

LA CARMAÑOLA AMERICANA: DENUNCIA, INSURRECCIÓN Y DISCURSO DESCOLONIZADOR DURANTE EL PROCESO PREINDEPENDENTISTA DE VENEZUELA

Dra. Yetzabeth Pérez Anzola

Universidad Nacional Abierta, Centro Local Lara (UNA), C. L. Lara
Barquisimeto, Venezuela
<https://orcid.org/0000-0001-7818-1487>
rafkolnikov@gmail.com

Dr. Cristian Javier López

Universidad de Pernambuco (UPE)
Petronila-PE, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-7391-8395>
cristianjlopez2@gmail.com

MSc. Nury Sulbarán

Universidad de Los Andes (ULA)
Mérida, Venezuela
<https://orcid.org/0009-0002-3749-7236>
merflina@gmail.com

Resumen

Aplicando la metodología de la investigación documental, analizamos en el presente ensayo, por medio de la técnica del análisis del discurso, el contenido histórico de la “Carmañola americana”; pieza musical perteneciente al género de la canción patriótica que, a finales del siglo XVIII, es incautada por las autoridades monárquicas tras descubrirse la llamada “Conspiración de Gual y España” en Venezuela. En la letra de esta canción, inspirada en La carmagnole francesa, se manifiesta y denuncia la situación de opresión que viven las clases sociales colonizadas en América: indios, negros y pardos, así como también se exhorta a la lucha armada. De este modo, la “Carmañola americana” es portadora de un discurso político hecho con fines de descolonización ideológica y de insurrección proindependentista, desde una voz discursiva colectiva que, desde las masas, se dirige también a las masas con un claro mensaje de derrocar el régimen monárquico colonial e instaurar la República. Este análisis revela la importancia de la música y la poesía dentro del proceso de independencia de Venezuela como un potente instrumento de expresión de las ideas libertarias.

Palabras clave: *Canción Patriótica, Carmañola Americana, Descolonización, Independencia de Venezuela.*

Recibido: 20/07/2023

Aceptado: 02/11/2023

Revista In Situ/ISSN 2610-8100/Vol. 7 N°7/ Año 2024. San Felipe, Venezuela/ Universidad Nacional Experimental del Yaracuy, pp. 266 - 277

THE AMERICAN CARMIGNOLA: COMPLAINT, INSURRECTION AND ECOLONIZING DISCOURSE DURING THE PRE-INDEPENDENT PROCESS OF VENEZUELA

Abstract

Applying the methodology of documentary research, we analyze in this essay through the of discourse analysis technique, the historical content of the “American Carmañola” a musical piece belonging to the patriotic song genre that, at the end of the 18th century, was seized by the monarchical authorities after the so-called “Conspiracy of Gual and Spain” was discovered in Venezuela. In the lyrics of this song, inspired by the French La carmagnole, the situation of oppression experienced by the colonized social classes in America is expressed and denounced: Indians, blacks and browns, as well as armed struggle is also exhorted. In this way, the “American carmañola” carries a political discourse made for the purposes of ideological decolonization and pro-independence insurrection, from a collective discursive voice that, from the masses, also addresses the masses with a clear message of overthrowing the regime colonial monarchy and establish the Republic. This analysis reveals the importance of music and poetry within the Venezuelan independence process as a powerful instrument of expression of libertarian ideas.

Keywords: *Patriotic Song, American Carmañola, Decolonization, Independence of Venezuela.*

La canción patriótica: sus orígenes y presencia a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Venezuela y España

La canción patriótica, género poético-musical de procedencia y fines políticos, puede definirse como un canto de identidad y defensa de determinadas ideologías nacionalistas tanto libertarias como despóticas que, en algunos casos, incitaban a las masas de forma explícita a la protesta, la lucha o la guerra. Su uso discursivo formó parte de una tendencia generalizada que se da en Europa y América, especialmente a partir de la Revolución Francesa, en el que se incluye la utilización de otros materiales textuales: “panfletos, periódicos y manifestaciones públicas”, como instrumentos de comunicación de las ideas políticas (Rondón, 2014, p. 21).

Las primeras manifestaciones líricas de este tipo así como sus propios antecedentes se remontan a la segunda mitad del siglo XVIII en Italia con la aparición de La carmagnola, un canto popular de los obreros textiles de un pueblo de Los Alpes que tiene el mismo nombre de la canción, traducida y adaptada luego al contexto francés, el texto de La carmagnole (Bugliani, 1999), cuya referencia, según lo explica Supiot Ripoll (2016), es mejor conocida que la de La carmagnola –de origen italiano–, gracias a su emblemático empleo durante la Revolución francesa a favor del destronamiento de los reyes Luis XVI y María Antonieta.

En Venezuela se tienen noticias sobre el género a través de la referida conspiración liderizada por Picornell de finales del siglo XVIII, acontecimiento por medio del cual no sólo se conoce el texto de la “Carmañola americana” sino también la letra de otras dos canciones patrióticas que, de acuerdo con López (1997), por recomendación de José María España y durante la planificación de la conspiración, fueron compuestas en 1797 para ser recitadas y cantadas en las fiestas y reuniones clandestinas del círculo patriota. Se trata del “Soneto americano” y la “Canción americana”, escritas por el español Manuel Cortés Campomanes, quien tenía dotes de poeta y se encontraba políticamente involucrado en la causa independentista en suelo venezolano.

El uso de la canción patriótica es igualmente documentado en España a principios del siglo XIX (1804-1814), específicamente a favor de la defensa de la patria española durante la ocupación napoleónica (Palacios, 2011), etapa durante la cual el género –específicamente entre 1808 y 1809–, bajo el financiamiento de la Corona y con las mismas connotaciones de ideologización y defensa monárquica, se traslada a Caracas para ser interpretado en las representaciones teatrales y otras expresiones culturales de la vida urbana (Quintana, 2009).

Esta práctica había tenido una aceptación tan amplia en España que las canciones patrióticas de entonces –en su mayoría de origen popular– fueron adaptadas a la música culta con la intervención de poetas y músicos de renombre, a través de la creación de partituras que se vendieron de forma masiva para facilitar su uso doméstico (Guaita Gabaldón, 2020). Tal como lo afirma Herrera (2015), a lo largo del siglo XIX, tanto en América como en España, era habitual que en casa y especialmente las mujeres interpretaran música destinada a espacios públicos, lo que queda corroborado –según el autor– con la existencia de material manuscrito o impreso que contiene fragmentos de ópera, danza y canciones patrióticas con arreglos para instrumentos de uso privado como el clave, el fortepiano y la guitarra.

De acuerdo con Quintana (citado) y Palacios (citado), durante los años de la Primera República en Venezuela (1810-1812), la canción patriótica siguió estando al servicio de la propaganda política; esta vez, del lado del bando republicano y, con posterioridad –durante todo el periodo independentista–, tanto de este bando como del bando monárquico, a lo que hay que añadir, siguiendo a Silva Silva (2018), que existía un movimiento musical al servicio de la causa emancipadora donde participaron la mayoría de los músicos venezolanos con formación académica, tales como: Atanasio Bello Montero, Juan Francisco Meserón, Juan José Landaeta –a quien se le atribuye la autoría de la música del himno nacional de Venezuela–, José María Isaza y Lino Gallardo, todos ellos militantes del ejército patriota y, algunos, mártires de la guerra.

Ya conformadas las naciones latinoamericanas, muchas de las canciones patrióticas del periodo de independencia pasaron a transformarse, con las debidas modificaciones textuales y el acompañamiento musical de destacados compositores, en los actuales himnos nacionales (Andrango-Walker, 2011); caso que ocurre, por ejemplo, con el Gloria al bravo pueblo en Venezuela y la Canción al 9 de octubre en Ecuador. Vale la pena acotar que al género himno también se le conoció como marsellesa, en alusión metonímica al himno nacional de Francia y; además, que la música de la mayoría de los himnos fue hecha por compositores extranjeros con influencia de la ópera italiana (Miranda y Tello, 2011), género que representó el canon musical decimonónico.

Haciendo uso de los procedimientos metodológicos propios de la investigación documental, en el presente ensayo, analizamos el texto de la “Carmañola americana”, pieza musical perteneciente al género de la canción patriótica, cuya letra se sospecha fue compuesta por Juan Bautista Picornell o Manuel Cortés Campomanes, ambos de origen español, como una adaptación de la “Carmañola española”, canción traducida al castellano de La carmagnole, de origen francés. Para el análisis de contenido, utilizamos la técnica del análisis del discurso desde un enfoque hermenéutico, bajo un marco teórico-interpretativo basado en la historia bibliográficamente documentada del período colonial de Venezuela y América.

La Carmañola Americana: algunas referencias que quedaron para la historia

La “Carmañola americana” perteneció al conjunto de material subversivo incautado por las autoridades monárquicas² tras el descubrimiento de la conspiración patriótica planificada y dirigida por Juan Bautista Picornell desde la cárcel de La Guaira entre 1797 y 1799, mejor conocida como Conspiración de Gual y España³. La pieza en su versión castellana era cantada y bailada “con paso de cuadrilla o de jota” por los republicanos, detractores de la monarquía que, un año antes, apoyaron el intento de revolución de Picornell en Madrid (López, citado, p. 33); un proyecto dirigido a la instauración de una república democrática bajo los fundamentos de la doctrina filosófica de “Los derechos del hombre y del ciudadano”⁴ y los principios republicanos de la Revolución Francesa que, tras su fracaso, el 13 de febrero de 17965, le merece a Picornell y sus compañeros políticos Sebastián Andrés, José Lax y Manuel Cortés Campomanes, la expatriación y condena perpetua en la cárcel de La Guaira, en Venezuela.

De la “Carmañola americana” se conoce que es producto de la adaptación que se hace de la carmañola de España para ser utilizada dentro del contexto político de la América colonizada, esta última una traducción al castellano del

texto francés, La carmagnole, probablemente realizada por el mismo Juan Bautista Picornell, letrado en filosofía, maestro, médico, autodidacta en los estudios de la lengua inglesa y francesa y uno de los intelectuales sobresalientes de la época, comparable en su formación humanista y convicciones libertarias y americanistas a los próceres Francisco de Miranda y Simón Bolívar. Asimismo, la autoría del texto americano puede ser atribuido a alguno de los compañeros políticos de Picornell en la conspiración de Madrid, entre los que se encuentran figuras claves como: Bernardo Garaza, abogado y traductor literario; Juan Ponz Izquierdo, profesor de humanidades y lengua francesa y; el antes citado José Lax, maestro de humanidades y traductor público, de quienes comenta López (citado), solían reunirse en la casa de este último para traducir los libros y discursos llegados de Francia que luego se harían circular entre los adeptos a la causa republicana.

Sobre la adaptación de la “Carmañola española” al contexto americano, también es probable que estuviera a cargo de Picornell y, con mayor propiedad, de Cortés Campomanes; el primero, por ser el ideólogo y líder central del movimiento libertario en La Guaira; el segundo, por sus comprobados dotes de poeta y los testimonios escritos que a él le confieren la autoría de la canción. Una de estas evidencias es la declaración que se toma de la confesión de José María España ante el Tribunal de la Audiencia con fecha 3 de mayo de 1799, una vez descubierta la conspiración, documento en el que se lee textualmente que “los versos los había compuesto Cortés” (López, citado, p. 239).

También se conoce que la versión de la “Carmañola americana” adaptada de la traducción de La carmagnole, no fue la versión exclusiva que tuvo difusión en Venezuela ya entrado el siglo XIX y declarada la independencia. Palacios (citado, p. 66) indica que hay una alusión literaria a la canción en el libro José Feliz Rivas (1978) escrito por Juan Vicente González, en la que el escritor menciona que “en el Club de los Sincamisa se bailaba y cantaba una versión grotesca y extraña de «La carmañola americana», compuesta por los Landaeta⁶”; dato histórico que Quintana (citado) también presenta en su investigación⁷. Adicionalmente, en el estudio de Bugliani (citado) se analiza una canción de letra muy parecida que entonaban los llaneros bajo el mando de José Antonio Páez, “El canto de las sabanas⁸”; todo lo cual hace pensar que el texto se iba transformando en las voces populares y adaptando a las necesidades expresivas e intereses políticos de sus coautores para ganar luego un mayor valor estético e identitario de carácter nacional con el acompañamiento musical que le añadieron expertos compositores de la época.

En el presente, nos llega una “Carmañola americana” que comparte con la carmañola francesa símbolos como “el cañón”: “Viva el sonido del cañón” / “Vive le son du canon” y “los sin camisa”: “Yo que soy un sin camisa” / “Oui, je suis sans-culotte (letra de La carmagnole disponible en el sitio web Letras.com: <https://www.letras.com/divers/531730/>). Se trata de una canción de 25 estrofas con un estribillo al final de cada una de estas: “Baylen los sin camisa” (López, citado, p. 382-387); estructura que, según el análisis de Quintana (citado), difiere de la versión francesa (13 estrofas y 1 coro), por lo cual se trata de un texto con determinados referentes fielmente traducidos del francés y otros contenidos innovadores que deben interpretarse de acuerdo con las circunstancias socio-políticas locales que se vivían en Venezuela a finales del siglo XVIII, también concurrentes en todo el ámbito de las provincias españolas.

Insurrección, denuncia y conciencia descolonizadora en la Carmañola Americana

Para 1797, se cumplen 300 años de la llegada de Colón a América y, por tanto, de colonización política, económica, cultural e ideológica, donde al ciudadano americano se le reduce a través de criterios raciales a la categoría de un hombre inferior. Solo los blancos descendientes directos de los conquistadores peninsulares y sus generaciones sucesivas que no tuvieran consanguinidad mora o judía –los blancos criollos–, constituyeron el grupo social exclusivo con poder económico y político, poseedor del linaje y honor europeos, al que se le atribuye, desde 1573, durante el reinado de Felipe II, el derecho de gozar de los mismos deberes y privilegios que poseyeron los representantes de la Corona en los reinos de Castilla, legitimado a través de la Ordenanza sobre descubridores y poblaciones sancionada el mismo año (Salazar, 2012). De esta manera, los blancos criollos tenían privilegios económicos como ser los dueños de las mejores tierras de América, tener un elevado número de esclavos y enriquecerse con el cultivo y comercialización del cacao americano.

Esta casta estuvo representada en Venezuela por un reducido número de familias fieles a la monarquía, los mantuanos⁹, asentados en la ciudad de Caracas, los mismos que años después se dividieron políticamente a favor de la construcción de la República siendo los actores decisivos de la firma del Acta de Independencia (19 de abril de 1810) y la sucesiva Declaración de Independencia (5 de julio de 1811). Con anterioridad a estas fechas, la clase mantuana defendió férreamente su condición elitista manteniendo relaciones endogámicas entre sus congéneres y oponiéndose a que cualquier otro grupo racial –en especial, aquellos mestizos que habían alcanzado prosperidad económica y notoriedad pública– pudiesen acceder a sus mismas libertades, tales como: estudiar en las universidades, ocupar cargos políticos y administrativos e ingresar al sacerdocio y la milicia (Pellicer, 2008).

Dentro de esta división social –que, por un lado, representan los mantuanos y, por otro, el resto de la población– sale a la escena en la “Carmañola americana”, la figura discursiva de los estratos sociales más afectados por la desigualdad con que se instauró y mantuvo el régimen colonial en la América hispana: indios, negros y pardos, “los sin camisas”, quienes, en el texto, por medio del uso de la primera persona que los enuncia y personifica, asumen su rol protagónico como sujetos políticos con el deber de transformar su realidad social: “Yo que soy un sin camisa / Un bayle tengo que dar, / Y en lugar de guitarras, / Cañones sonarán” (López, citado, p. 382-383).

Con estos versos iniciales que conforman la primera estrofa, se advierte una importante estrategia discursiva: transferir a la voz de las masas la apropiación del proyecto republicano, donde es el propio pueblo, la clase sin linaje, sin intelecto y sin derechos, la que se dirige al resto de sus compatriotas en una decisiva invitación a tomar las armas; de ahí la metáfora “baylen los sin camisas”, estribillo final de cada una de las estrofas compuesto por los siguientes cuatro versos: “Baylen los sin camisas / y viva el son, y viva el son: / Baylen los sin camisas / Y viva el son del cañon” (López, citado, p. 383).

Desde la segunda y hasta la novena estrofas, la voz poética se manifiesta en expresión de denuncia frente a un sistema despótico que legitima la desigualdad y al que representan la monarquía, sus instituciones, sus funcionarios y sus leyes, todas arbitrarias desde la unilateral autoridad real y dirigidas a favorecer a la clase

colonizadora. Específicamente en la segunda estrofa, hay una clara intención discursiva de explicarle al conglomerado étnico socialmente excluido que su perpetuo estado de empobrecimiento tiene su origen más que en su condición de hombres inferiores en la imposición de un brutal régimen fiscal: “Si alguno quiere saber / Porque estoy descamisado / Porque con los tributos / El Rey me ha desnudado” (López, citado, p. 383).

Con la conquista, la Corona adoptó los mismos mecanismos medievales de pagos e incautación de impuestos que le permitieron apropiarse de modo directo de todo cuanto tenía y se producía en América: tierras, metales, alimentos y mano de obra. La tributación estaba condicionada a las necesidades financieras inmediatas de la Corona y el gasto público estuvo destinado a satisfacer necesidades de tipo político-administrativas, militares y religiosas, sin una política de inversión para el desarrollo socioeconómico de las colonias (Tallafero, 1996).

Para el siglo XVIII (1776), la institución encargada de regir el funcionamiento fiscal en Venezuela fue la Real Intendencia de Caracas que viene a sustituir a la Real Hacienda, creada en 1531. De esta manera, la antigua figura del oficial real fue ocupada por la del intendente que tuvo un poder absoluto, por encima del gobernador y directamente subordinado al de la Corona, en beneficio prioritario de sus intereses económicos, tal como nos lo explica Aizpurúa (1981, p. 12):

Si bien es cierto que las medidas llevadas a cabo por la Intendencia beneficiaban por una parte y contradecían por otra a los grandes productores y comerciantes, más cierto es que dichas medidas sí desequilibraron y entorpecieron las vías de enriquecimiento de los sectores desposeídos dado que el peso de los impuestos internos descansaba sobre el comercio por ellos beneficiado, el del campo-ciudad, que no llegaba a ascender los límites subregionales. La necesidad de rentas por parte de la Corona era tal, debido a los gastos de las guerras en las que se vio envuelta a partir de 1770, que desangraba en demasía a este sector de pequeños productores (arrendatarios, indios, esclavos, etc.) [...].

En su octava estrofa, la “Carmañola americana” recoge este contexto económico haciendo alusión a la figura del intendente, referente concreto e inmediato del rey en el imaginario social. Por tanto, una persona odiada, responsable del régimen de explotación que prevalecía: “Los Yntendentes ayudan / con mucho afán al tirano / A comerse la sangre / Del pueblo americano” (López, citado, p. 384). Tanto el intendente como el resto de los funcionarios que se nombran en otras estrofas: los gobernadores (en la quinta estrofa) y los corregidores y alcaldes (en la séptima) forman parte de lo que el sujeto discursivo reconoce como la estructura opresora: “Todos ellos a porfía / Nos tiranizan furiosos, / Son crueles, avaros, / Soverbios y orgullosos” (López, citado, p. 384).

En las siguientes estrofas (de la décima a la décima séptima), la voz lírica anuncia la sublevación no como una realidad utópica sino como un hecho próximo a ejecutarse, una estrategia discursiva capaz de incorporar simbólicamente a quien interprete la canción a esa masa militante que derrocará la tiranía. La estrofa décima y décimo segunda, citadas a continuación, dan cuenta de ese efecto performativo: “Pero no tardarán mucho / En recibir su castigo, /

Que ya los sin camisas / Afilan sus cuchillos” (López, citado, p. 384); “De la ira americana / Ya podéis temblar tiranos, / Que con los sin camisas / Vuestra hora ha llegado” (López, citado, p. 384).

Es importante acotar que esas ideas de insurrección que se expresan en la canción y de las que el autor pretende se apropien sus oyentes e intérpretes no habían sido ajenas a la conciencia de las masas. Así lo confirman los varios levantamientos que antecedieron la conspiración de Gual y España, entre ellos y entre los más importantes, el de los negros de Coro de 1795, mejor conocido como la insurrección de José Leonardo Chirinos, en la que participaron indios tributarios, esclavos y negros libres atacando directamente al Intendente de la Real Hacienda, Manuel de Iturbe, y a sus funcionarios alcabaleros, precisamente por la arbitrariedad y abusos que se cometían en el cobro de los impuestos de alcabala y de los tributos de los indios que se encontraban morosos.

Entre estos abusos y como dato coincidente con el contenido de la “Carmañola americana”, hay que mencionar el hecho de que, si para el momento de pasar por las alcabalas, los transportistas no tenían el dinero suficiente para pagar los impuestos se les embargaban las posesiones que traían consigo, entre ellas, la ropa, hasta el punto de dejarles desnudos (Gil Rivas, Dovale Prado y Bello, 2001). El siguiente testimonio –un oficio dirigido a Francisco Jacot, enviado por la Corona para realizar averiguaciones sobre la insurrección– ofrece un panorama más amplio de estos embargos y la referencia específica de que los alcabaleros le quitaban las camisas al pueblo:

[...] me ceñiré a lo que dicen sobre el modo de hacerles pagar por el justo, y debido derecho de alcabalas de tierra, pues, dicen se cobra con las extorsiones de quitarle al pobre vasallo si no tiene con que satisfacer prontamente por las verduras o frutas silvestres que trae para su alimento, la camisa, los calzones, pañuelos, paños, rosarios o sombreros, dejándolos en aquella disposición, tratándolos mal de palabra y, de obra: Si traen cargas le quitan la mula, burro, aparejo, parte de todo lo que llevan y a veces dejando sin fanegas las bestias y obligándoles a cargar a cuestras y si no acuden a tiempo por sus prendas las venden, injuriándoles si repugnan alguna cosa. Yo he presenciado dos pasajes: Un indio de esta ciudad que por uno y medio reales le quitaron la camisa y porque exclamó diciéndoles: “... aún no quieren escarmentar los blancos” me lo mandó el señor Tesorero, y lo tuve preso veinte cuatro horas; y otro de Santa Ana que me presentó por escrito exponiendo que sobre cobrarle la alcabala le dieron palos los guardias que le hicieron echar sangre por la boca y narices [...] (Gil Rivas, Dovale Prado y Bello, citado, p. 143-144).

De modo que los intentos independentistas que vienen de los grupos subalternos como el liderizado por José Leonardo Chirinos no pueden quedar invisibilizados como auténticas expresiones de una conciencia libertaria que, lejos de estar influenciada por el modelo francés o ser una proyección de la élite culta antimonárquica, como lo hace ver la historiografía oficial, hay que analizarlo tal como proponen Gil Rivas, Dovale Prado y Bello (citado), como una forma genuina de rebelión contra el sistema y, además, una forma particular de entender las ideas de libertad e igualdad por parte de los grupos oprimidos. En este sentido, “los sin camisa” en la “Carmañola americana” no puede ser

una expresión traducida de la canción en su versión francesa sino un referente concreto y literal de una realidad auténticamente vivida que debió conocer quien escribió el texto para captar adeptos y militantes activos a la causa republicana.

De la décimo octava estrofa hasta la vigésimo segunda se abre un espacio discursivo para imaginar la República futura, una nación libre, próspera, fraterna y justa y libre de desigualdad, una palabra que resume la condición política, económica y social del sistema opresor y, por tanto, aquello que no debe existir en ese nuevo orden político republicano. En este sentido, se lee en la estrofa 22: “Seremos todos iguales / Y no habrá otras distinciones, / Que el talento y la virtud / Y las grandes acciones” (López, citado, p. 385). Las 3 últimas estrofas de la canción expresan el amor hacia la patria, la promesa de libertarla y un juramento con el que se cierra el texto, donde el sujeto lírico se compromete a dar su vida en la batalla: “Para una empresa tan grande, / Constates todos juramos, / Que morir o vencer, / Es lo que deseamos” (López, citado, p. 387).

Conclusiones

En el presente ensayo analizamos el contenido histórico de la “Carmañola americana”, una canción patriótica que, a finales del siglo XVIII, sirvió de discurso ideologizador para incitar a la clase mestiza a la rebelión armada contra la Monarquía en la Provincia de Venezuela. El contenido de esta pieza revela un posicionamiento de denuncia dirigido a las masas, desde la voz discursiva de las propias masas, frente al régimen fiscal colonial, la desigualdad social y los abusos de las autoridades monárquicas, constituyendo un poderoso instrumento persuasivo (dirigido a la acción revolucionaria) para afianzar los ideales libertarios y crear una conciencia descolonizadora con miras a la instauración de una patria republicana. Al perfilarse como un discurso del pueblo para el pueblo, la canción representa una pieza de magistral estrategia política y potencialidad performativa que, seguramente, contribuyó a preparar el terreno para la futura independencia de Venezuela y de América. No sin motivo, Juan Bautista Picornell, se encargó de reproducir el texto de la canción y enviarlo a todas las provincias españolas, una vez que se descubrieran en Venezuela sus acciones de conspiración.

Notas

1. Entre los poetas y músicos más destacados que adaptaron las canciones patrióticas a la música culta están el poeta Manuel Quintana y los compositores Fernando Sor y Mariano Rodríguez de Ledesma (Lolo, 2008).
2. Los documentos incautados durante la Conspiración de Gual y España, entre los cuales se encuentra el texto de la “Carmañola americana”, son descubiertos gracias a la imprudencia de Manuel Montesinos Rico –comerciante de origen aragonés involucrado en la conspiración– quien, torpemente, hizo comentarios al respecto a personas no comprometidas con la causa independentista que delataron el hecho (López, citado).
3. Manuel Gual y José María España, ambos nacidos en La Guaira y herederos de familias acaudaladas, encabezaron operativamente, y no intelectualmente, el intento de insurrección conocido como Conspiración de Gual y España. Para 1797, el primero –educado en letras y lengua francesa–, ocupaba el cargo de Justicia Mayor o Corregidor en Macuto, cumpliendo además oficios de Alcalde en la administración de justicia ordinaria y policía; el se-

gundo –con formación militar– se encontraba retirado del Batallón de Granaderos con el grado de capitán dedicándose a la administración de su hacienda Santa Lucía.

4. La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (1789) recoge algunos principios afirmados en la Declaración de Derechos de Virginia (junio de 1776), en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos (julio de 1776) y la Constitución de la misma nación (1787), en los que quedan expresados como “derechos «naturales e imprescriptibles» del hombre: la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión” (Touchard, 2006, p. 360). Esta versión consta de 17 artículos anexos a la Constitución francesa de 1791 que, luego, va a presentar una ampliación con 35 artículos incorporados a la constitución de 1793, los mismos que, según López (citado), Picornell tradujo al castellano y luego incorporó al libro Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano con máximas republicanas y un discurso preliminar dirigido a los americanos (1797), en el cual se basan las constituciones republicanas de las naciones americanas independizadas.

5. En la fecha del 13 de febrero de 1796 se conmemora el día de San Blas, por lo que a la conspiración de Madrid liderizada por el español Juan Bautista Picornell se le conoce como conspiración de San Blas.

6. Los “Landaetas” que se mencionan en el libro “Venezuela heroica” escrito por Eduardo Blanco, son los hermanos Juan José Landaeta y José Luis Landaeta, compositores musicales pardos; el primero autor de la música del himno nacional de Venezuela.

7. La versión a la “Carmañola americana” a la que hacen referencia Palacios (citado) y Quinana (citado), fechada en 1811, en su primera estrofa y estribillo, es semánticamente idéntica a la “Carmañola americana”, objeto de análisis, con ligeros cambios en la sintaxis de los versos. Mientras que esta última carmañola contiene los siguientes versos: “Yo que soy un sin camisa / Un bayle tengo que dar, / Y en lugar de guitarras, / Cañones sonarán. / Baylen los sin camisas”; la versión de 1811 presenta este otro contenido: “Aunque pobre y sincamisa, / un baile tengo que dar/ y en lugar de la guitarra / cañones sonarán / Que bailen los sincamisa” (Quintana, citado, p. 8).

8. La primera estrofa de “El canto de las sabanas”, en comparación con el texto de la “Carmañola americana” muestra los versos siguientes: “si acaso te preguntan por qué / andáis descamisado/ ¡Avanzad!, ¡avanzad!, avanzad con machete en mano) / Decid que con sus tributos / los godos me la han quitado / Vengan ¡Chapetones! a morir aquí / dexemos la España en su frenesí” (Quintana, citado, p. 9).

9. La denominación de “mantuanos” es un calificativo despectivo de uso exclusivo en Venezuela que, según el lexicólogo e historiador Francisco Javier Pérez, tuvo su origen en las mantas que llevaban las mujeres de la nobleza criolla para presenciar los oficios religiosos; prenda de vestir que solo a ellas les estaba permitido usar y las distinguía del resto de las mujeres pobres (Pérez, 2012). Además, era exclusivo de los mantuanos el

uso de espadas, oro y perlas como parte de su vestimenta. Entre las familias mantuanas se encontraban las de apellido Bolívar, Palacios, Ponte, Tovar, Ibarra, Blanco, Mijares y Rodríguez del Toro (Langue, 2000).

Referencias

- Andrango-Walker, C. (2011). La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de independencia. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 13(25), 109-125.
- Aizpurúa, R. (1981). El siglo XVIII en la “Venezuela colonial”: la sociedad colonial y su crisis. *Boletín Americanista*, (31), 3-13. <https://raco.cat/index.php/BoletínAmericanista/article/view/98406/146010>
- Bugliani, L. (1999). La Carmañola Americana (1797) entre la Carmagnole Francesa (1792) y el Canto de las Sabanas de Barinas (1817-1818). *Núcleo*, (16), 3-26. <https://biblat.unam.mx/es/revista/nucleo-caracas/articulo/la-carmano-la-americana-1797-entre-la-carmagnole-francesa-1792-y-el-canto-de-las-sabanas-de-barinas-1817-1818>
- Gil Rivas, P.; Dovale Prado, L. y Bello. (2001). La insurrección de los negros de la serranía coriana: 10 de mayo de 1795 (2ed). Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- Guaita Gabaldón, J. G. (enero-diciembre 2020). La música patriótica en Valencia durante la Guerra de la Independencia española: mercado y repertorio. *Cuadernos de música iberoamericana (Universidad Politécnica de Valencia)*, (33), 199-224.
- Herrera, J. (2015). Entre lo público y lo privado. Música, política y religión en el quaderno para Guadalupe Mayner al inicio de la independencia de México. En: Lolo, B. y Presas, A. (eds.). *Cantos de guerra y paz. La música en las Independencias Iberoamericanas (1808-1840)*. Universidad Autónoma de Madrid, pp. 349-368.
- Langue, F. (2000). Aristocracia, honor y subversión en la Venezuela del siglo XVIII. *Academia Nacional de la Historia*.
- Lolo, B. (2008). La música al servicio de la política en el periodo de independencia. *Cuadernos dieciochistas (Universidad de Salamanca)*, (8), 223-245.
- López, C. F. (1997). Juan Picornell y la conspiración de Gual y España (2ed). *Academia Nacional de la Historia*.
- Miranda, R. y Tello, A. (2011). La música en Latinoamérica (volumen 4). Secretaría de Relaciones Exteriores de México (Dirección General de Acervo Histórico Diplomático).
- Palacios, M. A. (2011). La canción patriótica eficaz medio de proselitismo político. *El desafío de la historia*, 4(27), 64-69.
- Pellicer, L. F. (julio-agosto 2008). La sociedad venezolana de 1811 mestizaje, exclusión y calidades. *Memorias de Venezuela. Ministerio del Poder Popular para la Cultura y Centro Nacional de Historia*, (4), 23-27.
- Pérez, F. J. (2012). Mantuano una palabra con historia. *El desafío de la historia*, 5(33), 48-52.
- Quintana, H. (enero-abril 2009). Fundamento ideológico e histórico de las canciones políticas de la contienda independentista venezolana. *Musicaenclave*, 3(1), 1-31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972563>

- Rondón, V. (julio/diciembre 2014). Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878). *Revista musical chilena*, LXVIII (222), pp. 12-34.
- Salazar, S. (2012). Qué pide la nobleza criolla al monarca. El desafío de la historia, 5(33), 62-67.
- Silva Silva, D. (2018). El pentagrama y la espada. Centro Nacional de Historia.
- Supiot Ripoll, A. (2016). Avatares castellanos de la carmagnole. En: Santos, T. G; Rodríguez Navarro, M. V; González Hernández, A. T. y Pérez Velasco, J. M. (eds.). *Texto, género y discurso en el ámbito francófono*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 915-919.
- Touchard, J. (2006). *Historia de las ideas políticas* (6ta ed.). Tecnos.

Yetzabeth Pérez Anzola: Profesora de Lengua y Literatura por la Universidad Pedagógica Experimental Libertador–Instituto Pedagógico de Barquisimeto (UPEL–IPB), Barquisimeto/Venezuela. Magister en Lingüística por la Universidad Central de Venezuela (UCV), Caracas/Venezuela. Doctora en Pedagogía Crítica por el Sistema de Estudios y Experiencias Acreditables de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez (SEEA–UNESR), Barquisimeto/Venezuela. Doctoranda en Letras por la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela. Integrante del grupo de investigación “Ressignificações do passado na América Latina: leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção–vias para a descolonização” de la Universidad Estadual del Oeste de Paraná (UNIOESTE). Integrante de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC) de la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela. Asesora adscrita a la carrera de Educación Integral, Universidad Nacional Abierta (UNA), Centro Local Lara.

Nury Sulbarán: Licenciada en Letras, mención en Historia del Arte, Licenciada en Educación, mención Letras y Magíster en filosofía por la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela. Doctoranda en Letras por la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela. Integrante de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC) de la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela. Docente adscrita a la Escuela de Música de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela.

Cristian Javier López: Licenciado en Letras por la Universidad Estadual del Oeste de Paraná (UNIOESTE), Cascabel–PR/Brasil. Licenciado en artes visuales y música por la Universidad de Ananguera, Cascabel–PR/Brasil. Magíster en teatro y artes escénicas por la Universidad de Vigo (UVIGO), Vigo/España. Doctor en Estudios Literarios por la Universidad de Vigo (UVIGO), Vigo, España, en cotutela de tesis con la Universidad Estadual del Oeste de Paraná (UNIOESTE). Investigador Posdoctoral en la Universidad Estadual de Maranhão–UEMA, Caxiasma/Brasil. Integrante del grupo de investigación “Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção–vias para a descolonização” de la Universidad Estadual del Oeste de Paraná (UNIOESTE). Integrante del “Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense” (NUPLIM) de la Universidad Estadual de Maranhão–UEMA, Caxiasma/Brasil. Docente adscrito a la Universidad de Pernambuco (UPE), Petronila–PE/Brasil.