según el *Diccionario Latinoamericano de Música* (s/f.) este género musical se deriva del cinquillo y según lo define Argeliers León, musicólogo cubano, es:

(...) una fórmula tradicional de la música cubana, consistente en corchea – semicorchea - corchea – semicorchea - corchea, dentro del mismo compás de 2 x 4, completando el miembro de frase con tres valores en el compás siguiente, de manera a (*sic*) obtener ocho sonidos para un verso octosílabo. (p.24)

Vale decir, que este se trata de un ritmo fundamental en los casos de Santo Domingo, Puerto Rico y, de igual forma, es la base del merengue haitiano. Por su parte, Carpentier (1988) al referenciar el grupo de valoración especial de las notas musicales constitutivas para este género añade que “El cinquillo es evidentemente de origen africano. Tiene la regularidad rítmica, la simetría de ciertas percusiones rituales del vudú.” (p.117)

Por lo tanto, este primer elemento nos muestra el mestizaje presente a nivel musical con características comunes en lo histórico cultural de la región Latinoamérica y el Caribe, advirtiéndonos los alcances de la

importancia de la música y la cultura desde Barquisimeto a través del tiempo, dando como resultado la creación del merengue (carotero), que al mismo tiempo contó con el apoyo y asesoría de Luis Cruz, otro referente importante de la cultura musical y festiva venezolana, entre otras cosas, por ser el autor de la canción “cumpleaños feliz”.

El segundo elemento que enriquece la presencia de lo musical festivo en Barquisimeto y Venezuela, por parte de la agrupación Carota Ñema y Tajá, es el que obedece a la polifonía vocal evidenciada con los aportes del grupo chileno Illapu (1971), este último expulsado de dicho país a raíz de la dictadura pinochetista, a la vez que se tienen noticias de su raigambre popular y de los encuentros artísticos en Venezuela junto al Carota, Ñema y Tajá y otras agrupaciones al calor de la Nueva Canción Latinoamericana.

Incluso, hay noticias recientes que nos llegan desde Chile de parte del grupo Illapu quienes en su disco *Por qué la Bandera y más*, en homenaje a los 30 años de su retorno a las escenas, tienen una canción titulada *Golpe tocuyano* y de igual manera reconocen al Carota, Ñema y Tajá. En tal sentido, podemos afirmar que en los vaivenes representativos de la Canción Latinoamericana encontramos los aportes incluso de la música erudita en esta corriente porque “... también nutrió la popular en la Nueva Canción al tomar esta última prestada la polifonía vocal llegada allende los mares y forjar un estilo que ha dejado huellas en el cancionero popular desde México hasta la Patagonia” (Karmy y Farías, 2014, p.8) así en Chile, así en Venezuela.

La Nueva Canción Latinoamericana, corriente musical surgida en la década del 60, acompaña todo ese movimiento cultural continental y Venezuela no escapa a ello. Los lazos de solidaridad con Cuba desde muy temprano fueron generando una reacción en cadena, desde el punto de vista artístico, cultural, musical y político, asumiendo cada país el hecho de la canción protesta como un sentimiento compartido, salvaguardando las

diferencias regionales de cada pueblo, y por supuesto, enfrentando el proyecto neoliberal que de alguna manera estuvo transitando paralelamente a las dictaduras en todo el continente. De manera que:

Ya sea con Mercedes Sosa o Atahualpa Yupanqui en Argentina, con Chico Buarque y Milton Nascimento en Brasil, con Daniel Viglietti o Alfredo Zitarrosa en Uruguay, o con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Cuba, la Nueva Canción se inspiró en e (*sic*) inspiró a numerosos grupos de cantautores y músicos a lo largo de todo el continente americano. (Karmy y Farías, 2014, p.9).

Eventualmente, las nuevas corrientes de trovadores latinoamericanos, herederos culturales del barroco europeo, la composición poética, las décimas y el protagonismo en lo individual de algunas figuras representativas, pudieran ser el resultado de ese constante ir y venir cultural que muy bien lo plantea García de León Griego (2002) al referirse al mestizaje entre los grupos humanos de ambos lados del Atlántico, demostrando que los sectores populares en la actualidad le dan otros sentidos y significados a las letras de las canciones, con otros marcos de referencia social respectivos.

Las diferencias entre la tradición oral cantada (popular) y la musicalmente dotada de escritura (la académica) no hacen otra cosa que ponernos ante las evidencias de dos escenarios artísticos diferentes pero complementarios en lo esencial. Por lo tanto, cada uno de los géneros musicales y populares de Barquisimeto y Venezuela llegan al siglo XX con matices diversos, pero partiendo de una historia común puesta en escena, a través de la reminiscencia ancestral que en el hecho repetitivo y al calor de los nuevos tiempos asumimos como identitario en Barquisimeto; es decir, con otros matices en la inscripción del mundo moderno.

Un tercer elemento que observamos en el Carota, Ñema y Tajá es la relación de amistad que mantuvieron con Alí Primera, músico popular oriundo del estado Falcón

quien se opuso a la industria del espectáculo, los medios de comunicación y todo aquello que de alguna u otra forma distorsionara el combate y la narrativa de sus canciones políticas y revolucionarias de izquierda. En el año 1984, a un año del “cambio de paisaje” en homenaje a don Pío Alvarado (el Roble de Curarigua), Alí Primera dijo públicamente:

(...) no habrá forma de que maten a uno porque habrán otros como el Carota, Ñema y Tajá, La Chiche Manaure, el grupo Hora con sus gritos, sus canciones hermosas, el gordo Páez, Carlos Ruiz, tanta gente (...) Simón Díaz, Un Solo Pueblo, El Madera, Goyito Yépez, tante gente (...) porque tenemos tanta gente hermosa en esta patria que es difícil que nos desanimen para siempre. (Cortéz, 2019)

Debo resaltar que en esa ocasión celebraron la inmortalidad artística y cultural de Pío Alvarado quien tuvo actuaciones destacadas fuera de Venezuela; ya que, en el año 1967 “integró una misión cultural que viajó a Cuba donde sus presentaciones obtuvieron un clamoroso éxito” (Sequera Jiménez, 2013, p.105) y precisamente en esta fiesta de celebración conmemorativa del Roble de Curarigua, un año después de su partida física, estuvo presente Adelis Fréitez y el Carota, Ñema y Tajá.

En esta celebración, Alí Primera se dirigió al público explicando las dificultades que debió enfrentar para poder asistir, ese 16 de junio del año 84, al Estadio Antonio Herrera Oropeza de Carora, para homenajear a don Pío Alvarado en una actividad cultural festiva, con la asistencia de amistades y cultores populares de la región. Los registros audiovisuales de la época nos muestran que en ese mundo cultural se evocan manifestaciones contra el sistema de gobierno vigente, las corrientes políticas dominadas por occidente y, en modo especial, en contra del tutelaje de los Estados Unidos y sus socios regionales.

Asumir una postura desde la esfera latinoamericana y caribeña, que esté direccionada a la comprensión de la realidad

como “región periférica”, tal y como lo exponen Dussel, Mendieta y Bohórquez (2009) desde el campo de la filosofía, parte de ese reconocimiento no solamente geohistórico, sino además ético y político, por cuanto Latinoamérica y el Caribe han permanecido, en cierto modo, silenciadas desde la narrativa de occidente, imponiendo una construcción teórica y epistemológica reduccionista, distanciada de nuestras realidades ontológicas, las cuales poseen complejos modos de cosmovisión cultural, distintas a la construida oficialmente a partir de la modernidad y sostenida en el tiempo con la mediación del capitalismo y sus instituciones incluso académicas.

Hay que recordar que las manifestaciones culturales venezolanas, latinoamericanas y caribeñas actuales, irrepetibles en cualquier lugar del mundo, son el resultado de un despliegue histórico con repercusiones geográficas sin precedentes a partir de la conquista y colonización, por parte de los europeos, en las puertas del siglo XVI.

De ahí que reconocemos que dicho proceso estuvo ceñido tempranamente por la conformación matriarcal e inicial al menos de tres grupos étnicos distintos en todos los aspectos asociados a sus prácticas vivenciales, tal es el caso de las diversas tribus aborígenes originarias de estas tierras, por un lado expoliados; los europeos españoles, portugueses, alemanes, holandeses, ingleses y franceses por el otro y, finalmente, los procedentes de los pueblos del continente africano sometidos a la esclavitud.

Desde la segunda mitad del siglo XX, Barquisimeto ha conseguido promover la música a través de la organización de muchos eventos y festivales que, así como la Fiesta de la Tradición en Caracas, en 1948, organizada e impulsada por Juan Liscano, convocan el concurso musical y cultural de los pueblos vecinos, de artistas nacionales e internacionales, como por ejemplo las numerosas actividades en homenaje a las ferias de Barquisimeto, Divina Pastora, los

carnavales y las fiestas patronales, todo esto enmarcado en los valores populares y la tradición.

Numerosos autores dan testimonios de los aportes aborígenes y negros a la cultura venezolana, desde la fabricación de instrumentos musicales hasta la representación ceremonial de ciertos eventos (Aretz, 1971). En relación con los esclavos traídos de África, por ejemplo, Acosta Saignes (1978) nos dice que la impronta de los negros en las expresiones culturales y el folklore logró mantenerse a pesar de ser severamente castigados por la autoridad española, logrando trasladar su música y expresiones festivas a tierras americanas, adaptándolas espacialmente al calendario festivo instaurado por la Iglesia católica.

Los registros sobre los hallazgos en Cumaná por Humboldt (1941) en lo que respecta a la tenacidad festiva de los negros en esa región venezolana, los registró de la siguiente manera:

Cuando al bajar por el río nos aproximamos a las plantaciones o charas, vimos los alegres fuegos encendidos por los negros. Elevábase (sic) un humo tenue y ondulante hacia la cima de las palmeras, dando un color rojizo al disco de la luna. Era un domingo por la noche, y los esclavos bailaban al son ruidoso y monótono de la guitarra. (p. 426)

Vale decir que por lo general los días domingos, luego de las extenuantes jornadas en el campo, labrando la tierra, arreando el ganado, entre otras labores campesinas, los esclavos tenían ese día de descanso; sin embargo, la energía festiva y proclive a lo musical y pagano era frecuente en ese sector social. Veamos a continuación como lo registró el investigador prusiano referenciado:

Los pueblos del África de raza negra poseen en su carácter un fondo inagotable de movilidad y regocijo. Después que se ha entregado a penosos trabajos durante la semana, prefiere el esclavo en los días de fiesta, mejor que un prolongado sueño, la música y la danza. (Humboldt, 1941, p. 426)

Como observamos tempranamente desde la colonia, pudiendo hacer un ejercicio prospectivo hasta la actualidad, se han mantenido de manera recurrente ciertas prácticas que sugieren, por un lado, la fortaleza de la población esclava (actualmente asalariada) frente a la adversidad del contexto, probablemente deliberando sobre las penurias en las reuniones con sus pares y por el otro, la actividad festiva, la danza, la música, el espectáculo que se inscribe en lo colectivo, componentes genuinos de una herencia ancestral que se exterioriza simbólicamente como fenómeno social devenido en el tiempo junto al mestizaje, también vivenciado en los pueblos de Barquisimeto y todo el estado Lara.

En la actualidad, ¿cómo se nos manifiestan los actos festivos?

A este respecto González (2007) nos proporciona una adelantada investigación direccionada a la comprensión de la fiesta, presente en las actividades rituales y ceremoniales que desde la época prehispánica hasta el presente se mantienen o se adaptan a las circunstancias transicionales sociales y, particularmente, con el mestizaje. Desde muy temprano los celebrantes (congregados en torno a un fin común) se congregan para asistir a eventos de orden mítico, funerario, religioso, político, social y de cualquier forma asociativa, de tal manera que en la actualidad se han institucionalizado algunas instancias destinadas a los fines correspondientes y otras que se mantienen en el tiempo con las variaciones que en lo particular se evidencian.

De allí que en la actualidad uno de los hallazgos nos muestre que "...se ha logrado por la acción de gestores, asociaciones sociales, culturales o políticas, instituciones religiosas, casas de cultura locales o en el marco de políticas de instituciones públicas..." la promoción de la fiesta; es decir, impulsando "...las expresiones culturales de una ciudad donde sus pobladores están ligados a tradiciones heredadas o a nuevas construcciones culturales muy propias de

la modernización o de la modernidad que contribuyen a la cimentación de lo urbano" (González, 2007, p. 4), observándose este mismo fenómeno de Bogotá, Colombia, en Barquisimeto, los 14 de enero en la procesión de la Divina Pastora, los carnavales entre febrero y marzo, las fiestas patronales de San Antonio en el mes de junio organizadas por grupos forclóricos, entre otras.

Sea por la vía de la tradición, el amparo institucional y/o legislativo para normar el proceso, Barquisimeto se inscribe en el terreno festivo del carnaval, circunstancia que dio el origen a la conformación del Carota, Ñema y Tajá de Adelis Fréitez, un tres de marzo del año 1981, en una actividad desarrollada en Barrio Nuevo, comunidad popular al oeste de la ciudad y en circunstancias accidentadas e improvisadas, tal y como lo dicen las fuentes consultadas. (Fréitez, 2019), (Rojas, Rosendo Orozco y Mendoza, 2022)

Así por ejemplo Rojas (2022) sostiene que:

"Carota, ñema y tajá" se constituyó como grupo musical en 1981, cuando soplaban los vientos de la Nueva Canción Latinoamericana, representada en las voces y composiciones de Violeta Parra, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarroza, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Víctor Jara, para recordar con ellos a un movimiento que colocó su música al lado de los excluidos y de la protesta social. (p.2)

¿Quién es Adelis Fréitez? ¿qué propuesta musical plantea? Trataremos de responder estas preguntas en el siguiente apartado.

Adelis Fréitez y Carota, Ñema y Tajá (1981-2020)

Este cultor popular, que vio la luz del cielo campesino de las Cuibas por primera vez y que fue presentado en el Registro Civil de Cuara, en el municipio Jiménez del estado Lara, el 9 de mayo de 1943 con el nombre de Adelis Pastor Fréitez Agüero, fue un músico y compositor venezolano que durante cuatro décadas se dedicó al cultivo de la poesía hecha canción, inspirado en los paisajes

naturales que le proporcionó su pueblo natal, en las relaciones de afecto familiar, amigos, campesinos y la gente humilde; también, a lo largo del tiempo fue asumiendo los aportes musicales ancestrales de sus colegas músicos regionales y nacionales, con los que fundamentó su propuesta artística-cultural en la ciudad de Barquisimeto, sin abandonar nunca su pueblo natal.

Adelis Fréitez se mantuvo activo entre el campo y la ciudad, componiendo y escribiendo canciones vinculadas al paisaje, la vida social, política, económica y que lleva tras de sí el legado de la tradición; además, estuvo identificado con eso que Alí Primera llamó “la canción necesaria”; es decir, la que expresa las vivencias del pueblo expropiado históricamente, todo ello en un escenario que coincide con el fondo y preludio de la avanzada corriente de la nueva canción latinoamericana.

Yacambú, Destapa la Olla, Tonada del Desamparo, El Eterno Cantor (de Luis Cruz), *El gran saqueo, 500 Latigazos* y otras canciones compuestas o interpretadas por el Carota, Ñema y Tajá son parte del repertorio de la música combativa y de lucha social que comunica acontecimientos históricos alineados con “la canción necesaria” que Alí Primera defendió, para la transformación de la conciencia del pueblo.

Adelis Fréitez fue un gran comunicador social que, a través del ingenio del hombre del campo, logró rescatar las ideas de la gente y las transformó en canciones. A propósito de la canción *El gran saqueo*, en su obra autobiográfica que acumula las anécdotas que le tocó vivir en la capital de Venezuela en 1989 sostiene:

Alguien, en un arranque de rabia e impotencia, se subió encima del capó de un carro e improvisó un encendido discurso donde expresó entre otras cosas: “Por salir a defender lo nuestro, nos llamaron saqueadores. Saqueadores son ellos, que tienen más de cuarenta años robando al país”. (Fréitez, 2019, p.161)

De esta forma, Adelis Fréitez y su agrupación se posicionan en el imaginario sonoro venezolano haciendo un aporte musical de denuncia, contra la corrupción gubernamental de los gobiernos de la República, liderados por Acción Democrática y COPEI, honrando el coraje y la valentía de todos aquellos “que aguantan callados pero al final se revelan”, especialmente contra toda aquella forma de expropiación y maltrato por parte de los acaparadores y los entes gubernamentales que en esa época guardaban silencio cómplice.

Es conveniente recordar que sus incursiones musicales iniciaron en la década de los años 70 como miembro de agrupaciones folclórica de arpa, cuatro y maracas, al igual que en grupos gaiteros y de salsa hasta la década siguiente. En el año 1981 asiste, como se dijo en el segmento anterior, a unas actividades carnestolendas que será el inicio de su carrera artística formal. Los grandes músicos que han acompañado a esta agrupación desde sus inicios han sido, además de su fundador, Ramón Agüero y Douglas Torres, nativos del pueblo de Cuara igual que Adelis; Ramón Neftalí Rodríguez (+) Rosty Roas (+) Ramon Agüero y Cristóbal Mendoza oriundos de Barquisimeto.

En la actualidad el grupo está formado por los músicos Luis Hernández, “El guareque” en el cinco tocuyano, la charrasca y voz); Ramón Agüero en el cuatro y voz; Pancho (cuatro y voz); Ruperto “tico” Páez con el Cuatro y voz; Cristóbal Mendoza tocando el tambor y voz; Luis Daniel Hernández con maracas y voz (Rosendo Orozco, 2022, p.3) aunque en su devenir, se han incorporado y/o retirado otros músicos, para emprender nuevos proyectos, entre ellos destaca Omar Carrizalez el cual creó su propia agrupación de nombre “Cantaguaró”.

En el Carota, Ñema y Tajá se pueden identificar diferentes géneros y ciertas variaciones musicales que describen, además del paisaje geográfico del semiárido larense, lo concerniente al elemento social, político, las

vivencias del campo, la ciudad, sus habitantes, los mitos a través de la composición poética y literaria de las canciones, lo mismo que la representación de algunos episodios de los Sones de Negro, La Zaragoza y otras manifestaciones puestas en escena.

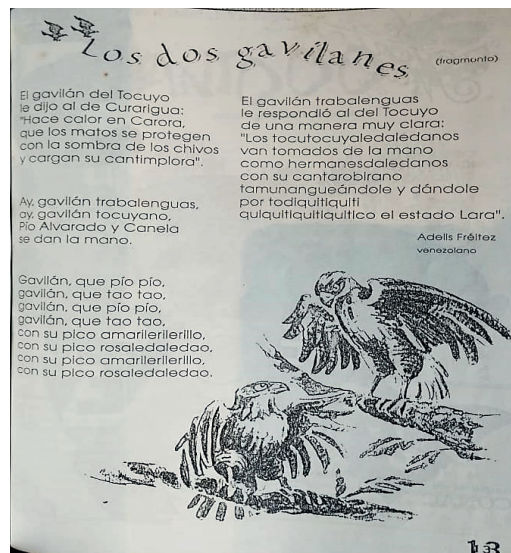
En este escenario asumimos el rol cultural del Carota, Ñema y Tajá como una especie de eslabón o punto de referencia, donde se refrenda la identidad y la tradición folclórica del campo en la ciudad, subsumiendo este proceso de integración en la noción de lo nacional, tardío reflejo del mundo moderno en el centrooccidente venezolano, apenas iniciado en la capital de la República con el preludeo de la “Fiesta de la Tradición”, actividad comprendida “entre el 17 y 18 de febrero de 1948” (Rojas, 2018, p. 211), la cual introdujo a Venezuela en el reconocimiento de sí misma, de sus propias tradiciones, muchas de ellas ocultas o desconocidas para la inmensa mayoría de la población, fundamentalmente, como consecuencia del proceso de letargo político de casi tres décadas de dictadura gomecista.

Por tanto, vale destacar la labor de Adelis Fréitez como uno de los referentes más significativos en la historia cultural del centrooccidente y de Venezuela, entre otras cosas, por el reconocimiento de la sociedad y de muchas figuras de la cultura nacional. En esa dirección, Ángel Bosch, integrante del grupo Serenata Guayanesa -con más de 50 años de experiencia en la música folclórica- expresa que existe algo muy interesante en el Carota, Ñema y Tajá, agrupación liderada por Adelis Fréitez y que los coloca como “fiel exponente de lo que podría llamarse golpe larense” además del “merengue carotero”, porque este último se diferencia del que se produce en otras regiones, incluida la capital del país. Así mismo, este mismo músico continúa aludiendo lo siguiente:

(...) en los cantos que se hacen con esa serie de trabalenguas, solamente es utilizado en el país por ese grupo, son pioneros en ese tipo de cantos y yo me imagino que deben tener cierta referencia

o deben tener referencia evidentemente, del trabajo que antaño había realizado Don Pío Alvarado. (En: Fuentes de Fréitez, 1999, p.744)

Este planteamiento tiene mucha significación porque el propio Adelis Fréitez, en el programa “Usted Tiene la Palabra”, del canal “Somos TV” y conducido por el periodista José Israel González, manifestó en la entrevista el deseo de tener un grupo como el de “don Pío Alvarado” ya que fue cautivado por su gracia y espontaneidad puesta en escena, en un concierto que se llevó a cabo “en el Anfiteatro Oscar Martínez junto a Lilia Vera” en la década de los años 70 aproximadamente. De igual manera, Adelis Fréitez expresó “el viejo Pío Alvarado y don Pablo Canela yo los admiraba mucho y los conocí a los dos.” Esa admiración lo motivó, nos lo narra Adelis, a dedicarles la canción de “Los dos Gavilanes.” (Somos TV, 2021).



Fuente: Fuentes de Fréitez, 1999, p. 945

Conviene aclarar que esta referencia de la que se extraen los hallazgos data del año 2021, pero el programa se grabó en vivo en el año 2014, de la misma manera que se muestra en el canal de Tv referenciado, concretamente en el portal web YouTube para el acceso público.

Precisamente esta pieza musical, “*Los dos Gavilanes*”, es una muestra de la sonoridad representativa que pone en evidencia; además de asumir, el legado cultural de dos personajes emblemáticos y con trayectoria cultural desde el estado Lara, como lo fueron don Pío Alvarado y Pablo Canela, referentes del folclor y la música popular de la región, magistralmente resignificados en una canción que, más allá de la descripción interpretativa, le da continuidad y proyección a un legado ancestral, añadiéndole picardía y jocosidad, característica fundamental que permea en los distintos estratos sociales de la audiencia gracias a Adelis Fréitez y su agrupación.

Por su parte el reconocido músico venezolano, Simón Díaz, autor de la canción *Caballo Viejo*, se llegó a expresar del líder y fundador del Carota, Ñema y Tajá de la siguiente manera:

Adelis es una figura inmensamente grande en el cancionero popular venezolano. No solamente en el regional barquisimetano o larense, sino que él es nacional porque abarca todos los ritmos y aún cuando sus mayores posibilidades están en los ritmos larenses, abarca todos los ritmos de Venezuela, es un gran compositor”. (En: Fuentes de Fréitez, 1999, p.748).

Por otro lado, el pintor y caricaturista Pedro León Zapata también hace lo propio con la agrupación al referir que ellos logran conectarse con el público de una forma “admirativa”, “glorificante” y también “amistosa”. Lo más interesante es que “esa es una cosa que no se puede conseguir con ingredientes conscientes, ni con ingredientes técnicos, ni con ingredientes de conocimientos, sino con ingredientes más bien pertenecientes al espíritu, que pertenecen a regiones de lo imponderable.” (En: Fuentes de Fréitez, 1999, pp.746-747). Se trata, pues, de una conexión que rompe los arquetipos del modo de ver la cultura, el artista, los músicos, aquellos que permanecen distanciados de la audiencia, divorciados del pueblo.

Por el contrario, cada presentación de esta agrupación que lideró Adelis Fréitez hasta

sus últimos días de vida, evoca la familiaridad identitaria en una auténtica “fiesta”, para referenciarlos en los términos propuestos por Marcos González. Veamos a continuación lo que plantea este investigador, que, si bien se refiere a los escenarios festivos en Bogotá, Colombia, no deja de ser cierto que existen analogías en nuestro estudio:

Estos actos colectivos, **como los llevados a cabo por el Carota, Ñema y Tajá**, se hacen objeto de primer orden dado que sus prácticas dejan salir a flote los rasgos de cultura enraizados en el nuevo habitante de una ciudad, espacio en el cual no solamente se deben tener en cuenta las huellas de sus orígenes regionales, sino también los posibles entrecruzamientos, así como las expresiones que se originan con la pertenencia a grupos religiosos, políticos, culturales, gremiales o étnicos, que hacen parte fundamental de los imaginarios y representaciones de las colectividades. (González, 2007, p.4) (Énfasis nuestro)

De modo que estamos en presencia de una agrupación que condujo Adelis Fréitez, como creador cultural, el cual supo capitalizar el legado ancestral y transformarlo en canciones, llenas de contenido integral, auspiciado por las vivencias en la geografía de la región, dándole nuevas formas y sentidos a la manera de hacer la música, dándole sentido social a lo nacional frente al mundo de la modernidad.

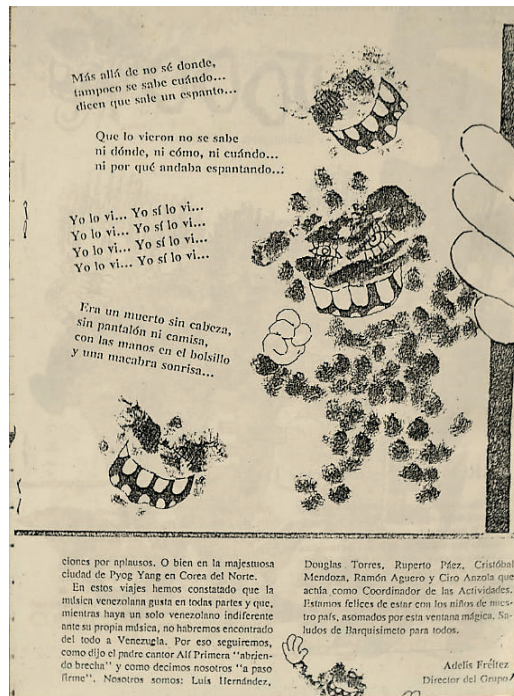
Todos estos elementos que auspician el amplio repertorio musical nacional, las significaciones de las canciones, la musicalidad, lo poético, por citar algunas generalidades, están presentes en las letras y las canciones del Carota, Ñema y Tajá, entre ellas “*Yacambú*” en alusión a un proyecto hídrico en el estado Lara, inmortalizando la corrupción política de todos los gobiernos que han metido la mano en ese negocio de lucrativos intereses sin y concluirlo, “*500 latigazos*”, canción que denota el sufrimiento de los pueblos originarios ante la invasión española, “*De dónde sale el cocuy*”, que describe la geografía regional mostrando lo

patrimonial de esta bebida ancestral, y otras canciones ambientalistas, poéticas que le dan una connotación semántica y simbólica a todo un país, desde Barquisimeto, en el estado Lara.

En esa dirección no se puede dejar de mencionar la canción “*El Cardenal*”, pieza de contenido ambientalista que describe las características del semiárido larense junto a su ave representativa, desde el momento en que la estrenaron en tarima los hizo acreedores del primer premio en un concurso musical, actividad que se llevó a cabo, según el propio Adelis Fréitez:

(...) en el Tercer Festival Día del Ejército, un evento que duró tres días, magistralmente moderado por el reconocido locutor y productor del famoso y más escuchado programa radial *Los Venezolanos Primero*, Gerardo Brito, amigo personal para más detalles. Este festival se realizó en el Anfiteatro Óscar Martínez de Barquisimeto. (Fréitez, 2019, p.126)

Este evento festivo los proyectó rápidamente a otros encuentros culturales en la región y más tarde fuera de Venezuela, vale acotar, tres meses después de haberse presentado por primera vez en los carnavales del 3 de marzo de 1981. La canción “*El Espanto*”, es otro clásico musical que incluso es utilizada en los espacios escolares como fuente de inspiración para dejar volar la imaginación de los niños, al momento de hacer la representación gráfica -a través de dibujos- sobre ese macabro personaje sin pantalón ni camisa y con las manos en los bolsillos.



Fuente: Fuentes de Fréitez, 1999, pp. 947-948

Con esta agrupación constatamos incluso las incursiones culturales autóctonas fuera de las fronteras nacionales de Venezuela, representando el folclor de la Región Centrooccidental en países como Rusia, Brasil, Guayana, Corea del Norte (Festival de la Primavera de París), Francia, Suiza, Estados Unidos, Puerto Rico, Cuba y Corea del Norte (Fréitez, 2019) de modo que la cultura de esta región se inscribe en el mundo de la Modernidad, sin desvirtuar su esencia substancial; es decir, la que subyace como fondo telúrico nacido en el campo, construido en la tradición mestiza autóctona, proyectada en la ciudad y sin permear lo que la industria del espectáculo va desdibujando a través de la alienación y todos los instrumentos destinados a tales fines.

Consideraciones finales

Consideramos la cultura como un proceso “híbrido” (García Canclini, 1990) que, si bien es una categoría de análisis muy amplia, también denota particulares maneras de estudiarla desde Latinoamérica. La cultura festiva y musical de la Región Centrooccidental de Venezuela nos enseña el valor de los actores sociales que la enrumban como estandarte ancestral, sobre la base de un proceso de sedimentación colectiva que alberga las manifestaciones religiosas, el reconocimiento de la vida social y sus vaivenes, la producción material y simbólica, lo político y lo económico que se van produciendo y reproduciendo constantemente desde la tradición especialmente la musical sonora.

Otorgarles el reconocimiento a las figuras claves que nos identifican como pueblo y como nación no solo es un deber social, sino además ético y político, por cuanto es la representación de nuestra identidad, construida socialmente como proceso y no como reflejo espontáneo, impuesto o improvisado con fines utilitarios.

Sin lugar a dudas, Adelis Fréitez y el Carota, Ñema y Tajá se posicionan como

emblema de la identidad de un territorio con formidables cualidades históricas de manera magistral, dando a conocer la calidez y el carisma de sus habitantes, la belleza del paisaje por medio de las canciones y un nombre que, desde lo culinario autóctono, deleita a la audiencia. Se trata, en definitiva, de un ejemplo de construcción cultural colectiva, porque hasta su nombre se estampó como rúbrica indeleble en el imaginario social desde el mismo momento en que se los bautizó con su nombre en tarima. Nacieron en la fiesta y a ella los consagró.

Referencias bibliográficas

- Acosta Saignes, M. (1978). *Vida de los Esclavos Negros en Venezuela*. Casa de las Américas.
- Aretz, I. (1971). *Etnomúsica de Guayana, Venezuela y Colombia*. [Conferencista]. Meeting on Musical Traditions in Latin America.
- Barbarito, F. (2019). *Joropo llanero. Parranda de re-existencia*. El perro y la rana.
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina*. Monte Ávila Editores.
- Béhague, G. (1985). Música folklórica de Latinoamérica. En N., B. (Ed.), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales* (pp. 203-227). Alianza Editorial.
- Bello, A. (1981). *Obras Completas. Temas de Historia y Geografía*. Fundación La Casa de Bello.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijaldo.
- Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- Cortés Riera, L. (25 de enero de 2017). La gallarda serpentina de El Negro Celestino “Tino” Carrasco Riera. *CRONISTA OFICIAL DE CARORA*. Luis Eduardo Cortés Riera. <http://luiscortesriera.blogspot.com/>
- Cortés, E. (2019). *Homenaje a Don Pío Alvarado - Ali Primera - 1984*. [Video].

- Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=eW_bEZATQ30
- Cunill Grau, P. (2007). *Geohistoria de la Sensibilidad en Venezuela - Tomo I*. Caracas. Fundación Polar.
- De Loares, B. (1929). *Los Frailes Capuchinos en Venezuela* (Tomo I). Caracas: Empresa Gutenberg.
- Diccionario Latinoamericano de Términos Musicales (s/f)
- Dussel, E., Mendieta, E. y Bohórquez, C. (Dirs.). (2009). *El Pensamiento filosófico Latinoamericano, del Caribe y "Latino" (1300-2000)*. Siglo XXI/ Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- Federman, N. (1958). *Historia Indiana* (J. Freide, trad.). Academia Colombiana de Historia. Trabajo original escrito en 1556.
- Fréitez, A. (2019). *Vivir para cantarla. Vivencias y Canciones de Adelis Fréitez*. El perro y la rana.
- Fuentes de Fréitez, A. (1999). *El Canto Popular de Adelis Fréitez con el Grupo Carota, Ñema y Tajá* (tomo II). Tesis de maestría no publicada, Universidad de Carabobo.
- García De León Griego, A. (2002). *El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- González Pérez, M. (2007). *Mapa Festivo de Bogotá D.C.* INTERCULTURA.
- González, A. (2015). *Enciclopedia de la Cultura Popular Larense. El golpe tocuyano - orgullo de los larenses*. Tomo I. Editorial Horizonte.
- Guédez, Arnaldo. Poeta, Profesor Universitario. Entrevista realizada por German Salcedo. [Grabación en mp3]. Barquisimeto, 29 de mayo de 2022.
- Humboldt, A. (1941). *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* (Tomo I) (L. Alvarado, trad.). Escuela Técnica Industrial Talleres de Artes Gráficas. (Trabajo original publicado en 1799).
- Instituto Nacional de Estadística. (2014). XIV Censo Nacional de Población y Vivienda. Resultados por Entidad Federal y Municipio del estado Lara.
- Karmy, E. y Farias, M. (eds). (2014). *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Ceibo.
- María, N. (1967). *Historia de la Fundación de Nueva Segovia de Barquisimeto*. Gobernación del estado Lara.
- Perozo Pérez, A. E. (2013). Marcial Perozo: el legado de un patrimonio cultural a la música popular del estado Lara, Venezuela. *Mayéutica revista científica de humanidades y artes Escritura e Imagen*. Vol. 11 (1), 101-108.
- Rojas, R. (2018). Cultura, tradición y modernidad en Venezuela, Siglo XX: La "Fiesta de la Tradición" de 1948. *Revista Helios*, vol. 2 (1), 211-233. <https://docplayer.es/91494569-Cultura-tradicion-y-modernidad-en-venezuela-siglo-xx-la-fiesta-de-la-tradicion-de-1948.html>
- Rojas, R. (1995). *Historia Social de la región Barquisimeto en el tiempo histórico colonial de 1530 a 1810*. Biblioteca Nacional de la Academia Nacional de la Historia.
- Rojas, R. (06 de marzo de 2022). *Pensar la ciudad desde la Cultura*. [Conferencista]. Consejo Consultivo de Barquisimeto, UCV.
- Rojas, R.; Rosendo Orozco, G. A. y Mendoza, O.M. (2022). La música larense por el mundo. Carota, Ñema y Tajá transita los arpegios continentales. *Correo del Orinoco*, N°552 (9), pp. 2-4.
- Sequera Jiménez, F. (2013). *Apuntes para el conocimiento de la historia musical del estado Lara*. Barquisimeto: Ascardio/ Clínica Acosta Ortiz.

Silva Uzcátegui, R. D. (1969). *Enciclopedia Larense. Geografía física, política y económica, geología, paleontología, mineralogía, fauna, historia civil y militar, historia de la Diócesis de Barquisimeto* (Tomo I). Ediciones de la Presidencia de la República.

Somos TV. (2021). *Usted Tiene La Palabra (Adelis Fréitez) - 1/4*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HJfV4LYdN54>

Vilda, C. (1999). *Proceso de la cultura en Venezuela*. UCAB.

Vilda (1999)