

Gaita que da miedo.

Música y supersticiones en Margarita, edo. Nueva Esparta

Prof. Sofia Barreto Rangel
USB, Caracas

En este artículo se estudiarán canciones que pertenecen al folklore del estado Nueva Esparta, en particular la isla de Margarita, en la región del oriente venezolano. Abordaremos el tema de las supersticiones populares sobre aparecidos e historias fantasmales, partiendo del género de la gaita oriental, a través de dos ejemplos cada uno con un tema distinto. La primera es una gaita sobre la *chinigua*, hermosa y amenazadora alma en pena que va deambulando eternamente por los caminos de la isla. La otra gaita trata sobre las leyendas de tesoros o fortunas escondidas bajo tierra y resguardadas por el espíritu de una persona enterrada junto al tesoro, leyendas que son llamadas “entierro de Vigía” en Margarita. Ambas gaitas fueron encontradas por la autora en la colección de la emisora Radio Margarita en 1994, y son atribuidas a José Ramón Villarroel, conocido cantor de la isla¹. Analizaremos las gaitas desde un punto de vista que integra texto y música, estudiando primero sus rasgos musicales y estudiando luego sus textos desde el punto de vista etnográfico, de su simbología. Presentaremos al mismo tiempo su relación con otros relatos cantados o no que tratan los mismos temas y con otros géneros y ocasiones del folklore musical de la isla. De esta manera intentamos proponer una comprensión de las gaitas como parte de un mismo sistema cultural, ilustrando la coherencia de las manifestaciones folklóricas del pueblo que las practica.

La música de las gaitas

En Venezuela llamamos *gaita* a tres tipos de música, pertenecientes a tres regiones diferentes: la gaita zuliana, la gaita oriental y la gaita a San Benito en los Andes. Las llamadas gaitas a San Benito son las menos parecidas a sus dos homónimas, musical y poéticamente. Pero pueden conseguirse coincidencias entre las gaitas del Zulia y las de oriente, como el uso de una misma forma poética: la décima.

Ramón y Rivera ha sugerido que las gaitas de oriente provienen de las zulianas, cuando dice que la gaita zuliana “se ha extendido hacia Nueva Esparta...” y que ella posee “la paternidad de otro tipo de gaitas, las margariteñas, que apenas se diferencian de las zulianas en la manera de cantarlas”².

Numerosos testimonios recogidos por Aretz y Ramón y Rivera hablan de esta relación entre gaitas zulianas y margariteñas, como el del renombrado cultor Francisco Cándido Real quien les dijo en 1959 que “la gaita es maracucha”³. Haría falta la realización de un estudio comparativo profundo que confirme o desmienta esta afirmación.

¹ José Ramón Villarroel (n. 1937), “mejor conocido como el *Huracán del Caribe*, es uno de los más importantes intérpretes de la décima espinela cantada en la región oriental del país... Además del galerón, Villarroel es un ducho intérprete de otros géneros tradicionales de la música oriental, como la gaita, el polo, la malagueña, el aguinaldo y el merengue” (García, EMV tomo II, 725)

² Ramón y Rivera, Luis Felipe (1969) *La música folklórica de Venezuela*, pp. 115 y 116.

³ La fecha de nacimiento de Francisco Cándido Real se calcula en 1885, puesto que en 1959 informa a Aretz que tiene 74 años. “Informe del Viaje a Isla de Margarita, realizado por Prof. Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz. Fecha: abril-mayo de 1959”, página 76.

En oriente, la gaita es uno de los cuatro géneros musicales cuyos textos están constituidos por décimas, junto al galerón, la fulía y el punto. De estos cuatro, los más cultivados en la actualidad son el galerón y la gaita, puesto que la fulía se consigue casi exclusivamente en el estado Sucre, y el punto ha perdido mucha vigencia⁴.

La siguiente descripción y análisis musical de las gaitas se basa en dos ejemplos que constituyen el corpus principal de este artículo: la gaita de la *chinigua* y la del *entierro de vigía*. Complementamos y contrastamos estas descripciones con las publicadas por otros estudiosos del folklore musical venezolano, como Luis Felipe Ramón y Rivera, Isabel Aretz, Carlos García, Rafael Salazar y Alberto Valderrama Patiño y otros que iremos mencionando.

La gaita oriental se canta a una sola voz, generalmente masculina, que puede estar acompañada de cuatro, mandolina, una o varias guitarras y otros instrumentos como las maracas. En los dos ejemplos que estamos utilizando, la voz del único cantor es acompañada por mandolina, cuatro y maracas.

En otros ejemplos de este género puede haber varios cantores que se alternan o se turnan haciendo una décima por persona. Modesta Bor (en Subero, 1977), sugiere que los dos últimos versos de cada décima pueden cantarse en coro, como se explica más adelante, pero éste no es el caso de los ejemplos aquí tratados.

Aunque hoy en día la gaita no está asociada a un contexto en particular y puede ser cantada en cualquier ocasión, existen testimonios de que no era ésta la situación en los años 1950:

“el Polo se canta para las Pascuas, junto con la Gaita, la Jota y la Malagueña, cuando salen las *parrandas de aguinaldo* que llevan un pájaro, un pescado, un barco, un avión u otro artefacto como centro de la diversión. Estos cantos se entonan por las calles, porque después, en las casas, se cantan aguinaldos o los cantos propios de las diversiones que llevan” (Aretz 1959, 229)

Es interesante remarcar que el informante de Aretz y de Ramón y Rivera en este aspecto, fueron dos cultores nacidos en el siglo XIX: el arriba mencionado Francisco Cándido Real -1885- y Catalino Amador Lista nacido probablemente en 1875, puesto que “ya tiene 84 años” en 1959⁵, por lo tanto podemos inferir que la ya perdida costumbre de cantar gaitas por las calles en tiempos de navidad era bastante antigua.

La gaita oriental tiene generalmente cuatro décimas o estrofas, en las cuales se repiten los cuatro primeros versos⁶ y los dos últimos. Presenta una introducción o preludeo y varios interludios instrumentales repartidos así: preludeo, interludio después del cuarto verso, interludio entre el séptimo y octavo verso e interludio entre una décima y otra. En el final de la gaita se hace también un solo instrumental.

En nuestros ejemplos, la mandolina tiene el rol melódico en todos los solos instrumentales. Cada gaita posee una melodía que podríamos llamar “melodía principal”, que se utiliza en cuatro diferentes momentos: en el preludeo, después del

⁴ Aunque para finales de la década de 1960 podía decirse que «el punto está hoy en día casi completamente olvidado» (Ramón y Rivera 1969, 55), la situación parece haber cambiado ya para 2004, cuando la Enciclopedia de la Música en Venezuela publica: “Hoy en día este canto ha sido incorporado por destacados músicos margariteños como Chelías Villarroel, Francisco Mata y Alberto Valderrama Patiño a sus respectivos repertorios, logrando revitalizar y difundir el género tanto en su región como en el resto del país” (García 2004, tomo II p. 482)

⁵ Así consta en el “Informe del Viaje a Isla de Margarita, realizado por Prof. Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz. Fecha: abril-mayo de 1959”, página 77.

⁶ El interludio instrumental después del cuarto verso es congruente con la forma poética establecida por Vicente Espinel, con cuyas obras «se establece definitivamente la pausa en el cuarto verso» (Peñín 1997, p. 17)

cuarto verso, en cada final de décima al repetir los versos 9 y 10, y al final de la gaita. La melodía principal puede transcribirse en 4 compases de 6/8 y dos en 3/4, y es ejecutada por la mandolina.

Como sucede en casi todos los géneros cantados del oriente, este instrumento está siempre presente durante toda la canción, acompañando constantemente a la voz y encargándose de los interludios. Mientras se canta la décima, la mandolina ejecuta un contracanto cercano a la melodía vocal pero tratando siempre de improvisar y adornar al tiempo que reacciona a las propuestas melódicas del cantor. La relación entre la melodía vocal y la de la mandolina es estrecha pero no encontramos unísonos sino en contados y breves momentos, como durante la repetición de los dos últimos versos, cuando el cantor hace la melodía principal junto a la mandolina.

Como muchas de las músicas del oriente las formas poéticas se adaptan a la forma musical mediante el uso de esquemas de repetición de los versos. Dichos esquemas son fijos y forman parte de la definición misma del género. En el caso de la gaita, el esquema es el siguiente (los números representan cada uno de los versos de la décima): 1-2-3-4-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-9-10. El resultado de este esquema puede verse en el Anexo, donde se han colocado los textos de las dos gaitas y de un polo, anotando las repeticiones y pausas en la primera estrofa de cada uno de los ejemplos. Colocando estos números en una pequeña tabla junto a las intervenciones puramente instrumentales obtenemos la siguiente estructura:

Preludio	Versos 1 al 4	Interludio A	Versos 1 al 4	Interludio B	Versos 5-6-7	Interludio C	Versos 8-9-10- 9-10	Coda = Preludio
----------	------------------	-----------------	------------------	-----------------	-----------------	-----------------	---------------------------	--------------------

En opinión de Alberto Valderrama, cultor y estudioso del folklore musical margariteño, estas repeticiones e interludios contribuyen a la comprensión del texto:

“Esta forma de cantar la décima es quizás una de las más exactas para expresar su contenido, ya que se cumple con el verdadero sentido de esta forma poética al desglosar en sus cuatro primeros versos la introducción o la tesis con su pausa correspondiente, en los tres versos siguientes la exposición, propuesta o silogismo con su pausa correspondiente y los tres versos finales de la conclusión que se ratifica con la repetición de los últimos dos versos”⁷.

No hay una correspondencia texto-música en cuanto a las repeticiones. Los cuatro primeros versos se repiten con la misma música. En cambio, los dos últimos versos pueden repetirse con una melodía distinta o no, a la que los presentó la primera vez. En la gaita del *entierro*, se cantan los versos 9 y 10 con una melodía que en cada décima es diferente, y se repiten luego con la melodía principal en todas las décimas. En la gaita de la *chinigua* la melodía para los versos 9 y 10 es una variante de la melodía principal que luego es tocada y cantada sin variantes en la repetición. Si bien no existe regla en este aspecto, si parece haber una constante en el uso de la melodía principal, a modo de cierre de cada una de las décimas.

La ya citada descripción que hace Modesta Bor en el libro de Efraín Subero *La décima popular en Venezuela*, (1977) habla de “estribillos o coro” entre una décima y otra⁸. Entendemos la palabra “coro” como canto a varias voces, porque su otra acepción (sinónimo de estribillo) no tiene sentido en la estructura de las gaitas tal como hoy en

⁷ Valderrama 1998, p. 27.

⁸ « En la gaita, las décimas son cantadas por varios solistas que se van alternando, pero intercalando entre las décimas el estribillo (coro)” (1977, 558)

dia se presentan. Además, el hecho de que tengamos ejemplos de una realización “a varias voces” de la repetición de los dos últimos versos en las fulias nos indica una posible costumbre o rasgo estilístico propio de esta región con respecto a las décimas. Si un coro o un grupo de cantores debe repetir los versos 9-10, esto se facilita por el uso de la misma melodía, la melodía que hemos llamado principal, para esta repetición. Es entonces probable que la repetición de los dos últimos versos se haga a varias voces en algunas versiones de la gaita, pero no es lo que sucede ni en la gaita de la *chinigua* ni en la del *entierro de vigía*.

La estructura del acompañamiento armónico es fija. Las gaitas se cantan en modo menor de la siguiente manera: los primeros ocho versos terminan respectivamente en T, S, D7 y T. Al terminar el primer ciclo (final del cuarto verso) aparece el primer interludio que contiene una cadencia perfecta (D7/T). Al terminar el segundo ciclo (verso 8) aparece el otro interludio que consiste en un acorde de D7 repetido. Para los dos últimos versos el ritmo armónico se acelera, ya que se realiza el mismo ciclo (T/S/D7/T) pero haciendo dos acordes por verso.

En las transcripciones de gaita oriental puede encontrarse el compás de 6/8 o de 5/8. En este aspecto no existe total consenso entre los transcritores que se han ocupado de este género: Modesta Bor transcribe en 5/8 (en Subero 1977, 557-558), Rafael Salazar dice que “está en tiempos de 6/8”⁹ en la Enciclopedia Musical de Venezuela. Las melodías de la mandolina de las dos gaitas de nuestro corpus las hemos transcrito en 6/8 con algunos compases en 3/4. En nuestra opinión, rítmicamente los instrumentos se comportan en un claro 6/8, en particular las maracas y el cuatro, pero la voz puede moverse con ciertas libertades que inducen a pensar en un compás de 5/8. Probablemente se requieran más ejemplos para dar una opinión definitiva en cuanto a este aspecto.

El modo menor de las gaitas no está relacionado con temas tristes o nostálgicos, como puede suceder en otra forma del oriente venezolano como la malagueña. Más bien la palabra *gaita* es en oriente sinónimo de “parranda, alegría festiva, jolgorio, entusiasmo colectivo”¹⁰, y algunas gaitas contienen textos de carácter humorístico.

Sus textos se refieren preferentemente a aspectos históricos, sociales o románticos. Cuando varios cantores participan, cada uno puede proponer un tema o seguir con el tema comenzado por el primer cantor.

El hecho de usar décimas como texto poético les confiere un carácter narrativo, emparentado con el romance según Ramón y Rivera:

“Lo que resalta en la décima venezolana es su condición de estrofa narrativa, que acoge algunas tradiciones romancísticas y que, por eso mismo, como el corrido, se ocupa de los hechos que conmueven el alma popular, desde los más importantes hasta los de poca monta” (Ramón y Rivera 1988, 135)

Las dos gaitas aquí estudiamos presentan cuatro décimas cada una, todas relacionadas entre sí, es decir, pertenecientes a un mismo tema, de esos que podemos decir que realmente “conmueven el alma popular”: las ánimas y los espantos.

Crédulos en apariciones demoníacas

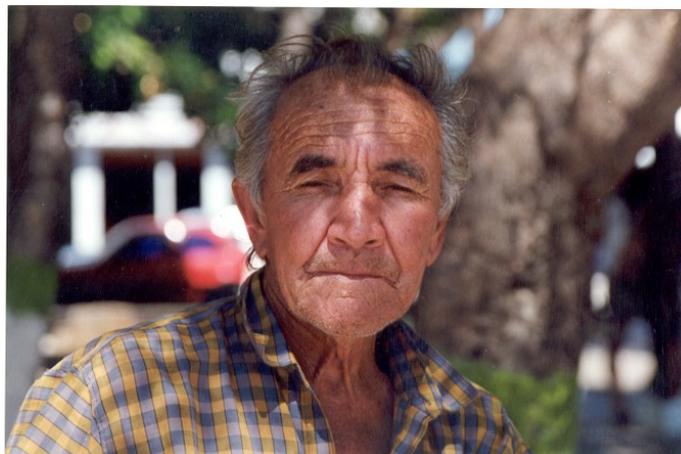
⁹ Salazar, Rafael (2004) « Gaitero » en la Enciclopedia Musical de Venezuela, tomo I, p. 634.

¹⁰ Valderrama 1998, p. 27.

Parece extraño que en una canción el texto haga referencia al tema de las supersticiones asociadas al terror y el miedo, más aun cuando el género de esa canción se relaciona frecuentemente a textos de amor, humor o parranda, como acabamos de mencionar. Sin embargo, lo que realmente sería extraño sería que ningún género de canción popular abordase el tema de los aparecidos y fantasmas, puesto que se trata de un asunto de importancia en la sociedad donde estas músicas son entonadas. La isla de Margarita cuenta con un importante repertorio de supersticiones y creencias alrededor de esos temas. En palabras del cantor margariteño José Elías (Chelías) Villarroel¹¹:

“Entre personas de notable respetabilidad, se habla de luces que caminan, que se deslizan entre los arbustos con resplandores azulosos y desaparecen en determinado sitio. Barcos fantasmas, penitencias, “ánimas en pena” que rezan y gritan lastimosamente en las noches pesadas y tenebrosas del ambiente tradicional de Margarita” (Villarroel 1987, 27)

En su libro *La poesía y el cantar margariteños*, Villarroel ubica estas creencias dentro de un corpus de asuntos relacionados con el más allá, como “el *afiche*, la reliquia, el velatorio, el *santiguao*, la *penitencia*, prácticas mágicas y apetencias espiritistas, y un buen número de ignotas supersticiones” (pp. 26-27). Junto a las versiones más oficiales y respetadas sobre la muerte, los muertos y su relación con los vivos, Villarroel enumera también las supersticiones que son importantes para nuestro estudio, cuando escribe que “existen crédulos en apariciones demoníacas como la *chinigua*, el entierro de vigía y el duende”.



José Elías Villarroel, Margarita, 1998 . Foto: Sofía Barreto

Lloronas, Sayonas y otras Chiniguas

En diferentes lugares de Latinoamérica existe un tipo de fantasma femenino, ánima en pena que representa una madre que va por los caminos lamentando la muerte de sus hijos, a quienes en la mayoría de las versiones ella misma ha quitado la vida. Este tipo de fantasma es conocido en Venezuela como “la Llorona”:

¹¹ Chelías Villarroel (n. 1924) “es un poeta, compositor e intérprete de música popular y tradicional del oriente venezolano, a la vez que un preocupado recopilador y defensor de las tradiciones regionales”. (García, EMV, tomo II, p. 725-6)

“visión espectral de una madre asesina de su prole la representa la Llorona, difundida en innumerables relatos provenientes de prácticamente todo el país y de otras partes de América Latina... Se dice, inclusive, que su origen se remonta al tiempo colonial mexicano y que es posible un origen prehispánico...” (Strauss¹² 2004, 387-388)

En su *Manual de Folklore*, Isabel Aretz la ubica entre los “espantos con figura humana” y la define así:

“la Llorona sale en todas partes profiriendo desgarrador llanto. Se trata del espíritu de una mujer que mató a su niño. En ciertas regiones son varios los muchachitos que mató, y los lleva ensartados en un asador... La Llorona se siente venir porque llora y llora, y al pasar cerca arrecia el llanto. ... En Curarigua, del estado Lara, dicen que la Llorona sale en la Cuaresma y que para alejarla deben decirle palabras malas e insultos, porque si le rezan la atraen” (Aretz 1972, 218-19)

Otros detalles y variantes de esta aparición nos lo proporciona Rafael Strauss :

“En la versión de El Tocuyo, Lara, la madre asesina al hijo con una azada y suele salir de noche, particularmente en Semana Santa. Y en Valera, Trujillo, cuenta la conseja que la madre que sale como La Llorona mató a su hijo con una piedra de moler maíz, porque lloraba mucho... Luego de su muerte, sale la mujer por las noches, gritando y lamentándose, y sobre todo en tiempo de cuaresma intenta entrar a las casas en donde llora un niño, pues cree que es el suyo... En otra versión de la Llorona tocuyana, la imagen más diabólica la ofrece el niño, que ha crecido, es más alto que la madre y tienen barba y cabello muy largo y enmarañado...” (Strauss 2004, 387-388)

Además de la Llorona, existe otra ánima con figura humana femenina, que es llamada la Sayona. Aretz y Strauss (2004) la definen como “la esposa del diablo”, y la distinguen de la anterior así:

“Este espíritu [el de la Llorona] se confunde a veces con el de la Sayona o la Dientona, pero esta última es la mujer del diablo, que como tal, va vestida de blanco y parece ser muy bonita” (Aretz 1972, 219)

El probable origen de estas descripciones y distinciones es el libro del folklorista Miguel Cardona (1964)¹³, en quien parece basarse Aretz (1972). A partir de sus escritos se pueden distinguir dos tipos de espantos femeninos: la Sayona, fantasma seductor de aspecto atractivo, y la Llorona, fantasma que inspira lástima y, por supuesto, asusta:

“La Llorona y la Sayona no son la misma personalidad. La primera es una mujer envuelta en una colcha blanca que va llorando por sus muchachitos a quienes mató y los carga ensartados en un asador. El llanto de la Llorona es triste y empieza a oírse desde lejos, pero luego va arreciando hasta que se siente cerquita; en este caso lo mejor es taparse la cara y rezar una Avemaría. La Sayona, en cambio, es una mujer muy buenamoza vestida de blanco, casi

¹² Strauss, 2004 *El diablo en Venezuela. Certezas, comentarios, preguntas*, 386-388.

¹³ Cardona, Miguel (1964) *Temas de folklore venezolano*, 407-408

siempre de seda, que se para en los puentes y espera a los hombres a quienes los invita a pasear; cuando el hombre se le acerca, le pela los dientes, que son de oro y los tiene cruzados en forma de equis, saliendo además una candelada de la garganta y un olor a azufre. La Sayona es la mujer del Diablo. (Informaciones recogidas en julio de 1951 por Orlando Tovar en El Tocuyo, edo. Lara, facilitadas por Hermelinda, doméstica de 59 años, analfabeta, natural de dicho estado)”(Cardona 1964, 407).

Además de la Llorona y la Sayona, todos estos autores mencionan otra denominación para fantasmas de este tipo: la *Dientona*, asociada por sus rasgos y comportamiento al tipo de la Sayona. Strauss menciona además a una *Chigüira*, cuyas características la acercan al tipo de la Llorona aunque tiene “algo de la Dientona” (2004, 387)

Ánimas o espantos femeninos	
Madre que mata a sus hijos	Esposa del diablo
Llorona	Sayona (en toda Venezuela)
Chigüira (en Oriente)	Dientona

Nos interesa la *chigüira* por ser superstición oriental. Así la define Strauss:

“Más conocida en el oriente venezolano, tiene, en esencia, mucho de la Llorona y algo de la dientona ... las versiones de sus apariciones coinciden con que se trata de una mujer larga, fea y tan flaca que prácticamente luce como descarnada; dicen que su cutis es grasiento y su rostro amarillo y que usa dos largas crinejas y que sus dientes sobresalen de su boca de una manera extraña, pues son muy grandes. Este aspecto demoníaco lo completan los alaridos que emite en recuerdo, según cuentan, del pecado que lleva encima porque después de maldecirlos sus hijos se ahogaron... En ocasiones, cambia su aspecto por el de un animal nauseabundo, y se sabe que es la *chigüira* por sus desgarradores lamentos... En busca de sus hijos, suele aparecer en los ríos, mares, lagunas, aun bajo la forma de animal” (2004, 387)

En esta descripción aparecen elementos que complejizan al personaje, pues la *chigüira* no sería culpable de la muerte de sus hijos, sino de un pecado más sutil: el de haberlos maldecido antes de morir. Podría asociarse esta maldición a un asesinato material, pero suponemos más bien que este pecado se sitúa al nivel de falta de respeto hacia las reglas o normas católicas. Un poco como la falta cometida por los padres de niños que se convierten en *duendes*, quienes según otras supersticiones de la región, indirectamente condenan a sus hijos a ser aparecidos por no haberlos bautizado antes de morir¹⁴.

Por otro lado, la de Strauss es una descripción que relaciona al fantasma con la región a la que pertenece, por las alusiones a situaciones propias de la isla: ella aparece en el agua, y sus hijos mueren ahogados. Es importante destacar también la sugerencia que hace el autor de que la característica principal de la *chigüira* son sus lamentos: permiten reconocerla aunque su aspecto sea totalmente distinto.

¹⁴ “En la diantrelería popular, el duende es un recién nacido sepultado sin bautizar, que aparece al borde de los caminos mostrando su dentadura, jugueteando con florecitas y capaz de enamorarse y llevarse cualquier niño o niña que se le acerque” (Villarroel 1987, 27)

En todas estas descripciones y denominaciones no aparece la *chinigua*, que es el personaje de nuestra gaita. Rafael Strauss, quien es el único en hablar de la *chigüira*, no menciona la *Chinigua* en su lista de “diablas más famosas” (2004, p. 384- 387). Pero el parecido fonético entre las dos denominaciones así como el hecho de pertenecer ambas a la región oriental, sugieren que puede tratarse del mismo personaje.

Esta suposición no se confirma cuando comparamos la *chigüira* de Strauss con la *chinigua* que nos da Villarroel en el libro *La poesía y el cantar margariteño*:

“La *chinigua* es una joven virgen, cuyo destino adverso le permite distinguir, después de muerta, el joven predestinado que debía ser su amante, esposo o compañero. El hombre perseguido por esta clase de fantasmas tiene que fuetearlas o castigarlas para lograr que ésta lo deje en paz” (Villarroel 1987, 27)

Un tal fantasma se aleja un tanto del patrón que hemos estado describiendo. Al tratarse de una joven virgen el elemento “madre” desaparece y con él el lamento por los hijos perdidos. Villarroel no incluye el lamento ni los hijos muertos en su definición de *chinigua*.

Por otro lado, la idea del fantasma que “se enamora” y persigue o secuestra a un vivo es frecuente en las supersticiones de aparecidos en la isla de Margarita. Lo vimos en nuestra nota al pie número siete, y lo ilustramos con el texto de un polo margariteño que trata sobre los duendes¹⁵:

Ese es el niño aquel
que sus padres enterraron
y en duende se convirtió
porque no lo bautizaron

Cuando el duende se enamora
coloca su florecita
y sale en las soledades
llamando a su madrecita

Hay sin embargo algunos rasgos comunes entre la descripción de Villarroel y el personaje sobre quien se canta en la gaita que nos ocupa (ver todos los textos en el anexo).

La gaita de la *chinigua* tiene cuatro décimas. La primera introduce el tema y define a la *chinigua* como “mujer que tiene un gran padecer” y debe cumplir una sentencia o penitencia, “hasta desaparecer”. No explica el cantor en esta décima cuál ha sido el pecado de dicha mujer, dejando sin definir el asunto de si es una madre asesina o simplemente una madre que maldijo a sus hijos:

Un folkorista averigua
una noche que leía
un libro que él tenía
algo sobre la *chinigua*.
Esa es una cosa antigua
con respecto a una mujer
que tiene un gran padecer
al morir como sentencia

¹⁵ Texto de un polo cantado por Chelías Villarroel.

cumpliendo su penitencia
hasta desaparecer.

El decimista ni siquiera aclara si la *chinigua* es una madre o no. Por asociación con otras manifestaciones del folklor podemos hacer la asociación entre las Lloronas y este fantasma, dándole al verso siete la interpretación de que el más grande padecer que puede tener mujer alguna es la muerte de sus hijos. Pero esta lectura es dejada al público, quien como nosotros utilizará el resto de la gaita para saber de quién se trata.

La siguiente décima describe al fantasma como mujer de largos cabellos y bien vestida, rasgos en los que se puede establecer cierta coincidencia con la descripción de Villarroel según la cual se trata de “una joven”. Ella va dando gritos “bien amargos”. Los lamentos son hasta ahora la única característica que asocia a este personaje con el de la Llorona y el de la *chigüira*. Recordemos que según Strauss, éste es un rasgo definitorio: “...se sabe que es la *chigüira* por sus desgarradores lamentos...” (2004, 387):

Se le vé su pelo largo
un traje lindo y muy fino
y en el medio del camino
lanza un grito bien amargo
también lanza sin embargo
su canto con alegría,
a mí un viejo me decía
vi por cierto esa visión
que un muchacho remecía

Como se ve, en el verso cinco el cantor nos da una información nueva. Dice que la *chinigua* no solo se lamenta amargamente, sino que al mismo tiempo “lanza su canto con alegría”. Primera contradicción o complejización del personaje en la gaita. Es una contradicción ya implícita en el personaje de la Sayona, que se presenta como mujer atractiva y no como fantasma que llora y se lamenta. Esta contradicción, aunque se reconoce como tal (uso de la expresión “sin embargo”) no desmiente ni empaña la narración ya que inmediatamente el decimista nos confirma el relato poniéndolo en la voz conocedora de “un viejo”.

La décima siguiente relata una de las apariciones del fantasma, y se añade a la descripción la frase “una joven cual lucero”. Dos reflexiones surgen: coincidencia con rasgo “joven” como en la definición de Chelías Villarroel, y confirmación de la asociación de la *chinigua* con la Sayona más que con la Llorona. En esta aparición la víctima es un “caballero experto” que había salido de noche “a enamorar”, y queriendo pasar un buen rato con dicha belleza termina recibiendo un buen susto:

Una vez en mi lugar
era de noche por cierto
salió un caballero experto
a una casa a enamorar.
Y cuando llegó al lugar
vió a una joven cual lucero
se le acercó con esmero
como queriendo besarla
y cuando quiso abrazarla

lo que agarró fue el huesero

Aquí aparece por primera vez en todas las descripciones el elemento aleccionador o moralizante de la historia. La *chinigua* viene a ser un fantasma que de alguna manera castiga a los caballeros que salen por los caminos nocturnos en busca de amores fugaces o clandestinos. De esta forma se advierte a los hombres del sobrenatural peligro que corren, pues pueden ser atacados por esta *aparición demoníaca*, esta *visión espectral* que acecha en las noches engañando a los incautos con su aparente belleza.

En su definición de la Sayona, Strauss nos presenta este rasgo: “La Sayona es considerada como una señal castigadora y reprobatoria de la mala conducta e infidelidades cometidas por los hombres” (2004, 385-386)

También Cardona menciona la función moralizante de la aparición, dándole a esta superstición una doble enseñanza: por un lado reafirmación de la idea del castigo eterno, tan importante en la evangelización, y por otro la advertencia hecha a los hombres infieles:

“Es de notar que algunas creencias de aparecidos tienen un fondo moral ejemplarizante. Muchos de ellos son personajes difuntos que llevan una horrorosa existencia de ultratumba purgando las malas acciones que cometieron en vida (La Llorona, el Tirano Aguirre, Caribe Vidal, etc.). Estos personajes se dedican con preferencia a aterrorizar a trasnochadores, mujeriegos, etc.” (1964, 406)

La intención moralizante en el texto de una canción tradicional es interesante porque está presente en otras manifestaciones musicales del oriente venezolano, como lo son las *diversiones pascuales*:

“Uno de los aspectos más interesantes [de las diversiones] es que casi siempre traen mensajes de ética, moral o advertencia: no se deben matar los pájaros, no se debe engañar a la gente vendiéndole loro por coro, se debe combatir el dengue, etc.” (Lengwinat¹⁶, 2007, s/p)

Ya comentamos al inicio de este artículo que *gaitas* y diversiones pascuales compartieron antaño la misma ocasión festiva. Encontramos tal vez por ellos varias coincidencias entre unas y otras, como el que acabamos de mostrar y el que sigue a continuación: la presencia del humor. Por extraño que parezca, el humor en las gaitas estudiadas está mezclado con la tragedia y el miedo. Al igual que en las diversiones, que conllevan “elementos cómicos” (Lengwinat, 2007, s/p), la gaita de la *chinigua* introduce este tipo de efecto en el verso 10 (“lo que agarró fue el huesero”) y al final de la cuarta décima:

De un hombre se enamoró
una chinigua bien pava
éste el cuerpo le sacaba
y a ella no le gustó.
Una noche lo agarró
y lo batió contra el suelo
le echó cuero con el pelo

¹⁶ *Panorama de Tradiciones musicales venezolanas*. Caracas, patrocinado por el IUDEM (hoy UNEARTE), sin publicar

y la vió que de repente
se esfumaba lentamente
con dirección hacia el cielo

Se comienza ridiculizando al fantasma al contarnos del amor no correspondido de una *chinigua* por un hombre que la evitaba, y concluye narrando el castigo recibido por tal desprecio (“lo batió contra el suelo, le echó cuero con el pelo”), que aunque son golpes sobrenaturales y terroríficos, propinados por un fantasma justo antes de “esfumarse”, pueden percibirse como una escena cómica, por lo grotesco y sorprendente de la situación.

Podemos proponer una explicación a la presencia de humor y miedo en un mismo texto. Es posible que esta asociación sea mucho más común de lo que podamos creer, y que pueda incluso tratarse de un rasgo generalizado en el venezolano. Cuando Cardona habla de la superstición conocida como “la pava” (o “mala suerte” de origen sobrenatural) comenta: “la mayoría de las veces se hace alusión a ella en sentido humorístico, lo cual no niega el hecho de que se la tenga en cuenta” (Cardona 1964, 405)

Hacer broma o hacer fiesta de lo que tememos puede tener el efecto de neutralizar la amenaza, pues reírse de lo que da miedo lo desarma, lo anula. Además, el canto, el baile, la risa no permiten que el mal se concrete, le quitan protagonismo. Strauss habla en su introducción de la necesidad humana de familiarizarse con el mal para enfrentarse a él:

“Y quizá en demasía se ha escrito sobre el mal y sus derivaciones, porque tanto se le teme que es bueno conocerlo, identificarlo, para luchar contra él, porque en última instancia el ser humano está hecho para el bien, o en todo caso, no está hecho para el mal, ese extraño y ancestral sufrimiento que atosiga al Hombre...” (Strauss 2004, 5)

También podemos interpretar la presencia del humor como una manera del poeta de situarse por encima de una creencia que considera “superstición”. El poema, el chiste, la canción son depósitos de sistemas de creencias ya superadas al mismo tiempo que signos de que esos sistemas no son (ni serán) superados.

De todas estas comparaciones, podemos concluir que la *chinigua* de nuestra gaita coincide con la descrita en el libro de Villarreal al no mencionarse el rasgo de “madre que perdió sus hijos” y al convertir a este fantasma en una aparición joven y de apariencia atractiva, que anda vagando y llorando por los caminos solitarios. Esto y su misión “moralizante” asocia a la *chinigua* con la Sayona, y por lo tanto también con la *chigüira*.

La *chinigua* y la *chigüira* serían pues dos “versiones” orientales de la Sayona, que presentan la doble cualidad de asustar y atraer. Ambas denominaciones son próximas no sólo fonéticamente sino también en sus rasgos y comportamiento, aunque no puede decirse que son el mismo personaje sino más bien variantes del mismo.

Un muerto le vino en sueños

El texto de la segunda gaita trata de una leyenda o creencia muy difundida en Venezuela sobre la existencia de “entierros” o tesoros enterrados que a veces son

protegidos por presencias fantasmales. Estas presencias (luces, fantasmas) se encargan de resguardar el tesoro hasta que deciden señalar su emplazamiento a un elegido. En Margarita se le llama “entierro de vigía” a aquel que tiene como protector al espíritu de alguien que fue asesinado y enterrado junto al tesoro con esa finalidad. La definición que nos da Chelías Villarroel es la siguiente:

“El entierro de vigía es una coincidencia que estriba en un dinero enterrado y vigilado por el fantasma de alguien enterrado en el mismo sitio. Según esta creencia, peligrosamente endemoniada, había que sepultar allí otro cuerpo para poder sacar el entierro de vigía” (Villarroel 1987, 27)

La maldad de esta leyenda estriba en varias consideraciones, de evidente gravedad. En primer lugar, está la idea de que “toda riqueza fácil es riqueza maldita”, que se reafirma con esta superstición. Luego, la idea del asesinato por avaricia, de la necesidad de matar para poder en primera instancia proteger el dinero enterrado y después para obtener el dinero encontrado.

Las cuatro décimas de la gaita que nos ocupa narran el episodio aparentemente feliz en el que a un hombre se le concede el beneficio de señalarle el emplazamiento de un entierro:

1

Cuenta un hombre que en un cerro
del suelo margariteño
un muerto le vino en sueños
y le regaló un entierro.
Tenía por marca era un hierro
que estaba sobre una tuna
él dijo “ésta es mi fortuna,
ya me voy a preparar
para empezarlo a sacar
cuando se meta la luna”

La fortuna del hombre no es tal pues el muerto le advierte que se trata de un entierro de vigía. Allí, en diálogo con el muerto el hombre cuenta su plan para solucionar ese problema cometiendo un asesinato doblemente perverso:

2

Pero el muerto le decía
ya para finalizar
no te vayas a olvidar
que el entierro es de vigía
Déjalo por cuenta mía
que voy a matar en seco
a un hermano mio que es ñeco¹⁷
y ni se mueve siquiera
me parece que lo viera
ya acomodado en el hueco

¹⁷ “ñeco: ñoco. *Col., P. Rico y Ven.* Dicho de una persona: Falta de un dedo o de una mano » DRAE en línea

3

El hombre era veterano
fue y *dispertó* al inocente
y le dijo amablemente
vamos a pasear mi hermano
que por allí hay un fulano
que me promete curarte
y yo quisiera llevarte
sin que lo sepa mamá
porque no lo creerá
y no dejará marcharte

El hombre, sin dudas ni remordimientos, está dispuesto a asesinar a su propio hermano, quien no puede defenderse por ser “ñeco”. Tanta maldad se explica un poco en el primer verso de la esta décima (“el hombre era veterano”), y se enfatiza al agregar la intención de hacerle una falsa ilusión al enfermo y de engañar a la madre de ambos.

4

Llegó al sitio y empezó
pero una voz con bravura
le dijo “a esa criatura
no podrás matarla, no”
El hombre se enloqueció
lo dejó y salió corriendo
llegó a su casa muriendo
con todo el cuerpo hecho fleco
y se dio cuenta que el ñeco
ya tenía rato durmiendo

En esta décima se narra que finalmente, el inocente no es asesinado y el hombre no se condena asesinando a su propio hermano, gracias a la advertencia sobrenatural de una voz de origen desconocido. Al evitarse la desgracia se trata de un final feliz, pero no es precisamente con felicidad que se cierra la décima, sino con el efecto altamente dramático de confrontar al hombre con la presencia inexplicable de su hermano ya durmiendo, siendo que éste lo había dejado abandonado junto al entierro.

La intervención de la voz sobrenatural narrada aquí es una intervención salvadora. No se precisa de quién sería la voz en cuestión, pero puede inferirse que es la voz del muerto, ya que esta voz ya se había escuchado al iniciarse la segunda décima. No es sino uno de los numerosos casos en el folklore margariteño, en que se menciona el hecho de que un muerto le hable a un vivo, esta vez para intervenir positivamente. Comparemos brevemente este caso con el referido por José Joaquín Salazar Franco (Cheguaco) en su libro *Rastrojeo de la Historia Margariteña* (página 31):

“...después de envejecidos el señor José Núñez y su esposa Florencia ... dejaron de hacerse los anhelados velorios al “Dulce Corazón de María” y sólo se llevaban a cabo cuando alguna persona ... se los ofrecía como acción de gracia. Entre estos últimos se cuenta el que se le hizo por ofrecimiento de Guillermina Núñez, quien después de muerta dizque le reveló el incumplimiento a Diego Velásquez, contándose con mucha insistencia, que en este acto y tan pronto

como empezó el canto, apareció cerca del altar una pajarita rara, admirada por todos los presentes, que no se retiró hasta la mañana cuando el último cantador terminó su décima diciendo *ya el velorio está cumplido/ánima descansa en paz*”

La pajarita en este relato y la voz en la gaita representan pues a ánimas en pena, y el efecto de la intervención de ambas en el mundo de los vivos es positivo en ambos casos: la una logra la realización de un velorio a la Virgen, la otra logra evitar un asesinato de especial perversión. Ambas son ejemplos de la relación entre música y superstición en el folklore margariteño que estamos tratando aquí.

El texto de esta gaita tiene varias características que podrían llamarse “teatrales”. En primer lugar la constante presencia de diálogos, y en segundo lugar el empleo de un final de gran efecto dramático. La cuarta y última décima construye una escena terrible, empezando por la voz sobrenatural, y siguiendo con la huida en pánico del hombre que termina en un desconcierto que sugiere la locura.

La moraleja de “Toda riqueza fácil es riqueza maldita” encajaría adecuadamente con este final. Al igual que en la *chinigua*, la gaita del *entierro* proporciona una lección, una advertencia a los humanos, en este caso para que no caigan en la tentación de la avaricia y el dinero fácil, y sepan que hay fuerzas superiores o sobrenaturales que actúan para ayudarles a cumplir uno de los mandamientos de Dios según el cristianismo: “no matarás”.

Las leyendas de “entierros” son comunes en toda Venezuela, desde los Andes hasta las costas del Caribe. En Margarita reciben este nombre de “entierro de vigia” dándole a la creencia una pertenencia en la región, fenómeno que según Strauss contribuye a la efectividad del mensaje, transfiriéndolo del mundo abstracto al concreto, a lo cotidiano y lo cercano. Es lo mismo que sucede al dársele un nombre “margariteño” a la Sayona, llamándola *chinigua*: “el hecho de darle nombre a las cosas, personas o eventos simbolizados, es una manera de convertir entidades abstractas en concretas. Al fin y al cabo, la cultura no es otra cosa que un sistema de símbolos” (Strauss 2004, 8)

Conclusiones

Para terminar resaltaremos aquí los principales rasgos descriptivos y explicaciones que hemos concluido a partir de este estudio, concentrándonos sus características más importantes de las gaitas de la *chinigua* y el *entierro*, su significado, su forma musical y las relaciones entre ambas.

Sobre la música de las gaitas, podemos destacar cuatro conclusiones:

1. Cada gaita posee una “melodía principal”, tocada por la mandolina, y que consta de cuatro o seis compases en 6/8 a veces combinados con $\frac{3}{4}$, como en la gaita del *entierro*. En ambas gaitas, la melodía principal se utiliza en el preludio, y se reutiliza después del cuarto verso, en cada final de décima al repetir los versos 9 y 10, y al final de la gaita.
2. Ambas gaitas poseen el mismo esquema de repetición de versos que adapta la forma poética a la forma musical: 1-2-3-4-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-9-10.
3. Las repeticiones de versos no implican siempre repetición melódica. Los cuatro primeros versos se repiten con la misma música. En cambio, los dos últimos versos (9-10) pueden repetirse con una melodía distinta o no a la que los presentó la primera vez.
4. En las dos gaitas, los instrumentos se comportan rítmicamente en un claro 6/8, en particular las maracas y el cuatro, pero la voz puede moverse con ciertas libertades que

inducen a pensar en un compás de 5/8.

Sobre los textos de las gaitas, por su parte, remarcaremos igualmente 4 conclusiones:

1. *Chiniguas* y *entierros de vigía* pertenecen a las creencias o supersticiones propias del folklore margariteño, junto a otras como los duendes, espantos, luces que se desplazan, etc. Su presencia en textos de gaita le concede a este género musical la tarea de contribuir a preservar y difundir ideas que forman parte muy importante de una cierta visión del mundo propia del pueblo margariteño.
2. Dentro de las diferentes concepciones de ánimas en pena femeninas del folklore venezolano, podemos ubicar a la *chinigua* de la gaita como un personaje del tipo de las Sayonas, es decir, aquellas que presentan la doble cualidad de asustar y atraer.
3. Encontramos varias coincidencias entre estas gaitas y las *diversiones pascuales* como la intención moralizante y la presencia del humor. Esto tal vez se deba a que *gaitas* y *diversiones* compartieron antaño la misma ocasión festiva.
4. El uso del humor en estos textos puede ser interpretado como una manera del poeta de situarse por encima de una creencia que considera “superstición”. El poema, el chiste, la canción son depósitos de sistemas de creencias ya superadas al mismo tiempo que signos de que esos sistemas no son (ni serán) superados.

Como podemos ver en estas conclusiones, la gaita del *entierro de vigía* coincide con la de la *chinigua* en la mayoría de sus rasgos de forma, tipo de ritmo y de melodía, como corresponde a dos ejemplos de un mismo género musical. Ambas tratan un tema ligado a las supersticiones de miedo, y ambas se presentan como aleccionadoras al transmitir un mensaje moralizante. El tema, tanto de la *chinigua* como del *entierro de vigía*, se refiere a las tentaciones, y a los castigos que conlleva el caer en ellas cometiendo así dos de los pecados capitales cristianos: la lujuria y la avaricia. Esos castigos vienen del más allá, y por lo tanto son muy amenazantes para el hombre común.

Puede tratarse, como sugiere Strauss, de una de tantas herramientas de los misioneros desde la colonia hasta hoy, en su afán evangelizante: “todos los instrumentos para lavar de diablo a la América están llenos de miedos” (2004, 85). Otra herramienta evangelizante que ha sido muy comentada y estudiada es la música, “dulce trampa” descrita por autores como Alejo Carpentier (La música en Cuba, 1946), Gerard Behague (La música en América Latina, 1983) o Alain Pacquier (Les chemins du Baroque dans le Nouveau Monde, 1996):

Asociar ambas estrategias, creando música que da miedo, ¿puede explicarse como un acto deliberado? Si bien responder a esta pregunta sobrepasaría con creces los alcances de este artículo, no podemos dejar de mencionar esta idea y otra que puede inferirse de ella: que este tipo de prácticas musicales vienen desde la colonia. Tal vez no con la misma forma, pero sí con el mismo contenido e intención.

Ni las estructuras musicales, ni las estructuras literarias, ni la simbología y significado de estas manifestaciones son sistemas independientes entre sí o en sí mismos. Las voces y apariciones sobrenaturales actúan como “agentes de refuerzo de las convenciones”. Décimas y gaitas actuarían como vehículo para transmitir y perpetuar estos mensajes.

Los ejemplos encontrados en varias colecciones de música oriental sugirieron que la gaita es uno de los géneros musicales tradicionales que con más frecuencia se usan para

cantar décimas sobre supersticiones de miedo. En realidad, harían falta más estudios para afirmar con cabalidad las preferencias musicales y poéticas de este tipo de temas. El panorama puede ser mucho más complejo, como lo sugiere la existencia de ejemplos como polos sobre duendes, merengues y joropos sobre espantos, brujas y ensalmes, malagueñas, polos y jotas que mencionan cementerios, tumbas y cadáveres... repertorio y temática que espera por futuras investigaciones.

Anexo : Textos de las canciones mencionadas¹⁸

GAITA: “Un folklorista averigua” (La *Chinigua*)

1

Un folklorista averigua
una noche que leía
un libro que él tenía
algo sobre la chinigua

Un folklorista averigua
una noche que leía
un libro que él tenía
algo sobre la chinigua

Esa es una cosa antigua
con respecto a una mujer
que tiene un gran padecer
al morir como sentencia
cumpliendo su penitencia
hasta desaparecer.
cumpliendo su penitencia
hasta desaparecer.

2

Se le vé su pelo largo
un traje lindo y muy fino
y en el medio del camino
lanza un grito bien amargo.
También lanza sin embargo
su canto con alegría
a mí un viejo me decía
vi por cierto esa visión
que un muchacho remecía

3

Una vez en mi lugar
era de noche por cierto
salió un caballero experto

¹⁸ Las repeticiones solo se anotan en las primeras estrofas de cada ejemplo.

a una casa a enamorar.
Y cuando llegó al lugar
vió a una joven cual lucero
se le acercó con esmero
como queriendo besarla
y cuando quiso abrazarla
lo que agarró fue el huesero

4

De un hombre se enamoró
una chinigua bien pava
éste el cuerpo le sacaba
y a ella no le gustó.
Una noche lo agarró
y lo batió contra el suelo
le echó cuero con el pelo
y la vió que de repente
se esfumaba lentamente
con dirección hacia el cielo

POLO: “En los tiempos cuaresmales” (Duende)

1

En los tiempos cuaresmales (bis)
reina la melancolía
En los tiempos cuaresmales (bis)
reina la melancolía

y por esos cardonales (bis)
se pone pesado el día
y por esos cardonales (bis)
se pone pesado el día

2

En un monte solitario
se oye el llanto de un niño
con los brazos *extendíos*
como pidiendo cariño

3

Ese es el niño aquel
que sus padres enterraron
y en duende se convirtió
porque no lo bautizaron

4

Cuando el duende se enamora
coloca su florecita

y sale en las soledades
llamando a su madrecita

GAITA

“El entierro de vigía”

1

Cuenta un hombre que en un cerro
del suelo margariteño
un muerto le vino en sueños
y le regaló un entierro.

Cuenta un hombre que en un cerro
del suelo margariteño
un muerto le vino en sueños
y le regaló un entierro.

Tenía por marca era un hierro
que estaba sobre una tuna
él dijo “ésta es mi fortuna,
ya me voy a preparar
para empezarlo a sacar
cuando se meta la luna
para empezarlo a sacar
cuando se meta la luna

2

Pero el muerto le decía
ya para finalizar
no te vayas a olvidar
que el entierro es de vigía
Déjalo por cuenta mía
que voy a matar en seco
a un hermano mio que es *ñeco*
y ni se mueve siquiera
me parece que lo viera
ya acomodado en el hueco

3

El hombre era veterano
fue y *dispertó* al inocente
y le dijo amablemente
vamos a pasear mi hermano
que por allí hay un fulano
que me promete curarte
y yo quisiera llevarte
sin que lo sepa mamá
porque no lo creerá

y no dejará marcharte

4

Llegó al sitio y empezó
pero una voz con bravura
le dijo “a esa criatura
no podrás matarla, no”
El hombre se enloqueció
lo dejó y salió corriendo
llegó a su casa muriendo
con todo el cuerpo hecho fleco
y se dio cuenta que el ñeco
ya tenía rato durmiendo

Lista de Referencias

Aretz, Isabel (1959) *El Polo. Historia, música, poesía*. Boletín del Instituto de Folklore, vol. III número 6, diciembre de 1959. Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 227-273.

Behague, Gerard (1988) *La música en América Latina*. Caracas: Monteávila editores.

Cardona, Miguel (1964) *Temas de folklore venezolano*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Departamento de Publicaciones.

García, Carlos (1998a) “Gaita oriental”, en *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, José Peñín y Walter Guido (directores), tomo I, p. 633, Caracas: Fundación Bigott.

García, Carlos (1998b) “Villarreal, José Elías”, en *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, José Peñín y Walter Guido (directores), tomo II, p. 725-6. Caracas: Fundación Bigott.

García, Carlos (1998c) “Villarreal, José Ramón”, en *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, José Peñín y Walter Guido (directores), tomo II, p. 725. Caracas: Fundación Bigott.

Lengwinat, Katrin, Barreto Sofia et al (2007?) *Panorama de Tradiciones musicales venezolanas*. Dos tomos. Caracas, patrocinado por el IUDEM (hoy UNEARTE), sin publicar

Novo, María Teresa (1998) “Décimas”, en *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, José Peñín y Walter Guido (directores), tomo I, p. 492-497. Caracas: Fundación Bigott.

Pacquier, Alain (1996) *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*. Paris: Fayard.

Peñín, José (1997) *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo y Consejo Nacional de la Cultura.

Ramón y Rivera, Luis Felipe (1988) *La poesía folklórica de Venezuela*. Caracas: Monteávila editores.

Ramón y Rivera, Luis Felipe (1969) *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monteávila editores.

Salazar, José Joaquín (1980) *Rastrojeo de la Historia Margariteña*. Publicación del Concejo Municipal del Distrito Gómez de Estado Nueva Esparta.

Strauss, Rafael (2004) *El diablo en Venezuela. Certezas, comentarios, preguntas*. Caracas: Fundación Bigott.

Subero, Efraín (1977) *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monteávila editores.

Valderrama Patiño, Alberto (1985) *Margarita, su música y sus músicos*. 2 vols. Margarita: "Procultura".

Villarroel, José Elías (1987) *La poesía y el cantar margariteños. Tradición y autonomía en la cultura popular de la Isla de Margarita*. Caracas, FONDENE.