

## OMAR MORENO, ARPISTA ERRANTE OMAR MORENO, WANDERING HARPIST

Manuel Díaz-Rivas<sup>1</sup>

Universidad Nacional Experimental de Los Llanos Occidentales Ezequiel Zamora, Barinas, Venezuela.

manueld86@gmail.com

Nació en el pueblo de Guachara, en pleno Cajón de Arauca entre los ríos Arauca y Cunaviche, Municipio Achaguas del estado Apure, un 12 de marzo de 1942. Omar se confiesa orgulloso de sus progenitores Marcos Moreno y María Faustina Gil, descendientes de la etnia Pumé, y aunque los avatares del mundo artístico hayan omitido su segundo apellido, siempre que se presenta pone el énfasis en este último: Omar Moreno Gil.

Cabal representante de una primera generación de arpistas llaneros venezolanos, a quienes la industria discográfica dio a conocer en su despunte allá por los años '50-60. Antes de Omar ya había grabado el Indio Figueredo y otros. Recibe, por lo tanto, el legado de una vieja tradición de arpistas que no alcanzó a dejar un testimonio directo de sus interpretaciones, pero se hizo legendaria, como José Cupertino Ríos Viñas, referencia icónica del universo mítico propio del joropo llanero. Omar es consciente de este legado y ha vivido bajo la responsabilidad de preservarlo y proyectarlo bajo distintas formas y ocupaciones: como docente de arpa, creador de empresas disqueras y distribuidor de discos, músico a tiempo completo en parrandos, fiestas y festivales dentro y más allá de nuestras fronteras, e investigador y compositor.

En esta entrevista realizada al maestro Omar Moreno, el día 10 de diciembre de 2011 en Barinas, nos propusimos desarrollar una conversación enmarcada en una investigación sobre el joropo llanero considerado desde las categorías antropológicas de mito y rito. El orden de la conversación que transcribimos, se apoya en los propios criterios de valoración de nuestro entrevistado. El más general y fundamental de los cuales opone tradicional/moderno, en el mundo de la sociedad y la cultura; dos grandes variantes formales por las que discurre la multiplicidad de visiones y significados constitutivos de una mito-ritualidad del fenómeno joropo llanero. Y lo hacemos, siguiendo los testimonios del entrevistado, a partir de hechos concretos, observables como: la afinación del arpa, los estilos de canto, las relaciones entre arpista, cantador y bailarines, las características y tipos de baile de joropo, los códigos para terminar una pieza musical en un baile, entre otros aspectos.

Al final de la conversación registramos un tema sine qua non del ser llanero, la cual es mostrada en tantas coplas del llano, elemento fundamental en el contexto del mito-y-rito del joropo: la errancia (Gallegos), considerada también como elemento propio de la condición humana (Maffesoli). Omar lleva genéticamente inscrita esta práctica vital del Pumé nómada del Capanaparo, de estar siempre en movimiento, errando sin perder el rumbo; como lo vivió por allá, en las vaquerías del bajo Apure. Caminando durante el día sobre la arena que por la noche lo cubre. Esta experiencia vital, esta cosmovisión llanera, lo ha llevado a identificarse como “una partícula de la música del llano”.

1. Profesor jubilado de la Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales Ezequiel Zamora, Barinas. Etnólogo egresado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, obtuvo el Doctorado en Antropología, Universidad de los Andes, Mérida, con una investigación de tesis titulada *El Joropo Llanero. Mito y Rito*.

## **Afinar para el baile: ¿otro patrón de afinación?**

**OM-** Los músicos de antes no tenían el 440. En Caracas, cuando comenzamos la grabación se guiaba uno era por el piano. Se dice que las cuerdas de animal no aguantaban las 440 y eran más flojos los instrumentos.

**MD-** De ahí se quedó la tendencia a afinar más bajo.

**OM-** Sí, ¿y como la música se (...) de abajo hacia arriba, o sea de lo grave hacia lo agudo.

[Comparte en esto la opinión de Anselmo López en cuanto a que así cansa menos. Si se piensa en el baile, hay que afinar más flojo].

**OM-** Y el arpa lo mismo, el bordón que no está tenso suena más ronco y entonces...

**MD-** Suena más, tiene más sonoridad. Eso mismo dice el arpista Juan Especier, de La Estacada, que en la afinación 440 suena más claro, pero menos fuerte.

**OM-** Suena más grave, más ronco; y aquel bordón... eso se escuchaba —como dijo Nelson Morales—, a kilómetro y medio: hijoepútijoepúti y arrojcruj, arrojcruj-arrojcruj, y cuando se ajilaban aquí zapateando: hijoepútijoepúti, grave.

## **Dos tipos de coplero**

**MD-** ¿Cómo piensas tú la copla?

**OM-** Coplero el que dice las coplas. Y una copla, por ejemplo: Que me maldiga el estero / que me regañe el camino / si no cumplo lo que digo/ yo no vuelvo a ser llanero; cuatro versos.

**MD-** ¿El que “pela la letra”, pierde?

**OM-** Se puede cambiar la letra, pero se pide permiso primero. En eso Arvelo es genial, porque pide permiso. Los copleros antes de la grabación los mejores eran los que decían los mejores versos: aquellos que pintaban de cuerpo entero a la muchacha bailadora, a la camisión floriao, al que tenía buen caballo, al que andaba bien vestío... su buen sombrero, buen liqui-liqui, para resaltar la condición. No se fijaban en la condición de la voz. Ni siquiera buen oído, porque hay unos llaneros que por lo general no tienen buen oído musical o rítmico; siempre se salen de la cuerda; siempre se atrasan un poquito cuando van a decir esa copla, salen un poco adelantados o atrasados. Pedro Emilio Sánchez era un hombre muy cuerdero, pero había otros... el mejor cantante era el de la versación, luego viene, después de la grabación, el que gritaba más duro, el canto en re mayor o en re menor, o en seis por derecho en re mayor. Luego viene la otra etapa, el que tiene la voz microfónica. Puede ser una voz muy pequeña pero muy bonita.

**MD-** ¿Cómo se entiende en el canto eso de “declarao”, “cantar declarao”?

**OM-** Bueno, la articulación. Es una de las condiciones. Declarar el verso, la palabra, la frase. Y la melodía también... la afinación. Pero el llanero tiende a ser no tan afinado, y eso no importa; eso no nos ha importado porque desde que yo conozco la música llanera...

**MD-** Entonces, lo que más ha importado es pronunciar.

**OM-** La pronunciación, que se entienda el verso.

**MD-** Yo lo entiendo así también, porque el llanero a veces casi ni canta, habla. Un Basilio Salgado, más que cantar decía.

**OM-** Me refería ahora que antes de la grabación..., porque Basilio grabó, pero ese era el tipo de cantante

al que identificaban como mejor por la versación. Yo tengo allá una grabación en disco, con el Carrao en un contrapunteo.

**MD-** Hay otra cosa en el canto. Hay dos tipos de cantante llanero que son bien distintos y ambos bien aceptados: el canto recio, varonil, a lo Loyola y a lo Salgado, y el otro casi femenino, casi como en el otro extremo, que podría preguntarse qué mujer es esa.

**OM-** Yo creo que eso es lo máximo, el tenor alto. Las voces de Julio Bruces, del *Carrao de Palmarito*... Ahorita salió un muchacho que se llama Manuel Tovar; otro, hijo de Demetrio Hernández, que se llama Armando Hernández. Es lo máximo, Loyola es el caso de barítono alto; es el más bonito. Hay que considerar también el bajo y el bajo profundo. Está el caso de mi amigo que tanto respeto Guillermo Jiménez Leal, es un bajo, pero con una pronunciación y una afinación extraordinaria.

**MD-** ¿Cuál de esas voces prefieren en el llano?

**OM-** El barítono. Loyola es una voz muy agradable. El Carrao... muy alto. Pero tiende a confundir eso, que si muy aguda la voz... pero es extraordinario.

**MD-** El llamado "canto recio" ¿a cuál de esas voces responde?

**OM-** Nelson Morales, porque era un barítono alto pero la voz más grave, más gruesa, eso es lo que llaman recio.

**MD-** Entre Loyola y el Carrao, ¿los dos son recios?

**OM-** Sí, pero con la diferencia de que uno es tenor alto y el otro es barítono alto.

### **En el baile llanero, cantador, arpista y bailadores tienen sus propios códigos de comunicación**

**MD-** Omar, háblame del registro; ¿para qué se registra?

**OM-** Para saber la tonalidad. Uno afinó l' arpa y después la registra para ver qué...

**MD-** ¿No es al revés; no se registra para afinar?

**OM-** No, se afina primero; bueno, para saber qué tono se le va a colocar también. Otra cosa, uno llegó y afinó, porque si está desafinada no la puede registrar, no la puede registrar. Después que considera que está afináita el arpa, entonces uno la registra... para comprobar la afinación; y para saber también el tono. Y cuando uno registra aquí... se aclara la garganta el cantador porque sabe ya qué tono...

**MD-** Por dónde van agarrar.

**OM-** Sí, si es tono mayor..., si es tono menor...

**MD-** Y además del tono, ¿qué otra cosa le dice al cantador esto del registro?

**OM-** Si el cantador tiene oído musical, sabe si el instrumento está desafinado. Oído musical, que no es el oído rítmico. Oído rítmico deben tener los bailadores, para cuando el bordón le haga hijoepúti-joepúti-joepúti, van con un zapateo o un ritmo bailando, una forma: igual que el maraquero; y a lo que llegó arrojcruj-arrojcrujarrojcruj, llegó el maraquero y cambió aquí el sonido de la maraca y los zapateadores, los bailadores, hacen otra figura. Esa es una cosa muy importante, pero tienen que tener oído rítmico y oído musical. Bueno, pero sí, el registro quiere decir eso.

**MD-** El registro ¿no le dice al cantador por qué golpe, por qué pieza van a agarrar, si es por Guacharaca, por Seis...?

**OM-** No necesariamente, tendría que tocar un pedacito para que esté mosca. Sería un ensayo, ya que de

repente en un conjunto le da a una cuerquita y ya están moscas, y lo que hacen es verse, en lo que tendió la mirada el arpista saben qué es lo que va a arrancar primero...

**MD-** ¿Quién y cómo se decide entonces por donde se van a ir? En la fiesta, no en el estudio.

**OM-** El murmullo de la gente. Y si no, llega el cantador, que yo lo vi cuando tuve uso de razón, que le decía “tócame un pájaro”. Por eso cuando yo vi la grabación de Loyola, que fue el que primero grabó un pajarillo, yo pregunté que, por qué pajarillo, y me dijeron que porque en España decían pajarillo. Y decían también Seis, y ahora después el año 54 salió Seis por derecho, eso hay que investigarlo. Valentín Caruci y Pedro Emilio Sánchez cuando lo grabaron pusieron Seis por derecho.

**MD-** ¿Cómo hacían antes para tocar un seis numerado o corrió?, ¿Cómo lo llamaban?

**OM-** Yo no sé, porque había también el Seis perreo, que era diferente al Seis corrió. Era otra música. Y el Seis corrió es como una Tonada. Yo no puedo descifrar esa parte, no la conozco profesor. Igual que la Catira... *Tan bonita mi catira / tan mala la condená... Era lo que se hablaba, siempre la forma despectiva a la dama...*

**MD-** ¿Quién decidía la pieza era entonces el cantador?

**OM-** El cantador. Yo me recuerdo que tenía yo 16 años y acompañé a Valeriano Mendoza, que fue quien grabó con el Indio Figueredo en 1948, y cantaba mucho Zoila Moreno (que lo grabé después con Cristóbal Jiménez) y Adiós madrecita, sí señor, y esos pasajes bonitos, **Los tres caños**, que después se convirtieron en Triste despedida cuando fueron a la grabación.

**MD-** Y en esas fiestas, seguramente cuando el cantador pedía al arpista un pájaro, por ejemplo, lo decía por el ambiente, por cómo estaban los bailadores...

**OM-** Pero ¿por qué el bailarín podía pedirle con respeto al músico? Porque el músico mayor, el bandolinista, el bandolista o el arpista, en dado caso, porque ese era el músico mayor, y estaba el músico menor que era el cuatrero y estaba el maraquero... el que llegaba y no cualquier maraquero, porque tenía que tocar ajilao, por el ritmo. Y el cantador... el arpista le paraba el instrumento si el cantador iba mal por la rítmica, y ahí se formaba la trifulca, y se hacía respetar el músico mayor.

**MD-** Omar, hay una cosa, la gente ahora, muchos músicos se han acostumbrado a que, si no hay silencio, como que sienten que no los quieren o que no respetan la música; pero en el baile llanero ¿Cómo se hace entonces; cómo se siente el músico ahí, ¿con ese alboroto?

**OM-** ¡Mejor! Ahí es donde se entusiasma el músico, porque tiene... ahí hay el murmullo y la cosa. Ahora se comercializó... ahora esos cantamaluco... ahora entonces tienen que ponerles cuidado de las groserías y creen que cantan muy bien.

[En ese momento comenzamos a ver videos de la fiesta del Cristo de la Mata]. Los “amaneceres” esos..., eso es puro comercio; esto sí es bello —comentó Omar-. [Y pasamos a oír unas grabaciones de Juan Especier].

**OM-** Hay un muchacho allá, Luis Navas... y Franklin Martínez, que tocan muy bien. Yo quiero que grabemos unos pasajes, yo tocando el arpa y usted el cuatro.

**MD-** ¡Cómo no; dígame qué día! Puede ser el día que hagamos las hallacas. Otra cosa Omar, en esos bailes la duración de la pieza, ¿cómo se decidía?; en esos pajarillos que duraban hasta diez minutos y más, ¿cómo se decidía el momento de terminar?

**OM-** Bueno, el músico mayor. Ese mandaba en todo eso, o le hacían señas; con un parejo malo, por ejemplo, la dama le mataba los ojos al músico y uno lo veía, entonces era que el parejo era malo, pero sí era bueno no deseaba que...pero en esa época era poco el malo. Por ahí en Lorenzo, la Baicera, la Estacada, Bejuquero,

donde bailan bien el joropo. La Baicera es un hato que era del general Fernando Calzadilla, ahora es de los herederos. Todavía arman fiesta, pero ya esos muchachos son licenciados... Ahí había buenos bailarines, por toda la cuerda.

**MD-** Y para el final cómo se ponen de acuerdo los músicos.

**OM-** En esa época no, después aprendimos, con la grabación... se le da tres veces la revuelta.

**MD-** Normalmente son dos.

**OM-** Son dos normalmente, pero se da la tercera y ese es el final.

**MD-** ¿Y antes?

**OM-** Bueno, antes se veían unos a los otros; y si no, terminaban y paraban. El Indio [Figueredo] paraba. Ya vamos a escuchar una grabación.

**MD-** Y en eso del baile de joropo... ¿Cuál es el que reconoces que se bailaba en Apure; el que es brincado bien zapateado o el que es sereno, más valseado?

**OM-** El que es sereno, más valseado, pero siempre término medio violento, que no es como ahora, que dicen a patía... Entonces fíjate, el joropo recio que es el joropo altanero, y el pasaje bonito que se prestaba para decirle algo secreto a la muchacha. Yo vi en Elorza a un Sr. Jofre Fernández que estaba bailando, hablando con una muchacha, y llegó el dueño de la casa y le llamó la atención: —Joven: ¿usted vino a bailar o a conversar?; y él respondió: es que en Valencia...; A lo que el Sr. de la casa advirtió: ¡Eso es en Valencia; si usted vino a bailar es a bailar!— Entonces el pasaje se prestaba para eso. El pasaje era más pegado, más apachugado. El hombre tenía más chance de agarrar la mujer por la espalda y ella también. Yo era muy bobo... en esas cosas. Tenía chance de decirle muchas cosas: tú si tienes los ojos bellos. El profesor Ramón y Rivera dice que el pasaje era para eso, para descansar, porque el golpe era muy violento y aquel daba chance de conversar con la dama sin que se diera cuenta el dueño de la casa, porque era muy respetuoso. Lo mismo que el pañuelo, profesor. Los asientos en esas enramadas y otros detallitos, colocaban las silletas dentro de esa enramada, para las damas, y afuera, en el patio, le ponían unas varas con unas horquetas a los caballeros, ahí era para que se sentaran; y cuando arrancaba el son, venían con el pañuelo y se lo daban a la dama, porque... y de ahí se iban a abrazar era en el medio de la sala donde iban a bailar, no era de una vez ahí, eso era un respeto. Porque era que el dueño de la casa estaba por ahí vigilando.

### El arpista errante

**MD-** Omar, ¿cómo entiendes tú la errancia, el término errante? Esa palabra que se usa mucho en el llano; en las coplas: Yo soy el coplero errante / nacido entre la pobreza /...

**OM-** Bueno, profesor, lo que yo tengo entendido es que el errante es el nómada, el seminómada, un errante, cantó aquí, cantó allá, de baile en baile.

**MD-** ¿Y en el caso del llanero errante?

**OM-** Bueno igual, trabaja aquí, trabaja allá en un hato, se muda acá.

**MD-** Se muda cuando quiere.

**OM-** Sí señor.

**MD-** Esa condición del llanero errante.

**OM-** Ahora encontramos la palabra nómada.

**MD-** Pero esa palabra no se usa en el llano.

**OM-** No, no, pero en dado caso... yo soy un errante entonces.

**MD-** De alguna manera tú sigues errante, ya no llevando ganado de allá para acá, sino música y discos, saludos y, como en la vieja errancia, novedades y afectos a la gente...

**OM-** Tras la esposa y tras los cantores y la música. Últimamente he usado la palabra: Yo soy una partícula de la música llanera; o sea que yo conformo parte de la música llanera; en cuando sea una partícula, en cuando sea.

**MD-** Omar, en la vida el llanero es errante, pero al mismo tiempo... como que no lo es. Yo diría que, para usar un modismo llanero, tiene su asentamiento. Como que le gusta quedarse y además necesita quedarse. Porque hay trabajos en el llano que no son errantes. La trashumancia, por ejemplo, que no sé si tú la habías oído en el llano...

**OM-** No se usa.

**MD-** En el lenguaje académico designa un tipo de faena con el ganado. El traslado estacional del ganado de un lugar a otro. En los llanos se cumple circularmente de verano a invierno; en busca de agua y pastos para el ganado. La más marcada que conozco es la del Guárico. Ellos tienen esos viajes cada año; bajaban en el verano a los Bebederos de Garcita... Siempre y todas partes el hombre se ha desplazado en busca de la fertilidad, de las mejores tierras, las tierras soñadas, las prometidas, los espacios del mito. Ello ha dado lugar a las grandes migraciones humanas (y animales); el éxodo bíblico, por ejemplo.

**OM-** Pero en el bajo Apure es lo mismo profesor. Y Las Queseras... son en esos gamelotales de ahí, del bajo Apure. Estamos hablando del bajo Apure, de San Fernando hacia el Orinoco, por ahí por la orilla del río Apure, y se abre hasta La Candelaria. Todo eso en el verano, muy bien; pero en el invierno sacan ese ganado a los bancos, a lo alto; eso es toda una vida.

**MD-** Toda una vida

**OM-** Toda una vida ha sido así

**MD-** Entonces allí el llanero como que deja de ser errante.

**OM-** Yo creo que el llanero dice errante pero se mueve en su llano, en ese círculo.

**MD-** Como que es una errancia muy acotada.

**OM-** Sí, sí, porque él no se va pa' otra parte... lo que llamaríamos ahorita, seminómada, ja, já já.

**MD-** Yo tuve un tío que se vino del Guárico para Apure y apareció por aquí en los años sesenta, y cuando le pedíamos la dirección, él decía: yo estoy ahí entre Venezuela y Colombia. Yo no me muevo de ahí. Era una errancia, pero ahí.

**OM-** Sí, él no se iba para Canadá [risas]. Sí, yo creo que el llanero es así. De Garcita a La Culebra, se mueve ahí, fíjate, en esa zona. Y el bajo Apure, por ejemplo, de La Candelaria, de Arichuna, Cunaviche, San Juan de Payara lo más lejos, en ese sector.

**MD-** Es una errancia entonces que es como que se moviera y... como permanece en llano, no se mueve. Aquí cobra elocuencia el verso de Arvelo: *¿Será el inmóvil el potro/ y lo fugaz la llanura?*

**OM-** Así es; eso es correcto.

**MD-** Cambia de este ható para el otro, pero al fin y al cabo sigue estando en el llano, no se mueve.

**OM-** No se mueve; del llano no, no sale del llano.