

Juan Barriteau

El arte de la guasa

Aproximación al merengue venezolano

El arte de la guasa

Aproximación al merengue venezolano

Juan Barriteau

Edición del 15/11/2023, 09:33:22 UTC-0400

El arte de la guasa

<https://guasa.art/>

©!© 2023 Juan Barriteau

Condiciones y términos de licenciamiento

Los derechos sobre esta obra se licencian bajo los términos y condiciones de la *Licencia pública apodistintiva 1.0*, mismos que se pueden resumir de la siguiente manera:

Se concede la libertad de comunicar, transferir, compartir, ejecutar, copiar, distribuir y redistribuir la obra, así como de producir, reproducir, adaptar, mezclar, transformar o construir lo que se desee a partir de ella, únicamente cuando y donde sus representaciones se almacenen o se transfieran en *medios apofísicos*¹.

El licenciante se reserva todos los derechos sobre la obra y sus adaptaciones cuando y donde sus representaciones se almacenen o

¹Es un *medio apofísico* aquel que hace obligante el uso de algún artificio (máquina, aparato, instrumento...) a los fines de que las ideas (Objetos ideales o recursos ideales) transitándole, plasmadas o almacenadas en él puedan ser percibidas, tal y como fueron concebidas, mediante los sentidos connaturales de las personas. Los cables telefónicos, las unidades de estado sólido, los discos magnéticos, los discos ópticos, los discos de vinilo, las películas de celuloide, las cintas magnetofónicas, los códigos QR y los bokode son algunos medios apofísicos; consecuentemente, las ideas transitándoles, plasmadas o almacenadas en ellos están en el espacio apofísico, el apoespacio.

se transfieran en *medios NO apofísicos*².

Se debe reconocer y acreditar al autor original de la obra, indicando los cambios que se han realizado si fuera el caso, y nunca sugiriendo que se cuenta con el apoyo del licenciante.

No se permite el uso con propósitos comerciales de las representaciones de la obra que reposen en medios apofísicos.

En los casos en que se permite compartir o distribuir la obra o el material derivado de ella, es obligante que se aplique la misma licencia del original.

No hay restricciones adicionales, no pueden aplicarse términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan el hacer cualquier uso de la obra que esté permitido por la licencia.

No se debe cumplir con la licencia para los elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una excepción o limitación aplicable.

No se dan garantías, la licencia podría no conceder todos los

²En contraste con el apofísico, es un medio físico aquel que no requiere la mediación de artefacto alguno para que las ideas transitándole, plasmadas o almacenadas en él puedan ser percibidas, tal y como fueron concebidas, mediante los sentidos connaturales de las personas. El aire, los espacios iluminados, las superficies cecografiadas, el lienzo, el papel común, el pergamino, el pizarrón y el papel fotosensible son algunos medios físicos; consecuentemente, las ideas transitándoles, plasmadas o almacenadas en ellos están en el espacio físico, el espacio común.

permisos que se necesitan para el uso que se tenga previsto. Otros derechos pueden limitar la forma en que se utilice el material.

El licenciante no puede revocar las libertades descritas en tanto el licenciado se acoja a los términos de la licencia.

Licencia pública apodistintiva 1.0: <https://juan.barriteau.net/LPA/>

Índice general

Agradecimientos	1
Introducción	3
Descargo de responsabilidad	5
Periplo histórico de la guasa	7
En los salones del siglo XIX	7
En la banda marcial	10
En el mabil	11
Entre cañoneros	14
En la orquesta de baile	15
En la institucionalidad	16
En la industria de la música	17
En el ensamble urbano	18
En el conjunto popular	19
Clave de guasa	21
1. Patrón subyacente	24
2. Rubato	25
3. Norma tácita	25

Índice general

Rucaneo	27
Notación	28
Hacer guasa	33
Redoblante	34
Batería	36
Bailar guasa	43
Epílogo	47
Bibliografía	49

Índice de figuras

1	Patrón subyacente de la clave de guasa	24
2	Clave de guasa en metro senario	28
3	Clave de guasa en metro binario	28
4	Clave de guasa en metro quinario	29
5	Redoblante para la guasa en metro senario	35
6	Redoblante para la guasa en metro binario	35
7	Redoblante para la guasa en metro quinario	36
8	Batería para la guasa en metro senario	37
9	Batería para la guasa en metro binario	38
10	Batería para la guasa en metro quinario	38
11	A: Clave de guasa (metro senario); B: Patrón del redoblante; C: Pulso de baile ; D: Patrón de la batería	44
12	A: Clave de guasa (metro binario); B: Patrón del redoblante; C: Pulso de baile ; D: Patrón de la batería	45
13	A: Clave de guasa (metro quinario); B: Patrón del redoblante; C: Pulso de baile ; D: Patrón de la batería	46

Agradecimientos

A Patricia, por pedir un hermanito, a Gloria, por dárselo.

A Dídimo Gutierrez, por merenguear conmigo.

A Ana Loyo y Luis Calderón por acercarme a *su macolla* de la música tradicional venezolana.

A todos los investigadores, promotores, cultores, compositores, arreglistas y ejecutantes de este género y de la música tradicional venezolana en general, incluyendo a quienes en su momento la *contemporizaron* sin hacerla perder su esencia.

AGRADECIMIENTOS

Introducción

Este ensayo se dedica por entero y en exclusiva al merengue venezolano.

Aunque *merengue* es el apelativo más común con que se refiere a éste género musical entre los pobladores de Venezuela, la obra se titula *El arte de la guasa* y no *El arte del merengue* por una simple razón: la de evitar confusiones y zanjar ambigüedades con otros géneros de igual nombre³ que no guardan relación alguna con el acá protagonista.

Pero lo de *guasa* no sale de la nada, en algunos ámbitos se la considera un género musical cercano pero distinto al merengue, otros la definen como un subgénero de ese merengue, y también es común la postura de quienes creen que merengue y guasa son exactamente lo mismo y nada les diferencia.

No por considerar *correcta* la tercera postura de las señaladas, sino por creerla la más práctica, en lo sucesivo y en el contexto de este ensayo se asume que *guasa* es sinónimo exacto de *merengue venezolano* y que

³El merengue campesino colombiano, el popular merengue dominicano y algunos otros.

INTRODUCCIÓN

será una guasa cualquier tema musical que comparta un conjunto mínimo de las características esenciales que definen al género, mismas que se dilucidan en apartes subsiguientes.

Entonces, lo que aquí se engloba como *guasa* abarca los distintos matices, posibles variantes y diferentes denominaciones del género que se han producido como consecuencia del desarrollo por aislamiento regional, las migraciones de unas a otras regiones, la urbanización de las músicas campesinas, la influencia del contexto sociocultural e histórico, así como de distintas creencias, usanzas y costumbres.

Entre las posibles variantes y formas de la guasa destacan: merengue caraqueño, merengue rucaniaio, merengue oriental, merengue larense, guasa barloventeña, fulía⁴, parranda, aguinaldo venezolano, merengue curarigüeño, tango merengue, tanguito y merengue venezolano.

Como las diferencias entre unas y otras variantes van de muy notorias a muy sutiles, y como los límites que las distinguen suelen ser difusos y difíciles de dirimir, este ensayo no se enfocará en esas diferencias, sino en lo que es común a todas estas variantes.

⁴Algunos autores proponen que la fulía pudiera ser el ancestro directo de la guasa, pero la evidencia documental que se referirá más adelante contradice tal afirmación.

Descargo de responsabilidad

El arte de la guasa es un compendio circunstancial, una recolección in-experta, informal, incompleta y en constante revisión que no se pone por delante de lo académicamente establecido, ni mucho menos por encima de lo popularmente consabido. Consecuentemente, en caso de conflicto entre lo acá expuesto y lo propuesto por sabios, conocedores, investigadores, historiadores, musicólogos, folcloristas, cultores y ejecutantes, lo más sensato será —sin duda— dejarse guiar por ellos, los expertos.

Dicho lo anterior, se espera con brazos abiertos la colaboración del lector —experto o no— que desee resolver omisiones o aportar aclaraciones, precisiones, correcciones, conjeturas y presunciones. Todo lo que sea plausible, coherente y verosímil, así como todo lo que cuente con el debido respaldo documental o testimonial, será bien recibido. Puede contarse con que siempre se concederán las acreditaciones pertinentes⁵.

⁵Contacto: juan.barriteau@guasa.art.

DESCARGO DE RESPONSABILIDAD

Periplo histórico de la guasa

El cuento corto es que, como suele suceder con los géneros musicales tradicionales, no se tiene certeza absoluta de la existencia de una persona ni de un grupo de personas a quienes se pueda atribuir la creación de la guasa, no sabemos en dónde se ejecutó por primera vez ni en dónde se bailó por primera vez; y en cuanto a cuál o cuáles géneros musicales son sus predecesores, solo se han tejido algunas conjeturas que son bastante disímiles entre sí.

No obstante lo anterior, existe evidencia documental de que la guasa —o algo muy parecido— ya existía hace casi dos siglos. A partir de ese entonces podemos rastrear a los entornos, grupos, espacios, gremios y contextos en que la guasa se mantuvo viva hasta llegar a ser lo que es en nuestros días.

En los salones del siglo XIX

Salón decimonónico es el término con que los historiadores refieren a un muy común espacio para el encuentro social del siglo XIX, a ser, los salones privados de los hogares burgueses y aristócratas donde se

PERIPLO HISTÓRICO DE LA GUASA

invitaba periódicamente a conocidos, vecinos o amigos para compartir y conversar, para bailar, escuchar y hacer música.

Este tipo de evento fue una práctica originalmente europea que se replicó a lo largo del continente americano, Venezuela incluida. No es posible conmensurar cuántos *affairs* amorosos, acuerdos pecuniarios y conspiraciones se gestaron en ese teatrillo del mundo, nido de casamenteras, garito, conversatorio, cenáculo de comidillas, peña literaria y musical⁶.

En el centro de ese salón de la casa era imprescindible la presencia de un piano en el que una señorita o un eventual ejecutante profesional del instrumento tocaban —a dos o a cuatro manos— para el deleite y ambientación de la velada social. Al piano podían sumarse recitadores, cantantes, guitarristas, mandolinistas, violinistas, clarinetistas o cuatristas; no era raro que se conformaran pequeñas orquestas de baile para la ocasión.

Las principales y más populares formas de baile practicadas en el salón eran la contradanza y el vals, la primera era un baile de cuadros que se realizaba a la orden de un bastonero y, siguiendo una coreografía predefinida, se dividía en secciones consecutivas de las cuales las principales eran cuatro: *paseo*, *cadena*, *sostenido* y *cedazo*.

En cambio para el vals no se hacían figuras ni se intercambiaban parejas como en la contradanza, sino que hombre y mujer se abrazaban de

⁶Esta es la poética descripción que del salón decimonónico hace Juan Francisco Sanz en su prólogo a *La graciosa sandunga* (Giménez, Pablo Hilario, *La graciosa sandunga* (2012) Caracas: Fundación Bigott), yo no fui.

principio a fin para dar vueltas por el salón sin una forma de desplazamiento predefinida y sin obligación de bailar coordinadamente con otras parejas.

De la contradanza cabe acotar que el cedazo —su cuarta figura— era *valsado* y no de cuadros, durante el baile servía de enlace entre la contradanza y el vals.

En el salón hispanoamericano el asunto se tropicalizó, adquirió su propio aire y entonces por nuestras latitudes se creó la *danza* como derivado de la contradanza. En esta nueva forma de baile valsado se diferenciaban únicamente dos secciones, la primera se llamaba también *paseo* y era de ritmo simple, pero la segunda era el *merengue*.

A decir de historiadores y musicólogos, diversas fuentes de la época coinciden en que el ritmo de aquel merengue era *indescriptible e inabordable por músicos y bailadores que no fueran del patio*; en el año 1839 Fermín Toro (1806-1865) refirió a ese merengue como *la infracción de todas las leyes rítmicas*.

Todo lo dicho tiene mucha concordancia con lo que es la guasa —el merengue venezolano— de hoy en día. En las partituras que han sobrevivido de aquel periodo se utiliza una notación musical perfectamente compatible con la sensación rítmica del género en su forma contemporánea, por lo que poco se puede dudar de que el salón decimonónico podría ser su cuna primigenia.

En la banda marcial

Las primeras bandas marciales —o bandas militares— de las que se tiene referencia datan del siglo XIII; son agrupaciones musicales cuya razón de ser fue el atender algunas de las necesidades comunicacionales en el campo de batalla; luego, particularmente en tiempos de paz y ya en tiempos recientes, cuando la tecnología las hizo innecesarias para la guerra, se han dedicado a la ejecución musical con fines protocolares, rituales, solemnes, ceremoniales y recreativos, tanto en contextos castrenses como institucionales, e incluso populares.

La banda marcial típica se compone principalmente de instrumentos de viento-metal (trombón, trompa, trompeta, tuba...), instrumentos de viento-madera (clarinete, oboe, saxofón...) e instrumentos de percusión (redoblante, bombo, platillos...). Ese énfasis en la utilización de instrumentos de alta potencia sonora no es casual: deriva de la necesidad originaria de proyectar los sonidos emitidos a lo largo y ancho del campo de batalla.

Los ejércitos del Estado venezolano han tenido tantas bandas militares como cualquier otro, la más característica de ellas probablemente sea la Banda Marcial de Caracas, fundada en 1864 y aun en funciones.

En algún momento durante el siglo XIX las bandas marciales comenzaron a hacer retretas⁷ con regularidad semanal en las principales plazas

⁷En Venezuela se llama así a los conciertos que ofrecen las bandas militares y conformaciones musicales similares en espacios públicos.

de Venezuela⁸, inicialmente su repertorio era exclusivamente de origen foráneo —fox-trot, vals, polca, pasodoble...—, pero eventualmente incluyó también música tradicional venezolana, siendo un hecho innovador el que se hicieran arreglos y composiciones de joropos, vales criollos y merengues para aquella conformación instrumental que era por completo ajena a la tradicional de tales géneros.

En la actualidad siguen existiendo las retretas, solo que son más una evocación al pasado que espacios para el divertimento regular. La retreta es un eventoailable, así que podría afirmarse que en la actualidad es la única forma de evento público en que se baila guasa.

En el mabil

En 1831 un profesor de danza apellidado Mabillo creó un establecimiento a cielo abierto para su escuela, el Jardín Mabillo o Bal Mabillo en la Rue du Faubourg Saint-Honoré, ciudad de París. Luego, en 1844, los hijos de Monsieur Mabillo transformaron el lugar con vistosos decorado e iluminación para abrirlo al público, entonces el Bal Mabillo pasó a ser un importante sitio de encuentro social en esa ciudad.

Años después, en su momento de máximo apogeo, el Bal Mabillo era un sitio costoso y solo accesible a hombres acaudalados. Para las damas el acceso era libre, y es que el Bal Mabillo pasó a ser un lugar donde no solo se bailaban vales, mazurcas, polkas y el cancán —estos dos

⁸Se refiere acá a cada espacio que constituye o constituyó el núcleo principal de la vida urbana en numerosos pueblos y ciudades, en Venezuela es común que esos espacios se bauticen *plaza Bolívar* y que posean estatuas y símbolos alusivos a, precisamente, Simón Bolívar.

PERIPLO HISTÓRICO DE LA GUASA

últimos tuvieron su origen ahí mismo—, sino que además era un lugar en el que se facilitaba el encuentro entre hombres adinerados y cortesanas, *grisettes*, *lorettes* y prostitutas de clase alta, probablemente las únicas damas que se permitían mostrarse en el lugar para ese entonces. El Bal Mabilille se hizo de cierta fama mundial y llegó a conocerse como una suerte de destino para el turismo sexual durante *La Belle Époque*.

La común compulsión —pasada y presente— por emular las prácticas y costumbres de las sociedades *más avanzadas* no solamente propició la importación del salón decimonónico a Venezuela, también nos trajimos al Bal Mabilille, y como ya veremos, también lo hicimos adecuándolo a la vida en el trópico.

Como dato curioso vale mencionar que no solo en Venezuela importamos aquel *modelo de negocio*, se sabe también del emprendimiento de Theodore Allen, un sujeto del bajo mundo neoyorquino que a finales del siglo XIX fundó en su ciudad *The American Mabilille*, un establecimiento en el que la práctica de la prostitución entre bailes y bebida estaba a la orden del día.

No se tiene precisión acerca de quién o quiénes introdujeron la idea de los hermanos Mabilille en Venezuela, pero es seguro que eso ocurrió durante el último tercio del siglo XIX. Entonces el apellido *Mabilille* pasó a ser el sustantivo común *mabil*, usado para referirse a los establecimientos que procuraron emular al Bal original.

Los mabiles eran lugares muy mal reputados, se localizaban principalmente en Caracas, La Guaira, La Victoria y Puerto Cabello, en ellos se replicaban los bailes del salón, pero ya seguramente de manera más *burda y degenerada* pues no se trataba de espacios *formales* para la

burguesía y la aristocracia, sino para gentes de las clases menos favorecidas. Claro está, es un hecho consabido que no era raro encontrar en ellos a uno que otro sujeto de la alta sociedad, después de todo, se trataba de un entorno atractivo para cualquiera que tuviera intereses sexuales, amen de su estrato social.

los mabiles fueron sin duda una excelente opción para quienes buscaban recreo sexual. Se pagaba por el derecho a bailar un set completo con alguna dama residente del local, y es presumible que luego no fuese problema llegar a un acuerdo comercial con la pareja de baile, y pasar a horizontalidades.

Los mabiles poseían características propias y particulares, todo apunta a que el baile de mabil era una versión más sexualizada de los bailes de merengue de salón, era una danza de pareja estrechamente enlazada, un baile sobao, trancao o de pulir la hebilla con énfasis en el movimiento de caderas, un baile de veloz y cadente ritmo en veces con desplazamiento casi nulo, *en el ladrillito*.

En los mabiles cambió la configuración instrumental de la guasa, ello en respuesta a las necesidades del caso: se trataba de ambientes más bulliciosos e imperante era utilizar instrumentos capaces de elevar la intensidad sonora, de ahí que se apelara al uso de saxofones, trompetas, redoblantes, charrascas y afines; el uso de este tipo de instrumentos no debe haber sido mayor reto si se considera el hecho de que las bandas marciales formaron músicos ejecutantes provenientes de bajos estratos sociales, mismos que, al hacer vida civil, de seguro introdujeron en su entorno social el uso de la instrumentación que les era familiar.

PERIPLO HISTÓRICO DE LA GUASA

El Bal Mabile en París decayó y cerró definitivamente en 1875, The American Mabile tampoco llegó a ver el siglo XX; y aunque los últimos mabiles desaparecieron mucho después, en la década de 1940, la guasa se las arregló para sobrevivirles.

Entre cañoneros

El circuito musical caraqueño desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX —caraqueño y seguramente de otras urbes en el territorio venezolano— no se describe en su totalidad sin mencionar a los cañoneros, músicos de la calle que contaban con una muy baja reputación; seguramente los mismos músicos del mabil buscando su sustento durante el día, o simplemente pasándola bien.

Ciertos lugares de la ciudad eran puntos de concentración para estos músicos, ahí acudía quien quería contratarlos para serenatas, cumpleaños, fiestas o lo que fuera; y del natural uso de la frase *vente tú* durante el proceso de selección, terminó llamándose así a las presentaciones organizadas bajo esa modalidad:

—Fulano armó un ventetú en la esquina de Pepe Alemán para serenatar a Mengana.

—Zutano está en plaza López esperando a Merengano para irse a un ventetú.

Estos músicos no siempre esperaban a ser contratados y también salían a hacer lo suyo por iniciativa propia con acciones como el ir a casa

de los cumpleaños del día —la prensa escrita lo anunciaba para ciertas personas— o armando sus templetos en la vía pública, la intención final era, por supuesto, recibir alguna paga o compensación a cambio del gesto musical ofrendado.

Una manera común de estos músicos anunciarse y llamar la atención era haciendo sonar el trabuco, una suerte de cilindro de bambú que se hacía detonable mezclando en él carburo de calcio y agua; como es de intuir, del sonar de estas explosiones deriva el mote de *músicos cañoneros*.

El repertorio de los cañoneros era lo que *sonara* en el momento: fox-trots, valeses, polcas, pasodobles, aguinaldos, joropos, guasas, o cualquier otra cosa que se les pidiera.

Cuando pasaron las décadas y la tradición cañonera se fue desvaneciendo, nacieron agrupaciones de corte más formal con la intención de evocar y rescatar esas tradiciones de su pasado que creían se estaban perdiendo. Caso emblemático son los Antaños del Stadium, agrupación conformada en 1946 con esa intención.

En la orquesta de baile

Durante las primeras décadas del siglo XX, en las principales ciudades venezolanas, florecieron las orquestas de baile dedicadas principalmente a amenizar eventos sociales; este tipo de agrupación fue además pieza clave en la incipiente industria radial que comenzó a desarrollarse durante la década de 1930 y que demandaba los servicios de

PERIPLO HISTÓRICO DE LA GUASA

orquestas que hicieran desde anuncios publicitarios hasta presentaciones para ser transmitidas en vivo. El repertorio de estas orquestas fue bastante amplio, incluía guarachas, boleros, danzones, mambos, fox-trots, valeses, joropos, y también guasas.

Es probable que existiera una suerte de *brecha social* separando a los músicos de orquesta de quienes ejercían el oficio en el formato callejero mencionado en la sección anterior, algunos testimonios registrados por la historia en los que se califica a los cañoneros de *vagos y borrachos* dan fe de ello.

En la institucionalidad

Numerosas instituciones de los sectores público y privado han actuado bajo la premisa de que es su responsabilidad el participar en la preservación de costumbres, tradiciones y usanzas, rescatar el acervo cultural y dar continuidad a los elementos identificativos de la cultura en un determinado territorio.

No son pocas las iniciativas en este particular, tienen origen en ministerios, fundaciones privadas, organizaciones gubernamentales, empresas, organizaciones no gubernamentales, universidades públicas, universidades privadas, autoridades regionales, autoridades municipales, gobierno central, sociedades de autores, sindicatos de músicos, asociaciones civiles y afines.

Desde que existe, este *apoyo* institucional se ha hecho manifiesto mediante la organización de eventos, publicación de obras escritas, publicación de obras musicales, producción audiovisual, financiamiento a

la investigación, promoción, proyección, formación, enseñanza, becado e, incluso, la formulación de leyes y regulaciones.

En términos generales se puede afirmar que es positivo el balance y los resultados de la intervención directa e indirecta de la institucionalidad en el desarrollo del género, este curso de acciones ha resultado beneficioso para la guasa al igual que para muchas otras formas de expresión cultural autóctonas, y esto es así incluso cuando se actúa en atención a intereses secundarios o distintos a los proclamados, cosa que no es de ninguna manera extraña.

En la industria de la música

La industria de la música es el conjunto de las personas y organizaciones que lucran a partir del producto de escribir, componer, interpretar, crear, transcribir, presentar, grabar y distribuir música; ellas en conjunto con las personas y organizaciones que forman, educan, entrenan, representan y organizan a los músicos mismos.

Para la industria de la música, tanto en el ámbito local como en el internacional, no existe ni ha existido jamás la guasa como un género musical diferenciado de otros, pero eso no ha impedido que desde siempre entre sus productos de consumo se hayan colado guasas de diversos autores e intérpretes, esto ocurre regularmente bajo el manto de lo que se clasifica como *música nacional*, *producción nacional*, *músicas folklóricas* o *músicas del mundo* (*world music*); algunos sellos disqueros, plataformas de distribución digital y organizadores de eventos atienden la demanda global y la local de estos géneros.

Desde la perspectiva de algunos es preocupante y hasta indignante que la industria de la música no brinde un apoyo más firme, abierto y extenso a los géneros musicales tradicionales, esto tiene mucho sentido si se considera que tal cosa influye directamente en el bienestar financiero de quienes tienen a la música y sus actividades conexas como oficio, pero cuidado: si se toman en cuenta los niveles de simplificación, estandarización y artificialización que son necesarios para hacer que en el tiempo presente un género musical sea *rentable*, es posible que la desatención de la industria más bien sea un aporte de valor.

En el ensamble urbano

Los tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, estudiantinas, conjuntos, ensambles y demás grupos urbanos de música tradicional venezolana que comenzaron a surgir desde finales de la década de 1930 es otro tipo de agrupación que dio continuidad, mantuvo y ha mantenido la vigencia de la guasa durante los siglos XX y XXI.

Ha sido muy común que estos conjuntos posean conformaciones mayoritariamente instrumentales, pero son notorias las excepciones: muchas de las voces más representativas de la cultura venezolana surgieron en el contexto y entorno creado por ellos.

Los conjuntos urbanos de música tradicional venezolana suelen estar conformados por músicos de alto nivel académico y elevada formación profesional, en su conformación instrumental imperan las cuerdas y los instrumentos de viento utilizados no son los de mayor potencia sonora; en ellos la percusión tiene una presencia que va de muy discreta a nula.

Este tipo de agrupación hace mucho énfasis en que su repertorio abarque la mayor cantidad posible de géneros musicales venezolanos, eso implica que sus integrantes en buena medida se ven obligados también a hacerse investigadores.

La música de los ensambles urbanos suele estar más orientada a la escuela y a la apreciación que al divertimento.

En el conjunto popular

Desde sus orígenes, en la guasa muchos reconocen la influencia rítmica africana, eso sugiere que de una u otra manera se coló al salón lo que se hacía en los asentamientos campesinos formados por descendientes de africanos.

Puede decirse entonces que las formas primitivas de merengue surgidas en el salón decimonónico siguieron la común línea de desarrollo en la que se transforman, trasladan o fusionan géneros musicales campesinos para producir géneros musicales urbanos.

Pero con la guasa esto no parece ser tan simple, existen suficientes indicios para presumir que este intercambio de lo campesino a lo urbano también se sucedió de manera inversa, y que algunas formas campesinas del merengue son derivados de aquella guasa del salón.

En diversas regiones del territorio venezolano se ha hecho y se hace guasa, algunas veces sin siquiera utilizar la denominación de *merengue*, y seguramente muchas veces sin tener consciencia de la presencia de las características que definen como guasa lo que se hace.

PERIPLO HISTÓRICO DE LA GUASA

Los ya mencionados merengue oriental, merengue larense, merengue curarigüeño, guasa barloventeña y la fulía, así como la parranda y los aguinaldos de diversas regiones son demostración inequívoca de ese repetido intercambio entre lo urbano y lo rural.

A diferencia de lo que ocurre con los ensambles urbanos, la guasa hecha por los conjuntos populares se orienta más al divertimento, al entretenimiento y al disfrute de oyentes, bailadores y ejecutantes.

El salón decimonónico, la banda marcial, el mabil, los cañoneros, las orquestas de baile, las instituciones públicas y privadas, la industria musical, los ensambles urbanos y los conjuntos populares han sido por casi dos siglos la plataforma que ha dado existencia, sustento y continuidad a la guasa.

Más que sucederse los unos a los otros, se ha tratado de contextos que se solapan, que han coexistido, es por eso que resulta extremadamente difícil hacer afirmaciones definitivas en cuanto a lo que verdaderamente fue. Mucho de lo expuesto puede ser inexacto y es un hecho cierto que las omisiones son abundantes, pero la intención acá no es la de hacer precisiones sino más bien el ofrecer una visión general de dónde y cómo surgió y se desarrolló la guasa.

Clave de guasa

Como ya lo intuyeron sus primeros oyentes, bailantes y ejecutantes, la guasa es un género musical muy singular y sumamente particular. Es precisamente esa su peculiaridad inherente lo que la ha convertido en constante asunto de debate entre quienes la quieren comprender.

Lo que se plantea en este capítulo para echar luces sobre este asunto es un punto de vista y nada más, no es una verdad absoluta sino simplemente una de las infinitas maneras en que se puede enfocar lo que ocurre con este género.

Más importante aun, esta sección es para asumirla como la banalidad teórica que debiera seguir a lo verdaderamente importante: gozar haciendo guasa.

Para describir a muchos géneros musicales desde el punto de vista rítmico suele bastar con referirse a la métrica que les es más coherente, por ejemplo, para comprender rítmicamente al rock puede ser suficiente conocer que su métrica es de 4/4; no obstante, la complejidad rítmica de algunos géneros obliga a ir más allá.

Como ejemplos de géneros musicales con rítmica sofisticada se puede citar al son cubano y al bossa nova, ambos son géneros que, al igual

CLAVE DE GUASA

que el rock, se suelen anotar a 4/4, pero para comprenderlos rítmicamente no basta con eso, es necesario además tener claros los patrones rítmicos específicos en que se fundamentan y las reglas subyacentes en ellos.

A esos patrones utilizados para describir rítmicamente a determinados géneros musicales se les conoce comúnmente como la *clave rítmica* del género.

La guasa es un género musical con características particulares que la hacen pertenecer a esa categoría de géneros cuya rítmica no se describe solamente con una métrica, es un género que *necesita* ser descrito a partir de una clave rítmica.

Pero la clave rítmica de la guasa posee pocos paralelismos con las conocidas para otros géneros, razón por la cual no tiene mayor utilidad el tomar estos como referente.

En las discusiones que se tejen en torno al *dilema* rítmico del género es común que se hagan afirmaciones como las siguientes:

- *No cabe duda de que el merengue es a 6/8.*
- *El merengue es a 2/4 y cualquier otra cosa es incorrecta.*
- *Es evidente que el merengue es en 5/8, lo demás está mal.*
- *La irrefutable verdad sobre el merengue es que es a 11/16.*

¿Qué cosas musicales tienen compás predefinido? Cuando alguien crea un tema musical (sinfonía, concierto, sonata, preludio, canción...) y lo representa utilizando notación musical, establece la métrica o las métricas de esa su creación, por tanto, en casos como ese es válido y

pertinente afirmar que la pieza en cuestión es a, es en o está en un compás determinado⁹.

Pero cuando lo que tenemos ante nosotros es un género musical de origen anónimo las cosas cambian. No sabemos si hubo un creador de la guasa, y si lo hubo, no tenemos idea de con qué compás la concibió.

De la guasa conocemos lo que escuchamos, lo que hacemos, lo que está escrito y lo que está grabado. Como en ese universo de piezas, técnicas y estilos abunda la variedad, nadie puede afirmar de manera tajante que la guasa sea exclusivamente un metro senario, binario, quinario o undecimal, no hay nada en lo que eso se establezca simplemente porque eso es algo que no se puede establecer.

Ese *desconocimiento del origen* es común a la mayoría de los géneros musicales, pero a nadie le importa porque siempre hay consenso sobre cuál métrica utilizar con cada uno de ellos, nadie cuestiona cuál es el compás más pertinente para el calipso, el rock, el joropo, el jazz, el valse criollo, el son cubano o el golpe tuyero.

Entonces... ¿Cuál es la razón por la que no hay consenso en torno al compás que mejor se ajusta para anotar las guasas? Una respuesta a esto es que *el compás de la guasa es elástico* —ya se ahondará en esto— y por lo tanto los metros senario, binario y quinario que se suelen utilizar para escribirla son perfectamente aceptables todos, por eso los defensores del uso de cada uno de ellos tienen razón al decir que el suyo es el apropiado, pero están equivocados al afirmar que los otros no lo son.

⁹Recuérdese que todos los compases son relativos, todo lo que se puede anotar con unos se puede anotar con otros y simplemente se opta por utilizar lo que más coherente le resulte a autores y transcritores.

CLAVE DE GUASA

En lo sucesivo y en este contexto, asumiremos lo siguiente:

La clave de guasa es el **patrón rítmico subyacente** de ese género, se caracteriza por poseer seis divisiones y una métrica elástica. Esta *elasticidad* se realiza haciendo una forma particular de **rubato** en las tres últimas divisiones que se rige por una **norma específica**.

Ahondemos en cada uno de los aspectos mencionados.

1. Patrón subyacente

El elemento raíz de la clave de guasa es un patrón subyacente de 6 divisiones distribuidas entre dos compases, a las tres divisiones del primer compás les llamaremos *divisiones regulares*, y las tres del segundo compás serán las *divisiones elásticas* de la clave de guasa, es decir:

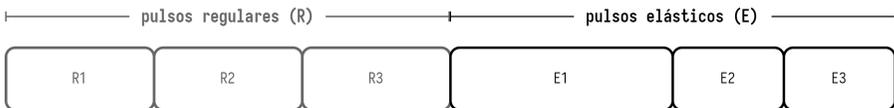


Figura 1: Patrón subyacente de la clave de guasa

Esa elasticidad en el segundo compás de la clave de guasa es la consecuencia de hacer rubato con estas tres divisiones.

2. Rubato

Se llama *rubato* a la alteración de los valores rítmicos que se realiza con intención expresiva durante la ejecución de una pieza musical. Existen dos maneras de hacer rubato:

Rubato estricto: es la alteración de los valores rítmicos dentro de un tramo temporal fijo, es decir, si la duración de una nota se alarga, alguna otra debe acortarse en cuantía proporcional para no alterar la duración del compás o los compases que las agrupan.

Rubato moderno: ocurra cuando no se espera que se preserve la duración del tramo temporal que agrupa a las notas rubateadas, y por tanto, no es necesaria la compensación que se hace en la forma estricta.

El rubato en cualquiera de sus dos modalidades es lo que hace posible la mencionada *elasticidad* en la clave de guasa, pero no se trata de un rubato totalmente libre, la manera de ejecutarlo está restringido por lo que llamaremos *norma tácita*.

3. Norma tácita

La *norma tácita* es el conjunto de cinco restricciones que acotan y parametrizan el rubato en las divisiones elásticas del patrón subyacente. Estas restricciones son las siguientes:

1. Las divisiones $R1$, $R2$ y $R3$ son simétricas, tienen siempre igual duración;
2. La duración de $E1+E2+E3$ es menor o igual a la de $R1+R2+R3$;
3. $E1$ siempre tiene mayor duración que $E2$;
4. $E1$ siempre tiene mayor duración que $E3$;

CLAVE DE GUASA

5. $E2$ siempre tiene mayor o igual duración que $E3$.

O bien, simplificando:

1. $t_{R1} = t_{R2} = t_{R3}$
2. $t_{E1} + t_{E2} + t_{E3} \leq t_{R1} + t_{R2} + t_{R3}$
3. $t_{E1} > t_{E2}$
4. $t_{E1} > t_{E3}$
5. $t_{E2} \geq t_{E3}$

Donde:

t = tiempo de duración del pulso.

La norma tácita simplemente describe al conjunto de las cadencias que de manera inconsciente perciben y predicen los músicos familiarizados con el género. El conocimiento empírico de dichas cadencias es lo que explica por qué los conocedores *no se pierden* al acompañar guasas y mantienen la cohesión rítmica al margen de las variaciones en tempo inherente a ellas. Quienes ya se habituaron a la ejecución del género siempre saben hacia dónde se dirige cada salto rítmico, siempre saben predecir la intención de lo que acompañan, siempre saben proponer las variaciones al compas que sus acompañantes podrán seguir.

La utilización en las divisiones elásticos del rubato acotado por la *norma tácita* es lo que brinda a la guasa la amplísima riqueza rítmica que la caracteriza, y el correcto uso de este recurso se puede asimilar a lo que popularmente se denomina *rucanear*.

Rucaneo

Se llama *rucaneo* al efecto musical que se produce cuando se hace rubato utilizando la norma tácita durante la ejecución de una guasa.

Rucanear es algo así como *microimprovisar* en la segunda mitad de algunos de los compases de la pieza musical que se ejecuta, eligiendo de manera libre y arbitraria cuando sí y cuando no hacerlo, alternando, paralelizando e intercambiando la utilización de ese recurso con los otros músicos ejecutantes.

El rucaneo es inmensamente intuitivo, es *pegajoso* en el sentido de que, quienes lo escuchan de manera crónica y se familiarizan con él no pueden luego evitar utilizarlo sin mayor esfuerzo y hasta inconscientemente. Esto es el motivo por el que resulta absolutamente innecesario comprenderlo intelectualmente para ponerlo en práctica con sabiduría, maestría e ingenio¹⁰.

Pero cuidado: el rucaneo también es un recurso en extremo delicado y refinado. Cuando se le bien utiliza produce divertimento, picardía, amenidad, simpatía, gracia, sabrosura y hasta sicalipsis; pero cuando se hace incorrectamente puede producir caos, desorden o confusión, y si se le ignora, la guasa no es guasa aunque se la toque con pericia, destreza y precisión a 6/8, 2/4 o 5/8.

El rucaneo hace de la improvisación un componente intrínseco de la guasa.

¹⁰Vale acotar acá que la habilidad para hacer guasa es algo que puede desarrollar cualquier persona, no es necesario poseer una conformación genética, étnica o cultural particular para lograrlo.

CLAVE DE GUASA

Si se le sitúa en el más amplio contexto musical, el rucaneo destaca sin duda como un recurso súmamente avanzado y complejo, por eso no deja de ser paradójico que, pese a haberse inventado en el siglo XIX, sea una herramienta conocida casi que exclusivamente por ejecutantes y cultores de música tradicional venezolana.

Notación

Las tres formas de notación musical comunmente utilizadas para el género se pueden utilizar de la siguiente manera para anotar la clave de guasa tal como se ha planteado:

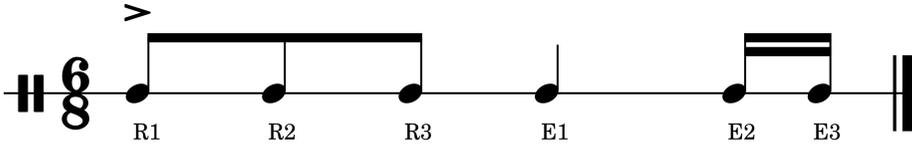


Figura 2: Clave de guasa en metro senario

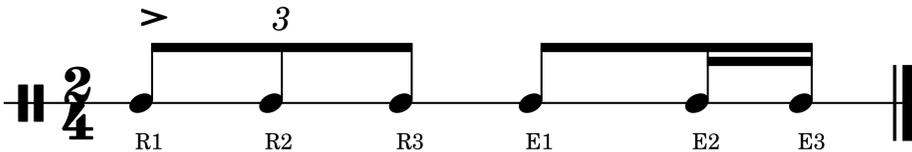


Figura 3: Clave de guasa en metro binario

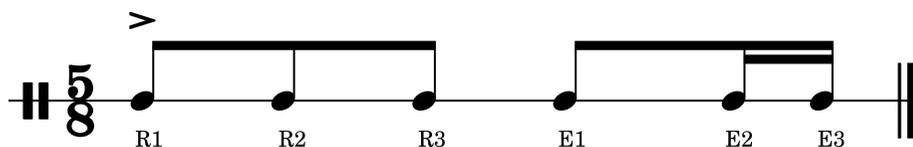


Figura 4: Clave de guasa en metro quinario

Nota: la versión web de este ensayo (<https://guasa.art/>) ofrece la posibilidad de escuchar el pulso correspondiente a cada una de las formas de notación aquí ejemplificadas.

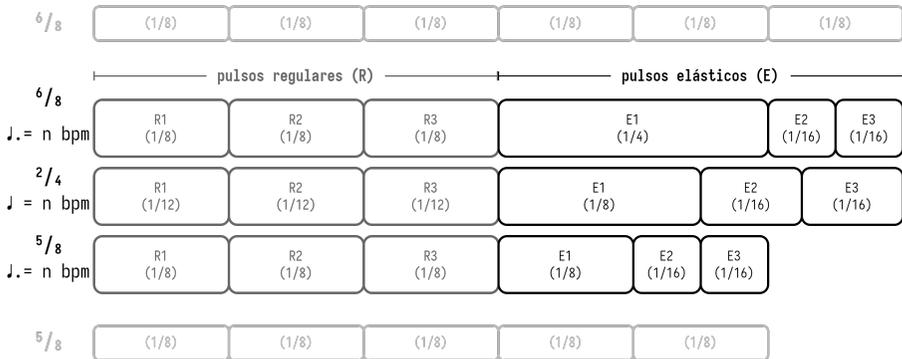
Téngase en cuenta que estas tres maneras de anotar la clave de guasa son solo una minúscula porción de lo que es posible.

En concordancia con la naturaleza del género, en las composiciones, arreglos y ejecuciones nunca debiera imponerse una métrica específica de manera estricta sino más bien una o unas que solo sirvan como referencia o punto de partida. El espacio para el rucaneo demanda libertad.

La métrica de referencia que se elija al momento de componer, arreglar o ejecutar puede ser una de estas tres o cualquier otra que represente lo que se desea transmitir, la sensación rítmica de una pieza musical varía notoriamente cuando se cambia de una métrica a otra.

Para ilustrar cuál es la variación relativa de las divisiones elásticos cuando se eligen diferentes formas de notación resulta de utilidad la superposición gráfica de algunas de ellas, algo como lo siguiente:

CLAVE DE GUASA



Al hacer coincidir la duración de las divisiones regulares de distintas formas de anotación es posible apercibirse de cuál es el desplazamiento relativo de las divisiones elásticas para cada una de ellas con respecto de las demás.

A modo de resumen se puede afirmar que, desde el punto de vista rítmico, la guasa se define a partir de lo siguiente:

- Un patrón rítmico subyacente de seis divisiones;
- La presencia de tres divisiones elásticas en ese patrón;
- El rubato que hace elásticas a esas tres divisiones;
- La norma tácita que restringe a ese rubato;
- El rucaneo que produce la aplicación de esa norma tácita.

Aunque toda esta elucubración atiende a la simple necesidad de racionalizar un hecho musical común y hasta cotidiano para quienes tenemos cercanía con la cultura venezolana, es posible que la perspectiva expuesta pueda servir a compositores y arreglistas como herramienta

para la construcción de obras musicales en las que se de cabida a los recursos expuestos, bien sea para enriquecer el repertorio de la guasa misma, o bien para extender su utilización hacia otros géneros.

Al final del día, no importa si esto tiene alguna utilidad, e incluso, tampoco importa si sirve para que la guasa deje de ser *indescriptible e inabordable para músicos y bailadores que no sean del patio*, porque durante sus casi dos siglos de existencia nadie jamás ha dejado de gozarla por no comprenderla.

CLAVE DE GUASA

Hacer guasa

Aun cuando lo expuesto en el capítulo anterior tenga sentido y se pueda considerar una explicación coherente para lo que sucede cuando se ejecuta una guasa, es poco probable que alguien pueda hacerla a partir de esa ni de ninguna otra aproximación intelectual que de ella se haga, la racionalización de este asunto solamente sirve para *después de*, para comprender lo que ocurrió en la guasa escuchada o ejecutada.

No hay nada mejor para interiorizar a la guasa que hacerla, lo que se procura a continuación es proveer una guía práctica a tales fines.

Cada sección en este capítulo se corresponderá con un instrumento específico, es posible que se creen diferentes entradas para un mismo instrumento pues diferentes exponentes podrían querer mostrar perspectivas distintas del mismo asunto.

En la sección dedicada a cada instrumento se respetará la siguiente estructura:

— Explicación breve de la relación entre el instrumento y el género.

HACER GUASA

— Exposición audiovisual, sin diálogos pero con textos de información interpretativa, mostrando la aplicación práctica de lo que el exposante considere el conjunto mínimo necesario de métodos, técnicas y estrategias para hacer guasa con el instrumento referido.

— Explicación escrita —incluyendo la notación musical necesaria— de los métodos, técnicas y estrategias aplicados en el audiovisual.

Todo lo anterior en el contexto de lo que es la clave de guasa, según se expone en el capítulo dedicado a ella.

Nota importante: este capítulo nació incompleto, está en progreso la búsqueda de ejecutantes vernáculos en diversos instrumentos para completarlo.

Redoblante

El redoblante, también conocido como *caja*, *tambor militar* o *tarola*, es un destacado instrumento en la sección rítmica del género, pero su uso se restringe casi por completo a las bandas marciales y a los conjuntos de música cañonera.

Es presumible que la incorporación del redoblante a la guasa no ocurriera en el salón del siglo XIX sino luego, en el mabil, en las plazas y en las calles, cuando se hizo conveniente elevar la potencia sonora de las ejecuciones en espacios muy concurridos y en espacios abiertos.

Por su relativa simpleza, el audiovisual de la sección dedicada a la batería cubre los aspectos prácticos del redoblante también.

El patrón rítmico del redoblante —*Patrón Tradicional (PT)* en lo sucesivo— es siempre el mismo cuando se toca en clave de guasa, considérese por supuesto que existirá siempre la elasticidad inherente al rucaneo.

Dando continuidad al uso de las tres aplicaciones de la clave de guasa expuestas en el capítulo anterior, el patrón tradicional en el redoblante se puede anotar de las siguientes maneras:

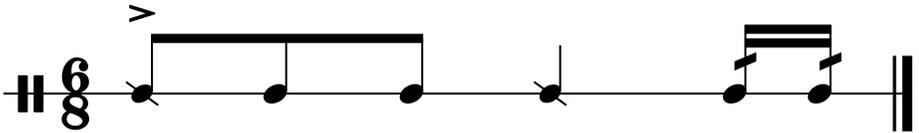


Figura 5: Redoblante para la guasa en metro senario

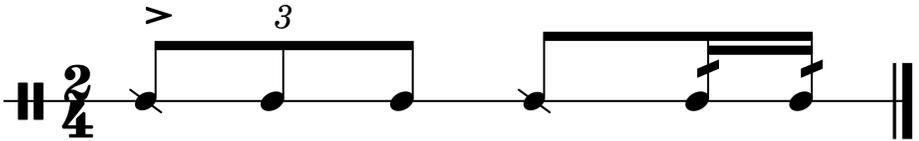


Figura 6: Redoblante para la guasa en metro binario

HACER GUASA

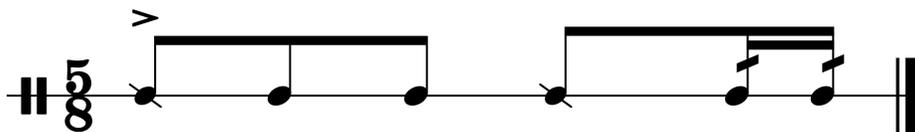


Figura 7: Redoblante para la guasa en metro quinario

Las primera y cuarta notas (R₁ y E₁) son *stick shots*¹¹, coinciden exactamente con el *frenao* en el ritmo base de la guasa para el cuatro, al igual que con el más simple de los patrones base del bajo en el género.

Las quinta y sexta notas (E₂ y E₃) son un redoble, el uso de una sola barra oblicua en la anotación no implica que deba ser estrictamente así, distintas formas de ese recurso pueden aplicarse y, por supuesto, la libertad del rucaneo es la alternativa siempre presente.

Batería

La relación de la batería con la guasa es algo peculiar debido a que, sin ser de los instrumentos con que tradicionalmente se la acompaña, su presencia tampoco le es del todo extraña debido a que en todo *set* de dicho instrumento el redoblante es una constante; dada esta estrecha relación, con relativa frecuencia las bandas marciales y los conjuntos de música cañonera han contado con bateristas entre sus integrantes.

¹¹Técnica que consiste en golpear con una baqueta a la otra mientras se ejerce presión sobre el parche del redoblante con la punta de la que recibe el impacto.

Siendo la guasa un género musical tan rico y tan peculiar desde el punto de vista rítmico, resulta coherente poner a su servicio las amplias posibilidades que en ese particular ofrece la batería; la mejor manera de hacerlo es diseñando y desarrollando estructuras de acompañamiento que paralelamente exploten al máximo las posibilidades del género y las del instrumento mismo.

Un acercamiento a la consecución del planteamiento anterior —y de lo expuesto para el redoblante— es lo que se ejemplifica en el siguiente audiovisual:

<https://pt.guasa.art/w/jqU3WJZCJxazWvAFcW71DS>

En los primeros compases se ejemplifica la forma tradicional de ejecución del redoblante tal y como se describió en la sección anterior.

La base del patrón polirítmico ejemplificado a continuación es la siguiente:

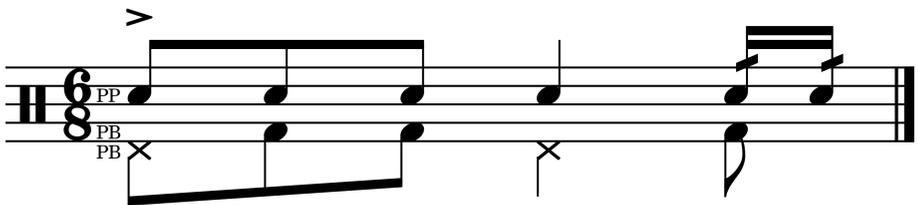


Figura 8: Batería para la guasa en metro senario

HACER GUASA

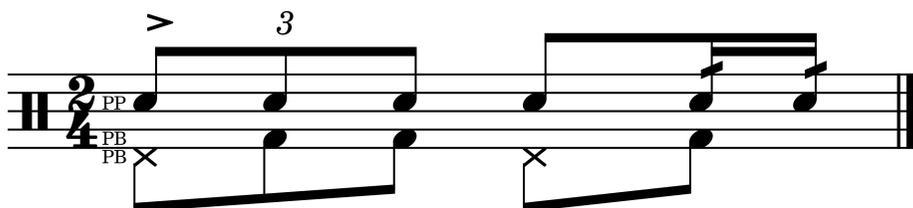


Figura 9: Batería para la guasa en metro binario

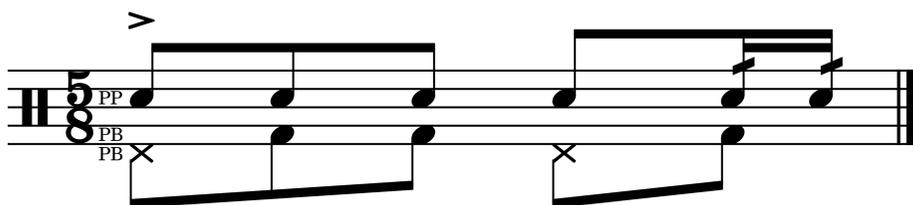


Figura 10: Batería para la guasa en metro quinario

En el clip de video se parte de una base rítmica en metro quinario, debido a la pericia en el rucaneo de los músicos ejecutantes en la grabación original, las variaciones rítmicas por rubato abundan.

Los golpes en bombo y hi-hat conforman lo que el exponente denomina *Patrón Base* (PB).

Los golpes en el redoblante se corresponden con el *Patrón Prominente* (PP), una secuencia en la que cada golpe se corresponde exactamente con las divisiones de la clave de guasa.

Las notas del Patrón Prominente se ejecutan siguiendo la siguiente secuencia:

$N - D - N - D - N - D$

Donde:

D = mano dominante

N = mano no dominante

Este alternar de manos colabora en la expansión de las posibilidades rítmicas de los patrones de acompañamiento descritos a continuación.

La conjugación de los diferentes elementos percusivos de la batería con los patrones Tradicional, Base y Prominente (PT, PB y PP) permite, como mínimo, construir el siguiente conjunto de variaciones (no todas ellas se ejemplifican en el audiovisual):

Cuadro 1: Patrón Tradicional (ejecución con baquetas)

	Mano dominante		Mano no dominante
PT	redoblante (parche y <i>stick shot</i>)	con	redoblante (parche)

Cuadro 2: Patrón Base y variaciones (ejecución con pedales)

	Pie dominante		Pie no dominante
PB	bombo	con	hi-hat
PBo1	bombo		
PBo2	bombo	con	crasher

HACER GUASA

Cuadro 3: Patrón Prominente y variaciones (ejecución con baquetas, *rutes*, escobillas, mazos...)

Mano dominante			Mano no dominante
PP	redoblante (parche)	con	redoblante (parche)
PP01	redoblante (parche)	con	redoblante (cross-stick)
PP02	redoblante (cross-stick)	con	redoblante (parche)
PP03	redoblante (parche)	con	hi-hat cerrado (borde o arco)
PP04	hi-hat cerrado (borde o arco)	con	redoblante (parche)
PP05	redoblante (parche)	con	hi-hat vivo ¹² (borde o arco)
PP06	hi-hat vivo (borde o arco)	con	redoblante (parche)
PP07	redoblante (cross-stick)	con	hi-hat cerrado (borde o arco)
PP08	hi-hat cerrado (borde o arco)	con	redoblante (cross-stick)
PP09	redoblante (cross-stick)	con	hi-hat vivo (borde o arco)
PP10	hi-hat vivo (borde o arco)	con	redoblante (cross-stick)
PP11	ride (arco o campana)	con	redoblante (parche)
PP12	ride (arco o campana)	con	redoblante (cross-stick)
PP13	ride (arco o campana)	con	hi-hat cerrado (borde o arco)
PP14	ride (arco o campana)	con	hi-hat vivo (borde o arco)
PP15	hi-hat cerrado (borde o arco)	con	hi-hat cerrado (borde o arco)
PP16	hi-hat vivo (borde o arco)	con	hi-hat vivo (borde o arco)

En las primeras 10 variaciones del Patrón Prominente cada una de las pares (PP02, PP04, PP06, PP08 y PP10) usa los mismos tambores o platos de la inmediata anterior (primeras 5 impares) pero cambiándolos de mano; este alternar de instrumentos hace que el efecto musical cambie debido a que se invierte la secuencia de los golpes y su acentuación.

¹²Se refiere como *hi-hat vivo* a la utilización de este instrumento con variaciones de apertura *ad libitum* accionadas desde su pedal, ellas combinadas con golpes al borde o al arco del referido. Para cualquiera de las formas que incluyen al hi-hat vivo existe la obvia limitante de no poder utilizar simultáneamente la variante PB02 del Patrón Base.

Para producir rucaneo en la batería se aplica una forma de *comping*¹³ que se ciñe a las restricciones de la norma tácita, lo que llamaremos, *comping en clave de guasa*. El *comping* en clave de guasa puede hacerse a una o a dos manos y se alterna con la ejecución del Patrón Prominente o del Patrón Base.

Considérese que, a fin de mantener un consistente y firme *groove* de acompañamiento, es buena idea que cuando se suspenda el Patrón Prominente para reemplazarlo con *comping* se mantenga el Patrón Base, y viceversa. Rucanear *arriba y abajo* simultáneamente podría generar dispersión e inconsistencia.

Este amplio abanico de posibilidad rítmicas es un arma de doble filo que debe de utilizarse con el sentido estético pertinente y con la coherencia necesaria a fin de no producir confusión.

Así como en el capítulo dedicado a la clave de guasa se definieron recursos rítmicos que pueden enriquecer la creación musical (composiciones y arreglos), acá se suma la posibilidad de hacer obras en las que se detallan de manera específica los patrones de batería a utilizar en diferentes pasajes y secciones.

¹³En el caso de la batería, *comping* es una forma de acompañamiento en la que se crea una línea rítmica que se separa del *groove* gobernante para armonizar rítmicamente con la melodía o contramelodías de la pieza en ejecución, apoyándola, complementándola y enriqueciéndola. *Comping* es probablemente una abreviación de la palabra inglesa *accompaniment* (acompañamiento), o posiblemente del verbo *to complement* (complementar).

HACER GUASA

Como resulta obvio, este capítulo es un intento de sistematizar el aprendizaje de la guasa manteniendo una postura abierta ante la diversidad de perspectivas, puntos de vista, opiniones y creencias existentes en torno al género.

Así como en el capítulo anterior la clave de guasa permite consensuar las posturas en conflicto respecto de la naturaleza rítmica del género, la estructura de este capítulo da cabida a lo que diferentes cultores o ejecutantes consideren la mejor manera de hacer guasa con los instrumentos que son de su experticia.

Bailar guasa

A quienes de alguna manera se relacionan con el mundo de la música y la danza en el contexto cultural venezolano no les es extraña la afirmación de que el baile de la guasa está extinto, que dejó de existir, que ya nadie más la baila; pero tal aseveración es parcialmente cierta, porque, incluso si se extinguieron los espacios en los que se bailaba de manera regular (salones, mabiles, plazas...) es imposible que el hecho de moverse a su compás desaparezca en tanto se la haga.

Claro está, la casi inexistencia de espacios en los que las personas se junten para bailarla dificulta el desarrollo de métodos, estándares e innovación dentro de este baile, solo en círculos relativamente aislados las personas se dejan llevar por el llamado a bailar de las guasas que escuchan, y de manera muy eventual se producen eventos en espacios públicas donde se produce este baile.

Las iniciativas de corte más formal en torno a esta forma de danza no están ni han estado ausentes, abundan los grupos de difusión cultural, organizaciones de proyección, talleristas, coreógrafos, investigadores y maestros de la danza que se han ocupado de profundizar en este género.

BAILAR GUASA

Este es otro capítulo de este ensayo que eventualmente podrá desarrollarse con la colaboración pertinente, la intención es poder crear aquí una estructura similar a la del capítulo dedicado a la ejecución instrumental en la que diferentes bailadores expongan sus propuestas.

Entretanto, podemos comenzar haciendo una contrastación entre el pulso de baile de guasa comunmente observado en los bailadores y los patrones rítmicos descritos en apartes previos:

The figure displays four musical staves, labeled A, B, C, and D, all in 6/8 time. Staff A shows a guasa key pattern with a metronome symbol and a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Staff B shows a redoblante pattern with a metronome symbol and notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Staff C shows a dance pulse with a metronome symbol and two dotted quarter notes. Staff D shows a drum pattern with a metronome symbol and notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The drum pattern is written on a grand staff with a bass line below it.

Figura 11: A: Clave de guasa (metro senario); B: Patrón del redoblante; C: Pulso de baile; D: Patrón de la batería

The image shows a musical score for four parts, labeled A, B, C, and D, all in 2/4 time. Part A (Clave de guasa) features a triplet of eighth notes followed by a quarter note. Part B (Patrón del redoblante) features a triplet of eighth notes followed by a quarter note. Part C (Pulso de baile) features two quarter notes. Part D (Patrón de la batería) features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a bass drum line below.

Figura 12: A: Clave de guasa (metro binario); B: Patrón del redoblante;
C: Pulso de baile; D: Patrón de la batería

BAILAR GUASA

The image displays four musical staves, labeled A, B, C, and D, each with a 5/8 time signature. Staff A shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on the first and fourth notes. Staff B shows a similar pattern but with accents on the first and fourth notes of the second measure. Staff C shows a simple pulse with a single eighth note followed by a quarter rest, then a quarter note, and another quarter rest. Staff D shows a complex pattern with eighth notes and accents, and includes a trapezoidal shape below the staff with an 'x' mark, likely representing a drum pattern or a specific rhythmic element.

Figura 13: A: Clave de guasa (metro quinario); B: Patrón del redoblante;
C: Pulso de baile; D: Patrón de la batería

Nótese que en todos los casos se trata de un pulso binario que no toma en consideración los enrevesados matices rítmicos de la clave de guasa, cosa que en lo absoluto impide al bailaror deleitarse en la sensación rítmica del género y disfrutar del rucaneo.

Epílogo

La guasa —el merengue venezolano— es un género musical de cuya existencia se conoce desde hace casi doscientos años, todo apunta a que nació en el salón decimonónico tropicalizado de la ciudad de Caracas.

El género ha sobrevivido manteniéndose vigente en diferentes contextos que por una u otra razón le dieron acogida, tal persistencia ha sido relativamente discreta y sin mayor aspaviento.

Los conflictos respecto de la naturaleza rítmica del género —que son comunes entre quienes lo cultivan— pueden explicarse y zanjarse si se toma como cierto que el género posee una clave rítmica elástica fundamentada en una forma acotada de rubato.

El rucaneo como hecho musical definido es un recurso musical que tiene tanto de avanzado y complejo como de desconocido y subestimado.

Los diferentes enfoques y posturas respecto de como hacer merengue en distintos instrumentos no tienen por qué ser interexcluyentes.

Nada de lo expuesto en este ensayo debe considerarse regla, norma o *deber ser*, las ideas propuestas tienen como única intención ampliar

EPÍLOGO

el abanico de posibilidades disponibles para compositores, arreglistas, ejecutantes, estudiosos y cualquier otra persona interesada en el género.

El arte de la guasa es una obra en progreso, y probablemente siempre lo sea.

Bibliografía

Giménez, Pablo Hilario

La graciosa sandunga (2012) 1.^a ed.

Caracas: Fundación Bigott

García De La Concha, José

Reminiscencias: Vida y costumbres de la vieja Caracas (1962) 1.^a ed.

Caracas: Editora Grafos CA

Misle, Carlos Eduardo

Plaza Mayor - Plaza Bolívar: Corazón pulso y huella de Caracas (1967) 1.^a ed.

Caracas: Secretaría General

Semprum, Jesús

Visiones de Caracas y otros temas (1969) 1.^a ed.

Caracas: Corpocación Venezolana de Fomento

Ramón y Rivera, Luis Felipe

La música popular de Venezuela (1976) 1.^a ed.

Caracas: Ernesto Armitano

EPÍLOGO

Cortina, Alfredo

Caracas, la ciudad que se nos fue (1977) 1.^a ed.

Editorial BINEV CA

Nazoa, Aquiles

Caracas física y espiritual (1977) 1.^a ed.

Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal

Ramón y Rivera, Luis Felipe

50 años de música en Caracas, 1930 - 1980: Primera parte (1988) 1.^a ed.

Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo

Peñín, José y Hugo Quintana

Música iberoamericana de salón: Tomo II (1998) 1.^a ed.

Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo

Calcaño, José Antonio

400 años de música caraqueña (2001) 1.^a ed.

Caracas: Universidad Central de Venezuela

La ciudad y su música (2001) 1.^a ed.

Caracas: Universidad Central de Venezuela

Mendoza, Giovanni

Al son de la curbeta: Andanzas y desandanzas del maestro Eduardo Serrano (2009) 1.^a ed.

Caracas: SACVEN

Salazar, Rafael

Caracas, espiga musical del Ávila (2009) 1.^a ed.

Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas

Sanz, Juan Francisco

Algunas consideraciones adicionales sobre el ritmo y la notación del merengue (2009) 1.^a ed.

Caracas: Universidad Central de Venezuela

López-Contreras, Eleazar

Estampas musicales de Caracas: Recuerdos de la ciudad que más nunca volverá (2010) 1.^a ed.

Caracas

Recasens Barberà, Albert

A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (2012) 1.^a ed.

Medellín: SEACEX

De Benedittis, Vince

Inquisiciones a la hemerografía musical del siglo XIX (2013) 1.^a ed.

Caracas: Universidad Central de Venezuela

Mendoza, Emilio

Inquisiciones a la hemerografía musical del siglo XIX (2013) 1.^a ed.

Caracas: Universidad Simón Bolívar

