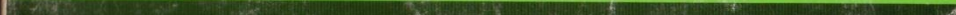


1 9 5 3
UCAB 40 ANOS
1 9 9 3

MONTALBAN

UCAB
No. 28



EVISTA MONTALBAN

Editor

José del Rey Fajardo
Juan Subero

Directora

Angelina Pollak-Eltz

Consejo de Redacción

Enrique Ugalde
Gerardo Alvarez
Germán González Oropeza
Jesús Olza Zubiri

Diseño Portada

Alirio Palacios

Composición y paginación

Publicaciones UCAB

Impresión

Editorial EXlibris

Dirección

Universidad Católica Andrés Bello
Apartado 29068
Caracas 1021 - Venezuela
Tel. 58-02-442.9511

Director de Publicaciones

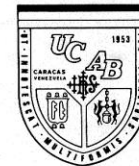
Emilio Pfriz Pérez

Precio

USA 16 + franqueo

Depósito Legal pp. 76-0527

Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Institutos Humanísticos de Investigación
Caracas, 1995



MONTALBAN/28

Música aborígen en los cronistas de Indias.

Caso venezolano

Hugo J. Quintana M.

INTRODUCCION

El presente es un estudio sobre la música indígena venezolana en los Cronistas de India. Esto lo constituye en un trabajo de etnomusicografía e historiografía musical, que son las áreas que aquí se estudian. El período que cubre el estudio va desde el siglo XVI hasta principios del siglo XIX; es decir, toda la etapa de conquista y colonización.

Para organizar la exposición de esta investigación, hemos adoptado la siguiente estructura: se estudia, de forma particularizada las referencias de cada cronista; cada uno de estos estudios particulares consta de una ficha biográfica del cronista, una exposición más o menos textual de sus comentarios en torno al tema de estudio y una clasificación comentada de cada instrumento referido por el cronista. Para tal clasificación nos hemos valido de los estudios de la etnomusicóloga y folklorista Isabel Aretz, cuyos criterios fueron expuesto en su libro, *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Estos estudios, a su vez, están fundamentados en las clasificaciones de musicólogos de reconocimiento internacional, por lo que estamos seguros de haber hecho una acertada escogencia. Terminamos el trabajo con la hoja de citas al final del capítulo único, seguido de las conclusiones, la bibliografía general y los anexos. Antes de comenzar nos gustaría aclarar ciertos asuntos que de seguro permitirán determinar y justificar mejor el área que nos proponemos estudiar. Ello es necesario, por cuanto las diferentes formas de interpretar una misma realidad traen a veces serios problemas a la hora de estimar y valorar una investigación, cosa que pudiera evitarse con una simple aclaratoria de términos. En el caso del arte en general —por ejemplo— es común que el moderno hombre occidental entienda por él “al proceso y los productos de las habilidades humanas aplicadas a cualquier actividad que satisfaga las normas de una forma de

belleza preferida en una determinada sociedad”¹. En tal caso no se podría hablar de arte o de música indígena cuando nos referimos al sonido producido por un instrumento que sirve a la acción guerrera, al ritual religioso, a la terapia, etc, por cuanto allí la música no satisface ninguna forma estética o de belleza. No obstante esto, es innegable, tanto en las culturas occidentales como en las no occidentales, que las artes tienen un valor simbólico (comunicacional) y por lo tanto transmiten y/o generan un determinado estado de ánimo en las personas que manejan el mismo código con que éstas fueron creadas. Desde este punto de vista es perfectamente lógico que se interprete como música a aquellos cantos y ejecuciones instrumentales indígenas que favorecen la alabanza de un dios, el ímpetu guerrero, la danza festiva, la terapia del piache o el trabajo cotidiano. En este sentido nos apoya y nos sirve de base de sustentación, aquella tendencia etnomusicológica que parte del hecho cierto de que “la música es producida por los humanos y para los humanos, y por tal función dentro del contexto cultural y en unión con todas las demás facetas de la conducta humana”. Con esta perspectiva, pues, realizaremos este trabajo y en este sentido debe entenderse todo cuanto aquí sea dicho.

El otro asunto que merece aquí especial atención está referido a los cronistas de india y a su incorporación en este trabajo. Entendemos por cronistas de indias, todos aquellos hombres (religiosos en su mayoría) de tiempos de la conquista y la colonización, que, desde España o desde América, apoyados en documentos o en su propia experiencia, escribieron una detallada relación de todo cuanto aquí vieron, leyeron o escucharon. Arbitrariamente, podemos dividirlos en generales (que escribieron sobre toda la América) y en particulares o regionales. Para el caso específico de Venezuela, que es el que aquí estudiamos, hemos tomado la proposición hecha por la Dra. Angelina Lemmo², cuya muestra estudia a los siguientes cronistas particulares:

SIGLO XVI

Fray Pedro Aguado
Juan de Castellanos
Nicolás de Federman
Sir Walter Raleigh

SIGLO XVII

Fray Pedro Simón
Fray Jacinto Carvajal
Fray Matías Ruiz Blanco

1. Nanda, Serena. *Antropología Cultural: Adaptaciones socioculturales*. Capítulo XV, pág. 324.
2. Lemmo, Angelina. *Historiografía colonial de Venezuela*. Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la UCV, 1983.

SIGLO XVIII

José de Oviedo y Baños
Padre José Gumilla
Fray Antonio Caulín
Padre F. S. Gilij

SIGLO XIX

Padre Ramón Bueno

De la revisión de ellos podemos determinar que sólo siete (la mitad más uno) tienen referencias a la música indígena: Nicolás de Federman, Fray Pedro Simón, Fray Matías Ruiz Blanco, el Padre José Gumilla, Fray Antonio Caulín, el Padre Felipe Salvador Gilij y el Padre Ramón Bueno. Son los testimonios de estos cronistas, pues, lo que servirán de base al presente trabajo. Nos hubiese gustado poder abarcar un espectro mayor de todos aquellos que de una u otra manera describen la vida de los indígenas en el período colonial, pero las limitaciones de tiempo propias de nuestro sistema de estudio, no nos permitieron otra alternativa. Aún así creemos que dejamos en manos del lector un trabajo interesante y original.

NICOLÁS DE FEDERMAN

Según el Diccionario de la Fundación Polar³ nació en Alemania en 1505 y murió en España en 1542. De joven entró en el servicio de la Casa de los Welser. Fue enviado como factor a Sevilla, y después a América, para ayudar al gobernador efectivo, Ambrosio Alfínger. El 22 de octubre de 1529 salió de Sanlúcar de Barrameda hacia Venezuela y después de una breve estadía en Santo Domingo, llegó al país en enero de 1530.

El 12 de septiembre del mismo año salió su primera expedición hacia el interior del país en busca del “mar del sur”, lo que le permitió explorar el territorio situado entre Coro y Barquisimeto, habitado por los Caquetíos, Xideharas, Ayamanes, Cayones, Xaduas, Cuybas, Gauycaries, Ciparicotes y Atecares. El 17 de marzo de 1531, regresó a Coro, donde fue condenado al destierro por haber realizado la expedición sin autorización. Este tiempo (cuatro años) lo aprovechó para escribir su “Historia Indiana”.

El 19 de julio fue nombrado por el Consejo de India Gobernador y Capitán General de Venezuela, como sucesor de Alfínger; pero fue inmediatamente sustituido. En 1535 llegó nuevamente a Venezuela donde tuvo una considerable actuación como expedicionario, pero la suerte no pareció acompañarle porque en 1540 es nuevamente apresado, consiguiendo la muerte al año siguiente.

En realidad, la referencia que hay en la obra de Federman⁴ sobre la música indígena es bastante pequeña. Apenas alcanza a decir que vio que los Ayomanes (del actual Estado Falcón) “...sobre una altura frente a nosotros, lanzando grandes gritos y *sonando el botuto*, como es uso de ellos en la guerra”. La referencia es, sin embargo, propicia para que se estudie

3. Fundación Polar. *Diccionario de Historia de Venezuela*.
4. Federmann, Nicolás de. *Narración del primer viaje de Federmann a Venezuela* (Traducción Pedro Manuel Arcaya. Caracas, 1916, pág. 40.

más en detalle el citado instrumento. Este botuto —según nos dice Isabel Aretz⁵— forma parte de la familia de las trompetas antiguas que “no tenían columna de aire vibrante, ni boquilla, ni extremo acampanado ni pabellón. Eran megáfonos cortados en una rama hueca o una caña ancha, en la cual el ejecutante hablaba, cantaba o bramaba”. Otra hipótesis sería que pertenecían a trompetas algo más evolucionadas (trompetas verdaderas), las cuales apenas “producían un par de notas”. En cuanto a su uso, Federman mismo nos dice que se trata de un instrumento de guerra; sin embargo, otros cronistas relataron haberlos visto y oído en una función distinta como se verá más adelante.

FRAY PEDRO SIMÓN

Nació —según el Diccionario de Historia de Venezuela⁶— en España en 1581 y murió en Bogotá en 1623. Fue franciscano y el primero que elaboró metódicamente la historia de Venezuela. Despachado por la Casa de Contratación de las Indias, él y otros 12 misioneros, zarparon para América el 6 de abril de 1604. En medio de sus trabajos pudo acompañar, en 1608, al presidente de la Real Audiencia de Santa Fe en expedición contra los indios Pijuaos. Durante 1612 y 1613 visitó los conventos de Venezuela, aprovechando el viaje para la recolección de datos históricos.

En lo que se refiere a la música, Fray Pedro Simón se ocupa en su obra⁷ de los instrumentos y cantos que hacían los indios cuando asían a las fiestas y a los actos velatorios. En primer lugar habla de los cascabeles con “muchas sargas de caracoles y conchas” que llevaban los indios a las fiestas “para que sonase”. Forman parte, estos cascabeles, de lo que Isabel Aretz⁸ llama “idiófonos de golpe indirecto”, en su variante “sonajas en hilera”. Su construcción es muy simple: se elaboran con deshechos naturales que se perforan y se agrupan en racimos por medio de un hilo. Su uso, tal cual lo dice Fray Simón, es para que sonase mientras bailan. Aretz afirma, además, que “cualquiera de estos collares puede hallarse en la actualidad en uso entre los indios”.

En cuanto a los cantos festivos, dice Fray Pedro:

Callaban unos a veces, cantando los otros, gritaban todos, no faltaban un punto en el tono ni compás, con el cual conformaban los movimientos del cuerpo, aunque eran muchos. En las canciones graves y de cosas de mucho peso que cantaban,

gobernaban la voz y cuerpo a compás, mayor en las juglares, alegres y más contento, iban a compasete y gallofado o volado. Lo que de ordinario cantaban eran alabanzas de sus pasados y caciques; comenzaban en tono muy bajo, iban subiendo poco a poco la voz hasta ponerla en grito; repetían muchas veces trastocando las palabras, la alabanza, diciendo: tenemos buen señor tenemos bueno.

Estos instrumentos y cantos eran utilizados también en los funerales, según nos cuenta Fray Pedro Simón. Ello queda evidenciado más adelante cuando, al referirse a los actos velatorios dice: “Y una venerable anciana, cada día de aquellos, compuesta de muchas sargas de caracoles, en el cuello, brazos y piernas, salía a la plaza, y enfrente de la casa donde se estaba tostando el cuerpo (del difunto), con triste canto decía las proezas y valentías de la vida del difunto”. Como se ve, tienen estos cantos y toques un fin estrictamente social y/o religioso.

FRAY MATÍAS RUIZ BLANCO

Nació —según el mismo diccionario⁹— en España en 1643 y murió en el mismo país en 1705. Fue misionero franciscano, fundador de pueblos en el oriente venezolano, historiador y gramático. Trabajó como Lector de Artes en el Convento de Nuestra Señora del Valle desde 1666 hasta el día de su paso a las misiones de Píritu en marzo de 1672. Desde allí fundó varios pueblos, entre los que cuentan: San Juan Evangelista del Tucupío, San Lorenzo de Aguariquar, San Pablo de Azaca y San Buenaventura de Roldanillo. En 1684, es investido con el cargo de Cronista de las Misiones de Píritu, cargo que desempeñó dejando en sus obras inestimables tesoros de datos no sólo históricos, sino también etnográficos, botánicos, filológicos y otras ramas del saber humano.

En su obra¹⁰ Fray Matías hace también referencia a los cantos y toques de difunto y de fiestas. Así dice de los indios de Píritu: “a sus difuntos, si son principales, los asan; y suelen gastar en el funeral ocho días, cantando y llorando sus proezas”. En cuanto a las fiestas, agrega: “suelen estarse bailando ocho días continuos, y el que más monstruoso se pinta, ése está más hermoso. En los bailes remedan a los animales de la tierra y a los peces, y bailando a compás de pies, en rueda, dados de las manos, cantando unos y tocando otros. El canto es lúgubre, acompañado de tambor y unas gaitas gruesas. Estas gaitas —según Aretz¹¹— son sinónimo de birimbao o trompa guajira o también furruco; no sabemos, sin embargo, a que se refiere el padre. Lo mismo sucede con el tambor que, como se ve, no se especifica si se trata del tambor idiófono o el de membrana. Más adelante Fray Matías se refiere al canto que sirve para la alabanza de los dioses, diciendo:

5. Aretz, Isabel. *Instrumentos musicales de Venezuela*. Cumaná (Edo. Sucre), Editorial Universitaria de Oriente, 1967.
6. Fundación Polar. Op. Cit.
7. Simón, Fray Pedro. *Noticias históricas de Venezuela*. Caracas, Biblioteca de la A.N.H. (Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1987. Tomo II, pág. 1211-115.
8. Aretz, Isabel. Op. Cit. Pág. 22.

9. Fundación Polar. Op. Cit.
10. Ruiz Blanco, Fray Matías. *Conversión de Píritu*. Caracas, Biblioteca de la A.N.H. (Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1965. Págs. 42-46.
11. Aretz, Isabel. Op. Cit. Pág. 296.

Dos bailes tienen que, formalmente, son idolatría. El uno es con un instrumento que llaman purma, formado de dos calabazas y de uno como tambor, en que cantan las más principales coplas de repente. Y a este canto le llaman empoican, y a los lados del instrumento tienen los ídolo, formados de madera; y el sonido es como de atabal y se oye tres o cuatro leguas, si el viento no es contrario. Los supremos dioses de los indios son el sol y la luna, en cuyo eclipses hacen grandes demostraciones. Tocan instrumentos bélicos, y toman las armas en señal de que los quieren defender...

En cuanto a los instrumentos que el sacerdote menciona, se puede especular que el purma es una especie de instrumento mixto en donde participan las maracas (calabazas) y algún tipo de tambor. El atabal, en cambio, es sinónimo de tambor y, dado que el cronista describe su sonido tan fuerte (se oye a tres o cuatro leguas), es posible que se trate de la caja de guerra de los Caverres tratada por el Padre Gumilla, la cual será objeto de nuestro estudio más adelante.

PADRE JOSÉ GUMILLA

Según el diccionario que venimos citando¹², nació en España en 1686 y murió en Colombia en 1750. Fue misionero, historiador y lingüista. Ingresó a la Compañía de Jesús en 1704 y pasó al Nuevo Reino de Granada en 1705. Tras un año de estancia en Tunja, se inicia como misionero en los llanos en 1716; entre este año y 1737, su actividad se desarrolla a todo lo largo de la geografía llanera y orinoquense. El *Orinoco Ilustrado* (su obra) se constituyó en un libro de gran impacto y polémica en el mundo europeo.

En lo que concierne a esta investigación, es ciertamente Gumilla uno de los que mejor describe y analiza los instrumentos y costumbres musicales de los indígenas. Su relato lo encontramos tan fascinante que hemos querido dejarlo aquí de la manera más textual posible. Un ejemplo de esta detallada descripción la podemos encontrar en el capítulo XIII de su obra¹³, en el cual describe un funeral de la nación Saliva. Veamos en detalle el relato:

...la función clásica y distintiva de los salivas gentiles, y en que descubren los fondos de su política y amor a sus jefes, es cuando muere alguno de sus magnates... Llegóse el tiempo de hacer las honras de un hermano del cacique Pugduga, y luego empezaron las diligencias... Empezaron a venir compañías forasteras de los pueblos convidados; luego resonó repentinamente una inaudita multitud de instrumentos fúnebres, que jamás habíamos visto ni oído: inventiva diabólica, y muy propia para melancolizar los ánimos. Todos según sus clases, sonaban de dos en dos. La primera clase de ellos eran unos cañones de barro de una vara de largo, tres barrigas huecas en medio, la boca para impeler el aire angosta, y la parte inferior de buen ancho. El sonido que forman es demasiado oscuro, profundo y uno como bajón infernal; la

12. Fundación Polar. Op. Cit.

13. Gumilla, José (S.J.). *El Orinoco Ilustrado*. Caracas, Biblioteca de la A.N.H. (Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1963. Pág. 158-167 y 343-346.

segunda clase de instrumentos, también de barro, es de la misma hechura, pero con dos barrigas, y mayores los huecos de las concavidades intermedias; su eco es mucho más bajo y nocturno, y a la verdad horroroso; la tercera clase resulta de unos cañutos largos, cuyas extremidades meten en una tinaja vacía de especial hechura; y ya no hallo voces con que explicar la horrorosa lobreguez y funesto murmullo que del soplo de las flautas resulta y sale de aquellas tinajas. ¿Y quién dirá la melancólica behetría que salía de todo este conjunto de funestas voces? Lo peor era que sonaban juntas, e incesantemente muchos en la casa del túmulo, y otros tantos en la casa del duelo. Al mismo tiempo salieron varias danzas, emplumados los danzantes a todo costo, como dijimos de los guayqueríes. Cada tropa de danzantes llevaba su tren de las flautas fúnebres referidas; unos danzantes pasaban con mucha gravedad y reposo, con bastones muy pintados en las manos, siguiendo el compás de la música, no sólo con los pies, sino también con los golpes de los pies y de los bastones. Otras danzas singularísimas fueron saliendo a la plaza: cada danza, fuera de los músicos, se componía de doce indios... El primer de estas danzas consistía en una notable variedad de posturas, vueltas y círculos acompasados al son de la música... Al son de estas danzas iban de dos en dos aquellas flautas largas de cubarro, de que dijimos en el capítulo de los indios guamos, que están en punto, y suenan como dos acordes violines. Esto músicos pasan en tono de danzantes, porque con la cabeza, pies y con todo el cuerpo iban haciendo extraordinarias cortesías y ceremonias.

Terminada la ceremonia, el Gumilla nos cuenta:

Yo cogí en sueño o el sueño o me cogió a mí de buena gana, y allá como a la una de la noche sentí como una gran pesadilla, acompañada de un eco horroroso... Salí de donde dormía y hallé a los otros dos Padres aturridos y discurriendo qué podría ser aquel ruido... En este congojoso susto y terrible conflicto estuvimos largo rato..., cuando a la vislumbre de la luna, que ya salía, distinguimos un círculo al uso de los indios otomacos...

De noventa indios se componía el círculo de aquella danza, treinta tocaban pífanos, treinta tocaban trompetas diabólicas, causa única de aquel estruendo, y otros treinta ayudaban a cargar las tales trompetas, las cuales tenían un palo largo atado a cada lado, que de la boca de la trompeta para afuera salían y recaían sobre los hombros de un indio, teniéndola el que soplabla con ambas manos aplicada a la boca; de modo, que la trompeta, a mi ver, de mayor a menor, tenían dos varas de largo; su boca como papel, y cuando está fresca es pegajosa como cola, con lo cual fabrican a todo su gusto dichas trompetas, y mayores si les da la gana.

En fin, ellas son tales, que son menester dos hombres para poder usar de ellas. Los treinta pífanos desde cerca realzan y dicen bien con las trompetas; pero desde lejos no se oye sino la tempestad fea de sus voces.

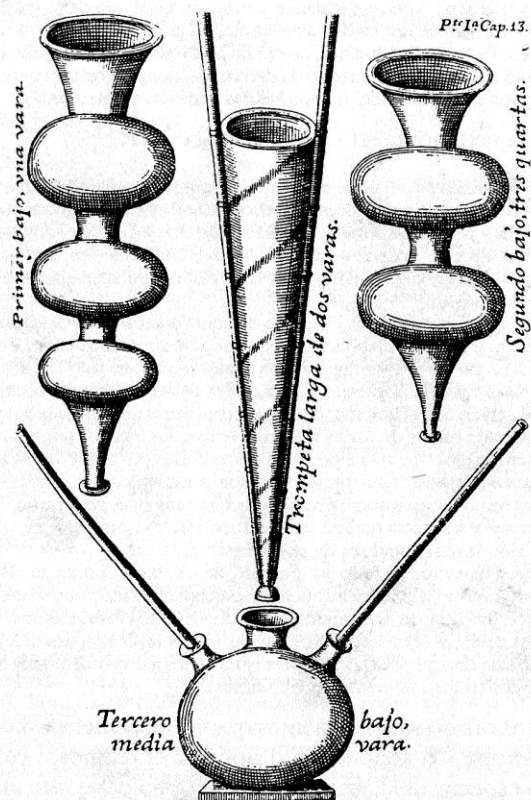
Después que danzaron a todo su parecer, se volvió a formar la danza de los trompeteros junto a la casa del túmulo, y precediendo todas las otras danzas, se encaminaron todos al río, danzando y tocando todos los instrumentos. Los últimos eran los del duelo, y entre ellos traían cuatro indios todo el aparato del túmulo, el cual arrojaron al río, tras de él las trompetas y todos los demás instrumentos fúnebres, como que desterraban la memoria del difunto...

Estudiemos ahora estos instrumentos que Gumilla menciona de manera más detallada. Entre los aparatos que nombra el religioso, vale la pena hacer mención especial del llamado bastón. Forma parte este instrumento de los idiófonos de golpe indirecto en su variante bastón sonaja." Está hecho —según Aretz¹⁴— de una caña larga, cerca de cuyo extremo

14. Aretz, Isabel. Op. Cit. Pág. 25 y 26.

superior atan una tiras de pezuñas y más a menudo de cápsulas de semillas... "Su presencia ha llegado hasta nuestros días y es comúnmente utilizado por nuestros indígenas. Es posible pensar que el "chineco" criollo de los Estados Lara, Yaracuy, Carabobo y Portuguesa, deriva del mencionado bastón y del "chinesco" o "cimbaleto" de origen asiático.

En cuanto a las flautas nombradas por Fray José Gumilla, Aretz¹⁵ las ubica dentro del grupo de aerófonos de soplo y dentro de las flautas de cántaro. Estas últimas consisten en hacer sonar una quena dentro de una vasija de barro (tinaja, según el padre), la cual posee dos aberturas a los lados para pasar las manos. En cuanto al resto de los aerófonos que dice



Instrumentos fúnebres usados por los indígenas salivas.

15. Aretz, Isabel. Op. Cit. Pág. 197.

haber visto Gumilla (trompetas y pífanos), Aretz¹⁶ los clasifica dentro del grupo de "trompetas simples longitudinales" y "trompetas poliglobulares". Los primeros son del mismo grupo de los botutos antes comentados, cuya característica fundamental es la de ser una especie de megáfono en donde el ejecutante desfiguraba su voz y producía un sonido "áspero para asustar a los malos espíritus". Las segundas son un tipo de trompeta compuesta, la cual ha sido vista en diversas ocasiones por los investigadores recientes.

Finalmente llama la atención las enormes agrupaciones instrumentales que dice haber visto el Padre (treinta de cada instrumento), lo cual nos puede hacer pensar en la formación de orquestas primitivas en ciertos rituales indígenas.

En la segunda parte del capítulo XIII, el Padre Gumilla se encarga de describir la caja de guerra y su función dentro de la sociedad Sáliva. Veamos, ahora como era este instrumento:

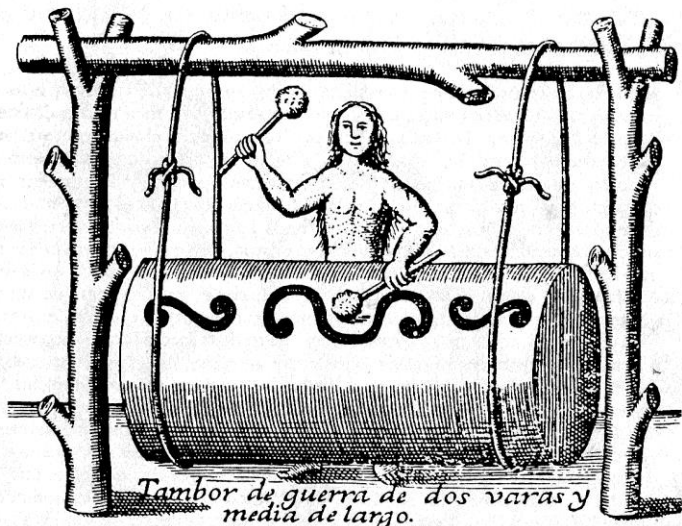
En las casas de los caciques, y en lo más desembarazado de ellas, hay fijados tres palos, ni más ni menos que una horca; del travesaño o de encima, con dos bejucos de a cuatro o seis brazadas cada uno, está colgado el tambor por las dos extremidades, distante una media vara del suelo. La caja es un tronco hueco de un dedo de casco, tan grueso, que dos hombres apenas lo podrían abarcar, y de tres varas de largo poco más o menos: es entero por todo el circuito, y vaciado por las extremidades de cabo a cabo a fuerza de fuego y agua. En la parte superior le hacen sus claraboyas al modo de las que acá tiene el arpa, y en medio le forman una media luna como una boca, por donde la repercusión sale con más fuerza. Y en la madera que hay en el centro de la media luna se ha de dar el porrazo para que suene, de modo que si se hiere en cualquier otro parte sólo suena como quien da en una mesa o en una puerta; mas que se aporree en el centro de la media luna, si no es con uno o dos mazos envueltos en resina, que llaman gurrucay, no suena. Item, aunque le den con dichos mazos, si abajo en el centro de la caja, en sitio perpendicularmente correspondiente a la media luna, no hay fijado un guijarro de pedernal que pese casi dos libras, tampoco suena. Fijan dicho pedernal con el betumen que llaman ellos peramán. Puesto el pedernal en su lugar, tapan ajustadamente las dos bocas extremas de aquel disforme tronco hueco, y ésta es la última diligencia de la obra, que, como dije, ha de estar pendiente en el aire de aquellos dos correosos sarminutos, que llaman bejucos; y si topa en el suelo o en otra parte, tampoco da sonido alguno; y esta tropelía de requisitos, y en especial el del pedernal dicho (que parece no ser de caso), es lo que ha causado notable armonía y creo la causar a todos. Pues su ruido es formidable, ¿quién los podrá ponderar? Y ya ponderados ¿quién en Europa los querrá creer? Yo refiero ingenuamente lo que he visto y oído, y protesto que es fiero y extravagante el ruido y estrépito de aquellas cajas, cuyo eco formidable, fomentado del eco con que responden los cerros y los bosques, se percibe a cuatro leguas de distancia, y nuestros indios dicen que las cajas de los caverres, a quienes se atribuye la invención, se perciben más, o porque les dan mejor temple, o porque son mayores, o más a propósito la madera...

La caja —como hemos dicho— se usa para la guerra; leamos lo que al efecto Gumilla nos dice:

16. Ibidem.

No se cargan a la guerra dichos tambores o cajas; pero como se ve, aunque el combate sea a mucha distancia, se oyen y sirven de aliento a los combatientes. Con el arbitrio de estas cajas, cuyo sonido pasa de pueblo en pueblo con gran gravedad, se ha mantenido los caverres firmes contra los asaltos de los caribes, juntándose con gran presteza al aviso de las cajas...

Al decir de Isabel Aretz¹⁷, “los tambores de madera (idiófonos de golpe directo) fueron usados por numerosas tribus de Sudamérica. Todos tienen en común la forma exterior y la manera de construirlos... Corresponden a la categoría de los “slit drum” que describe el musicólogo Karl Gustav... En la actualidad el tambor de madera aparece solamente en una zona aislada del Zulia, donde la población festeja a San Pedro y a San Antonio...”.



Caja o instrumento de guerra usado por las tribus del Orinoco.

FRAY ANTONIO CAULÍN

Según el Diccionario de Historia de Venezuela¹⁸, nació en España en 1719 y murió también en España en 1802. Residió en Andújar cuando el Padre Francisco del Castillo lo escogió para ir a las misiones de Píritu en la Provincia de Nueva Andalucía,

17. Aretz, Isab el. Op. Cit. Pág. 14.
18. Fundación Polar. Op. Cit.

en junio de 1739. Por retardos ajenos a su voluntad, llega a Nueva Barcelona en 1742. La actividad expedicionaria, fundadora y misionera que realizó en Venezuela por estos años (1741-1758), se puede seguir a través de su “Historia de la Nueva Andalucía. En 1750 son convocados los misioneros a Capítulo para tratar, entre otras cosas, la Nueva Conversión del Orinoco, y es nombrado Cronista de las Misiones. En 1758 embarcó en la Guaira en el navío San José para dar a la imprenta de España su obra.

En su historia¹⁹, Caulín hace referencia a la música indígena dentro del contexto socio-cultural en general. Alguna de las cosas por él mencionadas son una reiteración de lo ya dicho, mientras que otras son enteramente novedosas para este trabajo. Vamos, sin embargo, a tratar de citarlas todas. En cuanto a los rituales funerarios, Caulín dice: “si (los difuntos) son de los principales, y mueren en su Infidelidad, los suelen tener ocho, y más días sin enterrar, cantando sus proezas, y habilidades con extraordinarias y ridículas ceremonias, al son de varios instrumentos, y fúnebres flautas...”

En cuanto a la música de guerra, nos dice Fray Antonio: “unos tocan instrumentos bélicos, y alistan sus armas en demostración de su valentía, y prevención para defenderlos en campal batalla”. Más adelante el sacerdote retoma el tema y nos cuenta: “concluida la guerra, vuelven con algunos brazos asados, y canillas de piernas, de que hacen flautas, para tocar quando vuelvan a la guerra, y conseguir victoria de las Naciones contrarias”.

De las fiestas y festejo, el sacerdote nos reseña que: “la mayor parte del año lo pasan baylando, y cantando al son de instrumentos lúgubres, tamboriles flautas y botutos, especialmente los Carives, que para estas funciones se pintan de pies a cabeza...”.

Para referirse al ritual religioso, Caulín cuenta que: “en los bailes usan los Infieles de varias ceremonias, con que demuestran su mucha superstición, adoraciones falsas. En uno usan de un instrumento, que llaman Purma, hecho de un caña, y dos calabazos, acompañado de un tamboril, que imita al sonido del Atabal, y este ponen entre dos Idolillos, cantándoles coplas de repente con muchas inclinaciones...” Asimismo, y en cuanto a los piaches o brujos, el cronista nos dice que “estos forman sus escuelas en lo más retirado de los montes, donde baylan á obscuras, y hacen que equivocan al demonio con muchas y horribles danzas, flautas, y maracas...”

Como se ve, hay aquí unos tres instrumentos que no habían sido referidos con anterioridad. El primero es ese tal Purma, homónimo del comentado por el Padre Matías Ruiz Blanco, pero que dicen que es “hecho de una caña”. Lamentablemente, no alcanzamos a precisar ni la forma ni

19. Caulín Fray Antonio. *Historia de la Nueva Andalucía*. Caracas, Biblioteca de la A. N. II. (Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1966. Pág. 143-157.

la clasificación del instrumento. El otro instrumento músico mencionado por Caulín es la flauta de hueso. Esta flauta —según dice Aretz²⁰— ha sido vista en Venezuela en recientes investigaciones hechas en la zona. La única diferencia es que éstas fueron hechas con restos animales, mientras que las observadas por Caulín, pertenecían a restos humanos. Finalmente hay que hacer mención de la archiconocida maraca, mencionada aquí por primera vez, siempre con un fin médico-religioso. Si embargo, preferimos hacer su estudio y descripción más adelante, en la propia letra de uno de los cronistas que mejor la describe y que de inmediato estudiaremos.

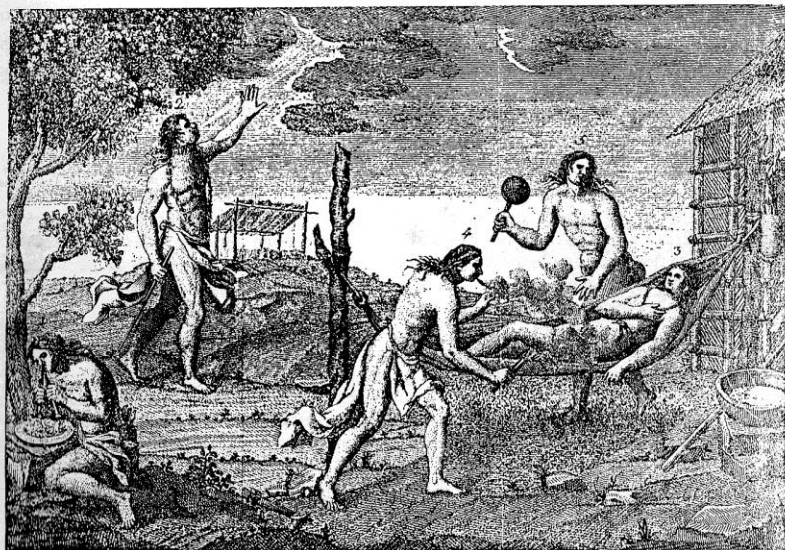
PADRE FELIPE SALVADOR GILIJ

Según el diccionario de la Fundación Polar²¹, nació en Italia en 1721 y murió en el mismo país en 1789. Fue misionero jesuita y escritor. Atravesó el Atlántico en 1743 en la expedición comandada por el Padre Gumilla. Partió en 1749 para el Orinoco en donde permaneció como misionero casi 19 años. En 1767 sobreviene el decreto de expulsión de la Compañía de Jesús, por lo que tiene que salir de Venezuela. Residenciado en Roma, comparte el ocio forzado del destierro con su vocación de escritor orinoquense. Así, pues, escribe su obra "Saggio di Storia Americana", entre 1780 y 1784.

La obra de Gilij²² es, conjuntamente con la de Gumilla y Ramón Bueno, de las más ricas en referencias a la música indígena, por lo menos de las conocidas por nosotros. A diferencia de Gumilla, el italiano, no estudia un instrumento o un hecho musical en sí mismo, si no que al referirse a ciertas costumbres indígenas que están siempre vinculadas con la música, hace mención de ésta o de algún instrumento. Así —por ejemplo— al describir la embriaguez en los indios, nos informa que las mujeres hacen la chicha..., se la llevan en los bailes a la gente, y están día y noche cantando, o en otras tareas femeninas entre los maridos embriagados". De la misma manera, cuando trata el tema de la pereza de los indios dice: "...son todos ...perezosísimos... Helos aquí a todos bailando, jugando, acicalándose, tocando la flauta, sentados o tendidos en sus redes".

Del capítulo XVI al XIX de su libro segundo, estudia Gilij en detalle las actividades de los piaches o médicos brujos orinoquenses, por lo que obligatoriamente hace abundantes referencias a las maracas y a su función médico-religiosa. Así, y al referirse a las enfermedades de los orinoquenses,

comenta que ellos (los indios) creen que sufren tal o cual padecer porque el piache "ha tocado la maraca por la noche y ha soplado con aliento venenoso en aquel lugar en que tantos mueren". Continuando con la descripción de los piaches, Gilij comenta que ellos "presiden en las reuniones de las naciones y en los bailes, y con la maraca en la mano, la cual hacen sonar de continuo, conducen el coro de los hombres y de las mujeres". Más adelante, vuelve a decir el Gilij de los médicos brujos: "en las enfermedades, diciendo versos que ellos solos entienden, tocan perpetuamente su maraca a los enfermos...".



Tomado de Gilij Felipe Salvador. Ensayo de Historia Americana.

En el capítulo XVI de su libro cuarto, el cronista nos describe los juegos de los indígenas del Orinoco. En él hay también una referencia especial a la maraca, lo cual nos señala el carácter ambiguo (divino y terreno) de este instrumento. Tomemos las palabras textuales de Gilij:

Y para comenzar por los de los niños, hay que decir alguna cosa sobre la maraca, que a menudo les tocan las madres para divertirlos cuando lloran. La maraca, pues, es una calabacita vaciada, con un mango de madera tosca, y con piedrecillas dentro o con granos de vidrio, para que suene. Este instrumento es usado también por los piaches, como ya contamos en su lugar; también lo usan en los bailes. Pero no es que según sus ritos no pueda ser usada también en otras ocasiones. En efecto, como yo decía, se la tocan las madres a sus niños para aquietarlos, y ellos mismos a su tiempo la toman en su mano para divertirse. Y les gusta tanto este rústico instrumento, que cuando llegan a mayores, en privado y en público, la tocan todos.

20. Aretz, Isabel. Op. Cit. Pág. 205-209.

21. Fundación Polar. Op. Cit.

22. Gilij, Felipe Salvador. *Ensayo de Historia Americana*. Caracas, Biblioteca de la A. N. H. (Colección Fuentes para la Historia Nacional de Venezuela), 1987. Págs. 88-98, 130-134 y 222-242.

Seguramente por estas circunstancias a que hace mención Gilij, fue este idiófono indirecto, de las manos indígenas a las manos criollas, ocupando hoy un lugar especial en la música folklórica venezolana. Tanto es así, que no se concibe un grupo musical criollo sin un par de maracas que provean ritmo y animación.

Mención especial merecen aquí los capítulos XVII-XX del mencionado libro, relacionados todos con el baile indígena. Justificamos esta consideración especial citando las palabras del mismo cronista: "no habiendo baile alguno (si exceptúo los de los niños) en que no se toque y se cante al mismo tiempo, hablaremos en primer lugar de los instrumentos musicales...". En efecto, en estos cuatro capítulos el religioso hace alusiones al hecho musical que sobrepasan a cualquiera de las otras obras citadas en este trabajo. Dejémoslo, pues, que se exprese con prolijidad:

En los bailes tamanacos el primer instrumento músico que aparece es el botuto. Así llaman los españoles cierta especie de flautas largas (nosotros las clasificamos como rompetas) llamadas en tamanaco carapacá, las cuales, además del agujero grande del cuello no tiene sino dos sencillos orificios. El segundo instrumento sirve para diversión privada, y sólo fuera del baile, es una sampona que consta de cuatro o cinco tubos desiguales y planos atados por el medio, exactamente como las de los sátiros. Este rústico instrumento es de sonido agradable y alegre, y no muy adecuado para los bailes indios, los cuales son serios.

Seria, y de voz oscura e ingrata, es la flauta llamada uruc-ché, que está compuesta de la gruesa caña llamada por los españoles guadua. La flauta más armoniosa que se oiga entre los orinoquenses es la que usan los parenes y los güipunaves y alguna otras naciones del alto Orinoco. También es armoniosa la que llaman los tamanacos akkéi-nateri... Intervienen tal vez en los bailes pequeños tambores, y también usan pequeñas ollas dentro de las cuales tocan con una caña pequeña (flautas de cántaro la hemos llamado en este trabajo). No debe omitirse aquí la maraca, instrumento predilecto de los indios. Y he aquí los principales instrumentos músicos conocidos en mi tiempo en el Orinoco.

Y he aquí ahora la forma de sus bailes. Dos de los mejores músicos, tomando sus flautas y sentados en las redes, las tocan tan acordemente que raro es el caso que se salgan de tono. Al comenzar las flautas se ponen en círculos los bailarines, y cogiéndose el uno al cuello del otro por ambos lados, se mueven bailando alrededor de nada. Esta especie de baile es cómica y se hace sólo para divertirse. No canta nadie, pero después de varias vueltas hacen una breve pausa, vuelven a tomar aliento, y dan aullidos horribles.

Habiendo hablado del baile ordinario, hablemos ahora de los otros que se hacen en los días solemnes. Los tamanacos en los grandes bailes, dejando del todo el botuto, bailan al son de la maraca.

Llevan cada uno en la mano una caña gruesa de guadua de la altura de cuatro palmos conque golpean el suelo (bastón sonaja, según estudiamos). Cada uno, si lo tiene, se ata a los pies sonajeros de avellanas vacías y sonoros... (sonajas de hileras, según se dijo).

Pero esto no es lo más notable de sus bailes. Más que todo me gustó la armonía, y me deleité el ritmo. Yo sé que su sonido y sus cantos son simples, son imperfecto y son también desagradables. Así son los de todos los bárbaros. Pero lo que yo admiré es que todos van de acuerdo y casi hechos a compás. No hay peligro de que ninguno desentone. Maraca, sonajas, golpear en la tierra con guadua, movimiento de pies, canto, todo va de acuerdo.

La voz de las mujeres se levanta sobre la de los hombres, pero se levanta con gracia. El piache canta primero, cantan después los otros y repiten sus palabras, y así alternativamente cantando (a este canto se le llama estilo responsorial). Varias veces tuve curiosidad... si en los cantos de los bailes, porque fuera de estos no cantan nunca, habría algún regusto de verso. Pero mi prejuicio por los versos latinos o italianos o españoles, a cuyas reglas quise ajustar los orinoquenses, no me permitió hallarlo. Por lo demás, si por verso entendemos ciertos pequeños sentidos que constan de número determinado de sílabas, digo que quizá los hay.

A tanta distancia puedo asegurar dos cosas.

I) No hay sentido alguno terminado con rima, aunque las lenguas todas indias, y mayormente la de los tamanacos, serían muy a propósito de este género de versificar.

II) Sus frases en algún modo son verso, tanto porque están destinadas sólo al canto, como porque son precisas, espirituales y enfáticas.

Pero pasemos ahora a los bailes extraordinarios de los maipures, que son menos ordenados, pero alegres, y no sujetos a tantas minucias como los de los tamanacos. Se entiende también su canto, y por lo general no tiene nada de sabor exótico, excepto el canto Marié marí-ye-yá, que se dice tomado de los güipunaves. Los otros cantos son fáciles de entender para cualquiera, con tal que se sepa la lengua común.

He aquí uno del que me acuerdo: uaca, peca purenami, esto es:

"hemos comido, como tú lo sabrás". Y estas tres palabras son suficientes para divertir a nuestros maipures no sólo muchas horas, sino muchos días.

... nada agradó más que la novedad del canto, nasal, oscuro, y hecho todo en el tono del miserere. Los señores españoles quisieron que se repitiera varias veces, diciendo que si lo hubieran oído a lo lejos lo habrían creído no canto de indios, sino de religiosos de estrecha vida. Y aunque en el espacio de una hora, en las que se bailó, fueron muchas las maneras del canto, siempre, en gracia a aquellos señores, se volvía a keyuvaké (así se llama el dicho canto) y todos se rieron sin fin.

FRAY RAMÓN BUENO

Nació posiblemente en España, pero no se sabe cuándo. Tampoco se sabe dónde ni cuándo murió; esto por lo menos es lo que nos dice el Diccionario de Historia de Venezuela²³, que fue de donde obtuvimos la información que ahora se expone. Fue Fray Ramón, franciscano observante. En 1785 sale de España con destino a las Indias Occidentales. Fue misionero durante 18 años en la provincia de Guayana. Entre 1800 y 1804 llevó un diario sin ánimo de publicarlo, titulado originalmente: Tratado Histórico, en el cual se describe gran variedad de animales terrestres y marítimos; además, contiene en que narra las costumbres y creencias de varias naciones de indios. Esta obra fue publicada después de su muerte.

Muy acucioso es Ramón Bueno en su obra²⁴ al describir, nación por nación, las costumbres y usos de cada uno de los pueblos indígenas que él visitó. De igual suerte corrió sus referencias a la música, cuestión ésta que nos permitirá ir haciendo una descripción de los instrumentos musicales más usado por cada pueblo. De los Caribes —por ejemplo— dice:

23. Fundación Polar. Op. Cit.

24. Bueno, Fray Ramón. *Tratado Histórico*. Caracas. Biblioteca de la A. N. H. (Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1965. Pág. 130-151..

A un lado de la cincha traen pendiente un botuto (instrumento ya estudiado por nosotros), que es una caña gruesa, y de largo media vara.

Es instrumento músico que atormentan de día y porfían de noche y a la madrugada, de un sonido semejante al aullido de los perros. Y sin embargo de llevar todos consonancia, son conocidos cada uno entre ellos, valiéndose para el vicio de la carne de señal postulante para que acuda la manceba.

Las guarichas (usan además) otro botuto grande y más grueso que un bajón, y el sonido más bronco. Unos carrizos de seis voces, que imitan a las del canto llano, y guardan con diversas y contrarias voces, pronunciadas a un mismo tiempo, la armonía del acento, sin que sea la contrariedad motivo de disonancia. Usan tambor de aro y cuero como otras naciones.

Vale la pena, antes de continuar citando a Ramón Bueno, hacer una pequeña descripción de algunos de los instrumentos mencionados, puesto que es primera vez que se habla de ellos. Primero que todo debemos referirnos al llamado "carrizo". Con este nombre se designaba la flauta de pan (aerófono de soplo) que, según Aretz²⁵ fue conocida en Venezuela desde los primeros tiempos de la conquista y se conservó en uso hasta en nuestro días, tanto entre diversas tribus indígenas como entre algunos grupos mestizos. Consiste este instrumento en la agrupación de una serie de tubos o cilindros de bambú de diferente tamaño, los cuales van atados de mayor a menor. Una vez descrito este instrumento, llama la atención cómo es que el cronista dice haberle escuchado semejante número de voces (seis), cuestión que, a nuestro juicio, resulta bastante difícil, por no decir imposible. Tal vez se trate de otro tipo de aerófono.

— El otro instrumento que se cita aquí por primera vez es el tambor "de aro y cuero" (membranófono de golpe directo) que por lo general se relaciona con las culturas africanas; Isabel Aretz²⁶, sin embargo, asegura que los indios, "antes de la llegada de los conquistadores, tenían tambores de madera sin parche y tambores con parche. Sus formas pueden ser muy diversa, teniendo sólo en común un cilindro de madera (también puede ser de otro material) en cuyo extremo superior se prensa un cuero o membrana. Su uso en la Venezuela actual, está absolutamente generalizado e, incluso, comercializado.

Continuando con la descripción de Fray Bueno, encontramos más adelante una afirmación según la cual las naciones Paudacota, Inao, Bira, Arigua, Quiriquiripa Guayacomo y Paravenas "usan (los mismos instrumentos musicales) de la nación cariba, aunque entre éstos suelen los viejos hacer flautillas de caña, y divertirse con ellas, tocando por el pueblo y casas, como los muchachos en la Europa. Este tipo de instrumentos —dice

25. Aretz, Isabel. Op. Cit. Pág. 4226.

26. Aretz, Isabel. Op. Cit. Pág. 47-47.

Aretz²⁷— aparece con bastante frecuencia en la tribus venezolanas de la actualidad.

También usaban los mismos intrumentos —según Bueno— los Arinacotos, los Sereocumas, los Piaroas, los Mapoyas, los Otomacos, los Yaruros, los Guagivos, los Maypures, los Yarabanas, Marivisanas, Mandabacas, Carianos, Puinabes, Panibas, los Aguaricotos, los Megepures, los Cabres, los Camaracotos, Guayanos, Guaicas, Cumanagotos y Aruacas.

Los Maquiritares según Bueno:

Usan un tambor, que en un campo de guerra sería el más aparente por el sonido, que de cuatro leguas se siente: éste es un palo gruesísimo, que para cortarlo bien pueden ponerse cinco hombres sin estorbarse unos a otros, y derribado en tierra, lo van vaciando por las puntas, hasta ponerlo todo hueco y delgado, como caja de tambor común; concluido así, tapan las dos puntas con unas tablas finas, y calafatean bien las juntas, para que no se salga el viento; a los lados abren cuatro agujeros redondos, lo ponen encima de dos toletes rollizos, y con dos masas de resina, de la misma que los Otomacos hacen pelotas para jugar, lo tocan golpeando encima de dicho palo.

Obviamente, se trata aquí de la misma caja de guerra de los Caverres que describe Gumilla, con la pequeña diferencia de que tiene agujeros por claraboyas y se apoya en dos troncos en vez de bejucos. Dice también Ramón Bueno, que los Macos utilizan también este idiófono de golpe directo.

Muy particular es el comentario que el cronista hace del pueblo Taparitos, el cual nos revela una vez más el valor social de la música indígena. De ellos dice el religioso: "es una nación que siempre vive por los montes caminando. No trabajan ranchos para vivir ni labranzas para comer... Instrumentos de música no tienen, porque viven muy silenciosos para que no los persigan".

CONCLUSIONES

Al iniciar este trabajo creíamos que eran pocas y sin mayor valor las referencias a la música que se podían encontrar en las obras de los Cronistas de Indias. Ahora, habiendo revisado sólo una pequeña muestra de dichos documentos, podemos concluir que ha de ser mucho y de abundante valor para el estudio de la etnomusicografía e historiografía musical de Venezuela, lo que se ha registrado en estos textos. Definitivamente, hay que seguir investigando en las obras de otros cronistas (llamados generales) y en cualquier tipo de documento que haga referencia a la vida y costumbre de los aborígenes americanos.

27. Aretz, Isabel. Op. Cit. Pág. 209.

El estudio de los siete cronistas citados nos permite reafirmar nuestra hipótesis inicial: la música en los indígenas americanos no tuvo un fin estético sino práctico. No importa si a los expedicionarios les resultaba bella o fea, agradable o desagradable; para los indígenas tenía un fin puramente utilitario. Así lo revela el uso que le daban al botuto mencionado por Federman, al tambor de madera descrito por Gumilla, a la maraca estudiada por Gilij y hasta a las sonajas que reafirman el ritmo; todos estos instrumentos están siempre en función de una meta ajena a la música en sí misma: la adoración a los dioses, los conflictos guerreros, la terapia mágica, etc. Por esta razón es imprescindible que su estudio se realice siempre dentro del contexto socio-cultural, de dichas tribus. Esto no lo hace, en modo alguno, ajena al mundo de las artes. Solamente nos exige comprender que la especialización y especificación de las áreas que conforman la cultura general, es algo que pertenece sólo al mundo occidental moderno.

El estudio de la música indígena nos permitió establecer también algunas relaciones entre los instrumentos indígenas primitivos y los criollos que todavía es posible encontrar; pero cualquier afirmación en este sentido, debe obedecer primero a un estudio detallado de cada instrumento. Esto nos evidencia aún más la necesidad de seguir realizando trabajos en este campo, que desgraciadamente ha sido muy descuidado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARETZ, Isabel. *Instrumentos musicales de Venezuela* Guináná (Edo. Sucre), Editorial Universitaria de Oriente, 1967.
- BUENO, Fray Ramón. *Tratado histórico*. Caracas, Biblioteca de la A.N.H. (Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1965.
- CAULÍN, Fray Antonio. *Historia de la Nueva Andalucía* Caracas, Biblioteca de la A.N.H. (Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1966.
- FEDERMANN, Nicolás de. *Narración del primer viaje de Federmann a Venezuela* (Traducción Pedro Manuel Arcaya). Caracas, 1916.
- FUNDACIÓN POLAR. *Diccionario de Historia de Venezuela*.
- GILIJ, Felipe Salvador. *Ensayo de Historia Americana* Caracas, Biblioteca de la A.N.H. (Colección Fuentes para la Historia Nacional de Venezuela), 1987.
- GUMILLA, José (S.J.). *El Orinoco Ilustrado* Caracas, Biblioteca de la A.N.H. (Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1963.

- LEMMO, Angelina. *Historiografía Colonial de Venezuela* Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la UCV, 1983.
- NANDA, Serena. *Antropología Cultural: Adaptaciones Socioculturales* San Francisco, Nueva York, México, Wadsworth Internacional/Iberoamericana, 1982.
- RUIZ BLANCO, Fray Matías. *Conversión de Píritu* Caracas, Biblioteca de la A.N.H. (Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1965.
- SIMÓN, Fray Pedro. *Noticias Historiales de Venezuela* Caracas, Biblioteca de la A.N.H. (Colección, Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela), 1987.