

DOS FUENTES PARA UNA ETNOHISTORIA DE LA MÚSICA EN VENEZUELA

José Ángel Viña

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En este artículo se revisan dos textos de la historiografía musical venezolana, por ser pioneros en la investigación arqueológica y antropológica como fuentes para el conocimiento de la historia de la música en Venezuela: *Die guajiro indianer Eine Ethnographische Skizze* (1870) de Adolfo Ernst y *Contribución al estudio de la música en Venezuela* (1939) de José Antonio Calcaño. Se realiza un ejercicio de revisión de la literatura historiográfica musical desde una perspectiva analítica que los valoriza como fuentes para una etnohistoria, punto de partida para emprender otros trabajos similares que ayuden a entender este universo; si bien no fueron concebidos con una expresa intencionalidad etnohistórica, se internan en áreas que son propias de lo que se considera hoy ámbito de la etnohistoria.

Palabras clave: historiografía musical venezolana, etnohistoria.

ABSTRACT

TWO SOURCES FOR AN ETHNOHISTORY OF MUSIC IN VENEZUELA

In this article, we go through two texts of the Venezuelan musical historiography, for being pioneers in archaeological and anthropological research as sources for knowledge of the musical history in Venezuela: *Die guajiro indianer Eine Ethnographische Skizze* (1870) by Adolfo Ernst and *Contribución al estudio de la música en Venezuela* (1939) by José Antonio Calcaño. We make an exercise of revision of the musical historiographical literature from an analytical perspective. This perspective values these two texts as a source for an ethnohistory, a starting point to undertake other similar works that could provide some insight into this universe. Although these works were not conceived with an explicit ethnohistorical purpose, they go deep into some areas that are characteristic of what is considered today a field of the ethnohistory.

Key words: Venezuelan musical historiography, ethnohistory.

RÉSUMÉ

DEUX SOURCES POUR UNE ETHNOHISTOIRE DE LA MUSIQUE AU VENEZUELA

Dans cet article, deux textes de l'historiographie musicale vénézuélienne font l'objet d'un examen, puisqu'ils sont des pionniers dans l'investigation archéologique et anthropologique en tant que sources pour la connaissance de l'histoire de la musique au Venezuela: *Die guajiro indianer Eine Ethnographische Skizze* (1870) d'Adolfo Ernst et *Contribución al estudio de la música en Venezuela* (1939) de José Antonio Calcaño. On réalise un exercice de révision de la littérature historiographique musicale selon une perspective analytique qui valorise ces textes comme une source pour une ethnohistoire. C'est le point de départ pour entreprendre d'autres travaux similaires qui contribuent à comprendre cet univers; même s'ils n'ont pas été conçus avec une expresse intentionnalité ethnohistorique, ils s'enfoncent dans des domaines qui sont propres à ce qui est considéré aujourd'hui comme un domaine de l'ethnohistoire

Mots-clé: l'historiographie musicale vénézuélienne, ethnohistoire.

RESUMO

DUAS FONTES PARA UMA ETNOHISTORIA DA MÚSICA EM VENEZUELA

Neste artigo revisam-se dois textos da historiografia musical venezuelana, por ser pioneiros na investigação arqueológica e antropológica como fontes para o conhecimento da história da música em Venezuela: *Die guajiro indianer Eine Ethnographische Skizze* (1870) de Adolfo Ernst e *Contribuição ao estudo da música em Venezuela* (1939) de José Antonio Calcaño. Realiza-se um exercício de revisão da literatura historiográfica musical desde uma perspectiva analítica que os valoriza como fontes para uma etnohistoria, ponto de partida para empreender outros trabalhos similares que ajudem a entender este universo; conquanto não foram concebidos com uma expresse intencionalidade etnohistórica, se internam em áreas que são próprias do que se considera hoje âmbito da etnohistoria.

Palavras chave: historiografia musical venezuelana, etnohistoria.

1. INTRODUCCIÓN

El amplio espacio que la interdisciplinaridad ha ganado en el ámbito de las ciencias ha permeado el trabajo historiográfico al punto de haber permitido el nacimiento de la etnohistoria, disciplina que condensa la metodología de la etnología y la historia tras la búsqueda de una visión global en el estudio de las sociedades prehispánicas desde una perspectiva histórica. Ante este panorama, era inevitable que, respectivamente, la historia comenzara a abreviar en los resultados de las investigaciones etnográficas para la consecución de más amplios contextos históricos. Hoy día es claro que solo el trabajo interdisciplinario entre etnógrafos e historiadores podía garantizar unos resultados integradores que abrieran nuevas perspectivas a la redacción de la historia, e incluso que terminaran por vincularse con nuevas disciplinas del conocimiento, en la medida en que los intereses hacia determinados objetos y sujetos se iban particularizando.

En efecto, si como señala Rodríguez (2000, p.19) todas las expresiones culturales portan las cargas históricas propias de ese entorno y de ese proceso vivido, entonces la comprensión de sus elementos discursivos y cualquier aproximación hermenéutica que con ellos se pretenda, será sin duda fuentes para la construcción de relatos con valor historiográfico; la música como uno de esos universales fenoménicos tiene mucho que decir al respecto.

Teniendo en cuenta estos planteamientos, a continuación revisaremos dos textos de la historiografía musical venezolana, seleccionados de entre un amplio espectro de trabajos relacionados con este tema por ser pioneros en el abordaje de la investigación arqueológica y antropológica como fuentes para el conocimiento de la historia de la música en Venezuela. Se trata de un ejercicio de revisión de la literatura historiográfica musical desde una perspectiva analítica que los coloca bajo el prisma de su valor como fuentes para una etnohistoria, punto de partida para el abordaje de otros trabajos similares que ayuden a entender este universo; si bien no fueron concebidos con una expresa intencionalidad etnohistórica, abrevan en fuentes y/o se internan en áreas, objetos de estudio y perspectivas propias de lo que se considera hoy ámbito de la etnohistoria.

2. DOS FUENTES PARA UNA ETNOHISTORIA MUSICAL EN VENEZUELA: LAS OBRAS DE ERNTS Y CALCAÑO

- Die guajiro indianer. Eine Ethnographische Skizze. (1870) Adolf Ernst

Hablar de Ernst es hablar del positivismo en Venezuela¹. En ese contexto fue partícipe de la consolidación de dos importantes instituciones sobre las cuales descansará más adelante el trabajo de otros intelectuales del país: la Biblioteca de Caracas y el Museo Nacional. Al respecto refiere Key- Ayala de Adolf Ernst:

Se le encomendó asimismo la fundación y organización del Museo Nacional que por mucho tiempo se hospedó en el propio local universitario, en salones contiguos y comunicantes con el de la Biblioteca. En esos dos departamentos discurrió considerable parte de la vida de Ernst. [...] Su fama, su autoridad científica se afincaban en el mundo de la cultura y se acrecían (1986 [1955], p. XXXVI).

Las ideas positivistas están asociadas en América Latina a la necesidad de buscar una “independencia de la mentalidad”, luego de alcanzada la independencia política y militar. Se trataba de encuadrar el pensamiento criollo en una perspectiva universal que le alejara de los resabios conservadores españoles de rancia ascendencia monárquica y católica. Como explica Barreto (1994):

Luego de la independencia y durante el resto del siglo XIX, el pensamiento latinoamericano giraba en torno a una definición de identidad y una búsqueda de salidas a la condición de atraso en que se encontraban las antiguas colonias. Dicho atraso era atribuido a las características que tuvo en América la colonización española. La hegemonía de la colonia no permitía la participación de los americanos en actividades políticas, económicas o culturales reservándose el control absoluto de las colonias y relegando al indio, al negro y al mestizo a la actividad servil. [...] Había que buscar una filosofía que sirviera de guía hacia el progreso y que permitiera la incorporación de los países de América Latina en la política y economía internacional.

Es en este ámbito que el positivismo es captado en Latinoamérica. Era necesario un cambio de mentalidad y la filosofía positiva de Auguste Comte daba la herramienta para tal cambio. [...] Es sobre esta filosofía que se basarán grandes reformas educativas y será en las universidades donde se expondrán las nuevas ideas, entre éstas el darwinismo. De esta manera se lograría, según sus defensores, la “emancipación mental” y la superación del orden vigente (que denominaron metafísico) representado por el clero, la milicia y la oligarquía, para conquistar entonces, un nuevo orden (positivo) (párrs. 6 y 7)².

¹ Cf. Capelleti, 1994.

² Parte de este trabajo esta basado en estudios sobre el positivismo en América y Venezuela (Cf. Glick, 1982).

Las circunstancias políticas y culturales en general de la Venezuela del último cuarto del siglo XIX, bajo el proyecto civilizador del “déspota ilustrado”, Presidente Antonio Guzmán Blanco, ofrecieron el entorno apropiado para que el positivismo tuviera una pronta difusión:

El darwinismo fue introducido en Venezuela en la década de los 70 [del siglo XIX] desde la Universidad Central pero no es sino hasta los primeros años del presente siglo que se convierte en una polémica. En 1874 se llevó a cabo una amplia reforma universitaria dentro de la cual se destacan la creación de la cátedra de Historia Universal y la de Historia Natural [...] Ambas cátedras quedaron a cargo respectivamente de los doctores Rafael Villavicencio (1838-1920) y Adolfo Ernst (1832-1899) quienes divulgaron desde sus asignaturas la doctrina positivista produciendo una gran influencia en el pensamiento venezolano de la época [...] Es la incorporación de los doctores Ernst y Villavicencio y su gran influencia sobre los estudiantes lo que produjo gran significación en el pensamiento venezolano (Barreto, 1994, párr. 8).

El artículo “Die guajiro indianer. Eine Ethnographische Skizze”, publicado en Berlín en 1870 en el *Zeitschrift für Ethnologie*, II, publicación conocida en inglés como *Journal for Ethnology*, si bien no está dedicado exclusivamente al tema musical, le hemos incluido en este trabajo por tener alusiones a elementos etnohistóricos de la música venezolana. Es significativo que Ernst se haya adelantado a Ramón De La Plaza³ en la publicación de un escrito de esta naturaleza, y de hecho De La Plaza cita este trabajo en sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Así presenta Ernst su propia publicación:

A. Ernst. Die Goajiro Indianer. Eine ethnographische Skizze. *Zeitschrift für Ethnologie*, II. (Berlín 1870), 328 a 336, 394 a 403. Contiene la descripción detallada de tres cráneos (remitidos por el señor Clemente Urdaneta de Maracaibo a la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales de Caracas: ahora están en el Museo Nacional), otros datos etnográficos e históricos, como también el primer vocabulario impreso de la lengua guajira, basado en una extensa lista de palabras que había formado el señor doctor Juan Cuello en Caracas, valiéndose de un guajiro, sirviente suyo, y en otra que envió el ya mencionado señor Urdaneta. (E, Uricoechea incorporó este vocabulario en el apéndice del número 49 sin indicación de su origen). La memoria está acompañada de un mapa de la Guajira (copiado del Atlas de Codazzi) y de una lámina que representa uno de los cráneos descritos (según una fotografía) y una mujer guajira (según un dibujo de A. Goering) (Ernst, 1987, VI, p. 469).

³ Ramón de La Plaza Manrique (1831- 1886), respetado intelectual caraqueño dedicado al estudio de las artes, autor del célebre *Ensayo sobre el arte en Venezuela*, publicado en 1883, hito fundamental de la historiografía de la música y de las artes plásticas en nuestro país.

Fueron varios los trabajos que Ernst dedicó a la Guajira venezolana; no obstante, en este en particular, ofrece la descripción de algunos instrumentos musicales que había observado durante sus viajes a esta zona al tiempo que contextualiza la información en torno a las celebraciones y el baile: “Los guajiros son bebedores apasionados. Además bailan con gusto, pero siempre solos, de acuerdo con el sonido de un tubo de caña, de un tipo de tambor y de la maraca” (Ídem).

Si bien alude a tres instrumentos, solo describe dos. El primero de ellos es la maraca, de la cual explica su morfología sin ofrecer detalles de uso aunque, por el contexto, parece hacer énfasis en su utilización como parte de la producción musical mestiza:

Esta última [la maraca] es la concha vacía de la calabaza sujeta a un palo, que se llena con guisantes —de 30 a 50—, granos de maíz o pequeñas piedrecillas. Agitándola rítmicamente se produce un ruido que se considera como acompañamiento indispensable de toda música (también en las clases más bajas de los criollos). (Ídem)

Seguidamente Ernst brinda detalles de un instrumento de viento muy peculiar, descripción que será referida trece años después por Ramón de la Plaza en su libro *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (1977)[1883]. Dice el sabio alemán:

El tubo es de dos y medio pies de largo aproximadamente, consiste de varios pedazos de caña de diferente grosor y está construido según el principio del clarinete o, más aún, del fagot. En la fina boquilla cerrada arriba, se encuentra lateralmente una hojita vibrante que cubre una abertura libre hacia abajo. Las otras piezas son más gruesas; están colocadas una dentro de la otra y los lugares de unión están fuertemente envueltos en cordones. El tubo tiene, un poco debajo de la mitad, cuatro agujeros; y en el extremo una pieza sonora, hecha de la mitad de una concha de calabaza, sencillamente puesta encima. Los tonos del instrumento tienen un carácter sordo y están próximos uno del otro, usualmente en la vecindad de la nota sol (aquel sol del cual tiene su nombre la clave de sol). El músico baila con su música en salvajes saltos (Ernst, 1987, VI, pp. 469-471)⁴.

Como se lee, no ofrece el autor mayores indicaciones técnicas musicales organológicas, salvo la mención a los tonos vecinos a la nota sol. No obstante,

⁴ En la edición consultada de las *Obras Completas* de Ernst (1986), este artículo aparece publicado en las páginas pares en facsímil y la traducción en las páginas impares; esta es la razón de la paginación aquí presentada.

aprovecharemos esta inclusión de Ernst en este capítulo para citar otros trabajos suyos de interés etnohistórico musical que revelan que, el envío de elementos arqueológicos de interés etnográfico por parte de Ernst a Alemania, fue una práctica común, incluyendo entre esos relictos algunos instrumentos musicales. De la lectura de los trabajos publicados por el científico se comprende que siempre procuró dejar en el país una muestra de los que enviaba a Berlín, lo cual es lógico considerando que es él precisamente quien organiza el Museo Nacional.

En 1884 Ernst envía a Alemania una serie de objetos con una descripción mínima. En Berlín se publica la relación de los objetos bajo el título *Archäologische gegenstände namentlich 2 nephritische, aus Venezuela* [Objetos arqueológicos, en especial 2 de jade (nephrita), de Venezuela] y se añaden las explicaciones e interpretaciones que dan a ellas los científicos que las reciben y estudian. Aquí encontramos por primera vez referencias a placas sonoras que pudieron haber sido utilizadas como litófonos, es decir, como instrumentos de piedra tallados con la finalidad de producir sonidos diversos. Así se presenta la información en esta publicación:

El miembro corresponsal de Caracas, Sr. A. Ernst envía, con la siguiente explicación, de fecha 1 de junio:

1. Seis cincelos de piedra o hachas de piedra de las que ocasionalmente se encuentran aquí y *un instrumento muy bello en forma de hacha, utilizado probablemente como adorno, de una roca de grano sumamente fino y homogéneo, de manera tal que al golpearla da un sonido pleno y puro. Proviene de los alrededores del Tocuyo, al oeste de Valencia*⁵
3. Un objeto de adorno en forma de hacha de la gruesa concha de la Strombus Gigas de Tocuyo. (Ernst, 1987, VI p.73).

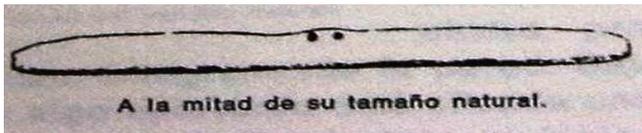
Nótese como Ernst llama “instrumento” al séptimo objeto de esta primera serie, precisamente por su cualidad de producir sonido. En este aspecto insistirá el redactor del artículo al decir:

Bien diferente es la pieza todavía restante:

7. Una especie de regla o de plegadora (fig. 4) de jade (nephrita) verde gris claro que trasluce marrón, con maravillosa pulitura, 18,4 cm. de largo, en el centro 1,8 cm. de ancho y 3-4 mm. de espesor; hacia los extremos se estrecha un poco y se adelgaza hacia los bordes. Los costados son muy lisos y brillantes; los extremos y los cantos suavemente redondeados. En el centro del costado algo más delgado, aparece un saliente redondeado plano, limitado por dos recodos laterales planos, que está atravesado por dos finos agujeros: uno es algo más grande que el otro pero

⁵ Cursivas nuestras.

los dos muestran de cada lado una perforación cónica, de modo que el centro es más bien estrecho. Cuando el Sr. Ernst caracteriza a esta bella pieza proveniente de Tocuyo igualmente como teniendo “forma de hacha”, ha considerado sólo la finura de la pulitura. *Evidentemente se colgaba de una cuerda por medio de los dos agujeros, y se puede pensar que, en ocasiones festivas, se la golpeaba y que haya sido, de este modo, una especie de Instrumento musical. Efectivamente produce al ser golpeada sonidos altos y fuertes. Recuerda a las placas sonoras de Asia Oriental (Gongs) [...] ⁶ (p. 79-81).*



Otra pieza descrita en este mismo artículo se relaciona con la que acabamos de ver. El redactor deja abierta la posibilidad de que haya tenido un uso como instrumento de producción sonora o alguna otra función ritual:

El último objeto es:

10. La gran placa decorativa de *Strombus Gigas* de Tocuyo (fig. 7). Es una pieza poderosa, de 27 cm. de largo en línea recta y en el medio de 8 cm. de altura [...] Los bordes estén completamente pulidos [...] *Sería todavía para investigar si la pieza tenía una significación parecida, o si fue colgada y utilizada como la “regla” para actos simbólicos. Al golpearla suena (p.85-87).*



En un artículo posterior, del mismo año de 1884, los científicos receptores de estas piezas en Alemania⁷ insisten en la tesis de los litófonos, asociándolos a instrumentos musicales análogos chinos, comparaciones propias del momento

⁶ Cursivas nuestras.

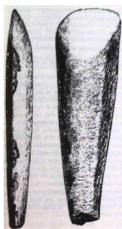
⁷ Rudolf Ludwig Karl Virchow (Alemania, 1821- 1902), médico conocido por sus trabajos en patología celular; Andreas Arzruni (1847, Moscú - 1898, Tiflis), mineralogista y químico; Alexandren Brongniart (Francia, 1770- 1847), químico, botánico mineralogista y zoólogo; Johann Friedrich Ludwig Hausmann (Alemania, 1782 - 1859), mineralogista; Jean- Pierre Abel-Rémusat (Francia, 1788- 1832), Sinólogo; Adolf Bernhard Meyer (Alemania, 1840- 1911), antropólogo, ornitólogo, entomólogo y herpetólogo.

que vive entonces la investigación musicológica. Luego de ofrecer una detallada descripción de las placas, los científicos se aventuran a la explicación de su uso como medios de producción de sonido:

UNA NUEVA HACHA DE JADE (NEFRITA) Y LAS PLACAS SONORAS DE VENEZUELA

El Sr. Virchow comenta sobre los envíos hechos a él por el Sr. Ernst:

[...] Además escribe el Sr. Ernst lo siguiente: “Me apuro para enviarles hoy una nueva pieza de jade que recibí hace pocas semanas de un amigo que vive en Maracay, al extremo oriental del Lago de Valencia” [...]



Estas comunicaciones despiertan toda clase de esperanzas de que se podría lograr dar un paso más lejos. Por ahora agradezco al Sr. Ernst la espléndida pieza que nos ha enviado. Frente al gran número de objetos en miniatura, éste ocupa ya por su tamaño un lugar preponderante [...]. El color es un hermoso verde oscuro, en el lado izquierdo marrón rojizo [...].

Para una investigación más exacta mandaré la pieza al Sr. Arzruni.

Si en esta ocasión vuelvo todavía a lo que el Sr. Ernst anteriormente envió y de lo que hablé en la sesión del 18 de octubre del año pasado, “Regla o herramienta de plegado” y que intenté interpretar como “láminas sonoras”, esto ocurre porque me doy cuenta que esta cuestión ha sido repetidamente discutida. El Sr. H. Fischer (Jade [nefrita] y Jadeíta Stuttgart 1873, pág. 169, ofrece una cita de *Alexander von Humboldt*, quien dice del “fósil que recibió de las manos de los indios” que “sonaba con una claridad tal que las piezas cortadas antiguamente por los nativos en placas muy delgadas, perforadas en el medio y colgadas de un hilo daban un sonido casi metálico cuando eran golpeadas por otro cuerpo duro”. Humboldt compara al animal con la piedra sonora (Fhonolit) y cuenta que él mostró este “Jade de Parime” al Sr. Brongniart y que éste lo “ha comparado muy correctamente con las piedras de clara sonoridad que los chinos utilizan para sus instrumentos musicales, conocidas bajo el nombre de King”. El Sr. Fischer anota a propósito que Parime es una cadena de montañas y un distrito al sudoeste de Caura, un afluente del Orinoco. Además (pág. 179) trae una noticia de Hausmann sobre las piedras sonoras de los chinos que consisten de Yü (jade), lo que confirmó Abel Rémusat (pág. 195).

También el Sr. A. B. Meyer (Jadeit-und Nephrit-Objecie. A. América y Europa. Leipzig 1882, pág. 5) habla de este asunto y aporta, lo que aquí interesa especialmente, una pieza muy parecida pero desgraciadamente defectuosa del Museo Etnológico de Hamburgo que lleva el N° 1611, enviada de Puerto Cabello, Venezuela. El la llama “una lámina larga, de un hermoso verde grama, medio transparente que, cuando se la suspende y se la golpea con varillas de madera, produce un hermoso y vigoroso sonido”

Según la descripción, tiene la mayor semejanza con nuestra placa. El Sr. Meyer menciona en esta ocasión una pieza que se encuentra en el Museo Nacional de Caracas

y descrita por el Sr. Ernst “de pizarra de diorita” de Carora, en el estado de Barquisimeto, que “colgada y golpeada con varillas de madera produce un sonido fuerte” y con respecto a la cual el Sr. Ernst se pregunta si ha sido un instrumento musical. El Sr. Meyer alude por fin brevemente a algunos objetos mejicanos emparentados, de los museos de Munich y Basilea, así como a uno de Claudio Gay, de Chile.

Ya que ninguno de estos objetos está determinado con exactitud desde un punto de vista mineralógico, debe quedar en suspenso sí estos objetos, o por lo menos algunos de ellos, consisten de jade (nephrita). En cambio se refuerza por las indicaciones, la suposición de que se trata de reales láminas sonoras musicales; por lo tanto, valdría la pena comprobar más exactamente por investigaciones en fuentes chinas la naturaleza de los k'ings de Yü, usuales allí (Ernst, 1987, VI pp. 93-101)⁸.

La exposición de los argumentos es interesante por varios aspectos: menciona a una serie de autoridades en cada una de las disciplinas del conocimiento desde la cual examinan los materiales, y de hecho algunos de esos investigadores estuvieron en Venezuela en el siglo XIX, entre ellos el mismo Humboldt; las piezas provienen de diferentes regiones del país (Lago de Valencia y sus alrededores, cercanías del Orinoco, Mérida, Puerto Cabello) y, lo que es más significativo, desde un primer momento estos elementos minerales fueron considerados litófonos. De aquí nos surgen nuevas interrogantes: ¿sociedades prehispánicas en Venezuela anteriores a los cronistas de Indias, construyeron y ejecutaron instrumentos musicales aprovechando las propiedades sonoras de ciertas piedras propias de la región? Si la respuesta fuera positiva ¿se trata de una sociedad común o de grupos diversos que compartieron esta búsqueda sonora?, ¿guardan alguna relación con el uso que le daban a estos minerales otros pueblos mesoamericanos?, ¿cuáles pudieron ser las funciones y usos dadas a estas placas sonoras?, ¿se conservaron hasta nuestros días las piedras sonoras del Museo Nacional que impulsó Ernst y, si es así, dónde se encuentran? Todo hace pensar que estos resultados del trabajo de Ernst no tuvieron continuidad, entre otras razones porque, como hemos visto, su publicación y divulgación ocurrió mayormente fuera del país, en círculos científicos alemanes, y porque se trataba de un tema para el cual era necesario el concurso de especialistas desde una perspectiva multidisciplinaria impensable en una época de difusionismo como la que se vivía.

En todo caso, hay que resaltar el valor etnohistórico musical que estos estudios antropológicos y arqueológicos tienen en un momento tan temprano de la historiografía venezolana. Cuando estos últimos artículos circulan en Alemania ya el libro *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, de Ramón De la Plaza, había

⁸ Cursivas nuestras.

salido a la luz, de manera que no fue posible incluir en él estos datos. Las placas sonoras y su uso en la antigüedad venezolana aún esperan respuestas.

Para finalizar este aparte, queremos subrayar la valía que las recolecciones de materiales tienen como fuente de información etnohistórica musical pues, entre las muchas cosas enviadas por Ernst al Museo Nacional en Caracas, se hallaban instrumentos musicales como los que se describen en el siguiente artículo: flautas de hueso, flautas de caña, el pilón para bailar y el forruco⁹. De nuevo el sabio alemán es detallista al ofrecer las características de los instrumentos en esta publicación de 1886, en la cual, por cierto, refiere a los dibujos del libro de Ramón de la Plaza, relacionadas con su investigación de 1870:

COMUNICACIONES ETNOGRÁFICAS DE VENEZUELA (Ernst, 1987: VI 128-235)

El Sr. A. Ernst envía desde Caracas, el 18 de agosto este trabajo, explicado con ilustraciones, según originales del Museo Nacional de Caracas.

[...] Entre los objetos que pertenecen a esta sección hay que mencionar por último los Instrumentos musicales, de los que el Museo posee una serie de flautas de hueso y de caña, maracas, y un gran tambor de madera.

Los primeros, si no me equivoco, están cortados del hueso del muslo del gamo (*Cervus rufus*), es decir, del mismo tipo que la flauta que, en la fábula comunicada por Couto de Málgalháes, la tortuga se hizo de un hueso del gamo muerto. Una ilustración de tales flautas se encuentra en la “Revista da Exposição anthrop. brasileira”, Rio de Janeiro 1882, pág. 2. Producen algunos tonos muy agudos de altura poco variada.

Flautas de caña son usadas por los aborígenes ya más civilizados. Están formadas de piezas ahuecadas de caña de diferente largo, unidas finalmente, como lo muestran los dibujos comunicados por Ramón de la Plaza (2). En la misma obra, en la pág. 64, hay una representación de la flauta goajira que he descrito en el trabajo mencionado sobre los goajiros en la “Zeitschrift für Ethnologie”.

El tambor de madera procede de la región de los maquiritares y fue enviado a la Exposición Nacional con el nombre de “Pilón, instrumento para bailar”. Es, efectivamente, un pilón, esto es, un mortero como se lo utiliza en todo el país para triturar los granos de maíz. La altura es de 0,96, el diámetro superior es de 0,22, el inferior de 0,16; las paredes tienen un grosor de 0,03, la cavidad es de 0,89 de profundidad. La parte exterior está pintada con tres bandas compuestas de líneas quebradas rojas y blancas, y dividido por dos trazos verticales anchos.

⁹ En nuestros días la denominación que recibe este instrumento es ‘furruco’, y organológicamente es exactamente igual a la descripción que ofrece Ernst. Forma parte del conjunto de instrumentos que acompañan la gaita tradicional zuliana y en muchas ocasiones también de los aguinaldos. El resto de los instrumentos mencionados se encuentran en desuso.

Cuando se golpean sus paredes con un palo se produce un ruido sordo que tiene parecido con el de un tambor.

Un instrumento de efecto musical igual (¡sit venia verbo!) es el foruco, que en la clase más baja de músicaailable representa al bajo y que se construye sin gran esfuerzo de la siguiente manera: encima de un barril vacío se tensa un trozo de cuero de tal modo que quede una abertura para un palo que se mueve luego rítmicamente al borde del cuero arriba y abajo, por lo que éste, puesto en vibración, produce un ruido gruñón (Ernst, 1987, VI pp. 233-235).

La obra de Adolfo Ernst es un claro ejemplo de cómo las inquietudes científicas europeas de finales del siglo XIX tienen eco en el estamento intelectual venezolano en ciernes, generando pronto su correlato en diferentes disciplinas del conocimiento, como la arqueología, la minerología y la antropología, constituyendo todas una fuente de primera mano para la redacción de la etnohistoria musical venezolana.

- Contribución al estudio de la música en Venezuela (1939). José Antonio Calcaño.

Con el número 12 de los Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos (AEV), aparece en 1939 el libro *Contribución al estudio de la música en Venezuela* de José Antonio Calcaño, ya para entonces influyente articulista de prensa dedicado a abordar temas relacionados con la música y su historia, mejor conocido entonces por su seudónimo “Juan Sebastián”.

El libro consta de tres grandes partes y dos apéndices. Nos detendremos en la segunda parte titulada “Música indígena”¹⁰, desarrollada entre las páginas 51 y 81 de la edición original. Todos los temas incluidos dan cuenta de los intereses de Calcaño relacionados con el estudio de la música en Venezuela, en particular el abordaje histórico. Las ideas acerca de la música indígena y el folklore contenidas en el libro de 1936 son el producto de investigaciones de campo y reflexiones que fue acumulando hasta su publicación.

El primero de los cuatro subcapítulos, “Posición del investigador ante la música aborigen”, explica justamente cómo asume Calcaño el hecho musical en

¹⁰ Las otras partes del libro se titulan: “Historia” (Exaltación y Melodía, Efectos de la Independencia en la música venezolana, En torno a Lamas, Anotaciones para el estudio de nuestra música romántica, Eslabones ausentes), y “Folklore” (Folklore negro, Folklore llanero, El “Tono” de los llanos, Baile de tambor en Borburata, Los tambores de Venezuela).

su dimensión artística e histórica. Hay inicialmente un reconocimiento al aporte histórico que supone el estudio de la música indígena. Allí dice el autor:

El estudio de la música aborígen es un instrumento de gran importancia para la etnografía; es una rama de la prehistoria y uno de los más preciosos auxiliares de las ciencias históricas, en general. El valor artístico de esa música, si vamos a hablar con justeza y equilibrio, es casi nulo para nosotros. (p. 51)

No se trata de un prejuicio etnocentrista, como pudiera parecer en un principio, sino de una valoración con criterios antropológicos antes que estéticos, asumiendo el carácter social y por tanto condicionado del hecho musical, como hará en sus trabajos posteriores. Al separar la función práctica mágico-religiosa de la estética, Calcaño asume una postura bastante cercana a lo que terminará siendo una de las corrientes dentro de la etnomusicología, como será conocida (luego de 1950) la musicología comparada, vigente en su época. Él mismo aclara el asunto:

La música era no más que un elemento mágico, un complemento de prácticas, supersticiosas a veces, que nuestros indios sentían la necesidad de realizar junto con casi todos los actos de su existencia.

De ser ésto así, el valor estético, o mejor dicho, artístico, de esa música era algo que no se buscaba; había combinaciones de sonidos a los que se atribuía, con razón o sin ella, cierto efecto; por lo tanto, había que producir esos sonidos o combinaciones si se quería obtener ciertos resultados. Eso era todo. Dentro de la psicología sui generis de los indígenas no había, tal vez, el propósito de hacer obra de arte musical como nosotros la entendemos (pp. 51-52).

Las afirmaciones realizadas por Ramón De la Plaza en su libro *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, están influidas por el telón difusionista armado con las piezas provenientes de la musicología que hemos querido llamar aquí “comparada”, aunque la expresión alemana, *vergleichende musikwissenschaft*, es un poco posterior (1885). En virtud de la crítica que hace a las asociaciones entre sistemas musicales antiguos y la música indígena venezolana, Calcaño se refiere directamente a esta publicación:

En Venezuela, la costumbre de hacer comparaciones precipitadas comenzó hace muchos años. El “Ensayo sobre el Arte en Venezuela” de don Ramón de la Plaza, que nos ha conservado todo un caudal de noticias históricas de la mayor importancia, ha producido también cierta desorientación. En la parte en que don Ramón habla de las músicas indígenas y de las músicas orientales, es natural que cometiera errores de importancia, pues apenas comenzaba entonces la musicología sistemática (p. 55).

De nuevo Calcaño refiere investigaciones posteriores a la publicación del libro del General De la Plaza para sostener su crítica centrada en la falta de conocimientos de las sociedades orientales y sus sistemas musicales y por lo tanto, carentes de validez científica e incluso de sentido:

El libro de don Ramón fue impreso en Caracas en 1884 [en realidad, 1883], y fue sólo en 1885; cuando A. J. Ellis publicó en Londres sus primeros estudios. Pero Ellis no hizo más que comenzar; Hubert H. Parry publicó su “Evolution of the Art of Music” en 1893, y en lo que se refiere a Oriente no hizo todavía más que presentir el verdadero cuadro musical del Asia. Con razón dice Robert Lachmann en el prólogo de su tratado sobre “Música de Oriente” (1928) que “la investigación exacta y científica de la música no europea tiene pocas décadas de existencia”. La música de la India sólo se conoce con regular exactitud desde que el inglés Fox Strangways publicó “The Music of Hindostán” (1924). Ha sido sobre todo E. M. von Hornbostel quien nos ha dado la clave de la música china y de la Indonesia (1919-1920). Es, pues, inconcebible que hoy en día comparemos la música indígena de América (que no se ha estudiado todavía) con la asiática, basándonos en lo que aseguran don Ramón de la Plaza y otros autores pertenecientes a una época en que se desconocía el Oriente musical (p.55).

La alusión a los trabajos de Alexander J. Ellis¹¹ dicen de la validez que otorga Calcaño a la modernización que vive la disciplina musicológica con la aparición del sistema de “cents” que hizo posible a partir de 1885 la medición de los tonos al dividir en cien partes iguales la octava con la finalidad de poder medir de una manera objetiva las escalas musicales no occidentales. De hecho la publicación de ese trabajo titulado *On the musical scales of various nations*, ha llevado a que sea considerado como el padre de la musicología comparada, a pesar de haberse ésta iniciado aproximadamente hacia principios del siglo XIX sin esa denominación. Llama la atención, no obstante, que Calcaño insiste en términos como “investigación exacta y científica” para reafirmar sus paradigmas positivistas.

Es bastante evidente la oposición de Calcaño a la idea del difusionismo que busca desmontar revisando afirmaciones acerca de las escalas, sus orígenes y conformación:

¹¹ De Alexander J. Ellis refiere List (1964, p.73): “físico británico (1814-1890), es considerado el pionero dentro de esta especialidad. Ellis fue el primero que demostró que la música inarmónica de las culturas no occidentales, aunque en muchos aspectos difiere de la nuestra, usa escalas fijas como base de las formas musicales lógicas.”

La identidad entre tal tetracordo de un pueblo y tal otro tetracordo de otro pueblo tampoco prueba nada. Al nacer la música de un país dado, veremos siempre cómo la serie armónica da origen a las primeras escalas o fragmentos de escalas, y ya que la serie armónica es una en todas partes, como que es un fenómeno físico, resultan grandes semejanzas (p. 57)

Los siguientes subcapítulos del libro de Calcaño tendríamos que considerarlos como ejercicios de etnohistoria musical en tanto intenta una reconstrucción del entramado histórico que gira alrededor de los tres instrumentos que abordará: las maracas, los botutos, y silbatos y flautas de Tacarigua, sirviéndose para ello de fuentes escritas y de relictos materiales, todo desde una perspectiva positivista.

Comienza con las maracas y allí explica su carácter sagrado, el rol que cumplen los piaches y su relación con este instrumento, así como el origen y la etimología de la palabra, como veremos. De hecho, se detiene en valorar la percepción de su contemporaneidad con respecto al uso musical de la maraca y luego da marcha atrás para construir el relato etnohistórico correspondiente, como puede verse en los siguientes fragmentos:

Parece que las maracas hubieran llegado a convertirse en el más característico de nuestros instrumentos musicales criollos; parece que tuvieran el don especial de excitar en el más alto grado nuestro entusiasmo, y que toda fiesta popular privada de maracas estuviera incompleta y fuera incapaz de llevar al máximo nuestro regocijo. Hasta podría decirse que un par de maracas es la cosa más venezolana que hay en Venezuela, a pesar de que los pueblos indígenas de América, desde Alaska hasta las tribus australes, han usado todos la maraca, en la antigüedad y en la edad moderna, empleando para fabricarla los materiales más variados (p. 60).

Parte de lo que quiere dejar en relieve Calcaño es su naturaleza autóctona, el origen local del instrumento, así como el uso que de acuerdo con las fuentes que él consulta se le ha dado, siempre en un contexto mágico religioso y no musical como se ha dicho antes:

De manera, pues, que a diferencia de otros instrumentos criollos, que son derivados de instrumentos europeos, como el arpa, el rabel y el “cuatro”, las maracas son de pura estirpe aborígen, y las que hoy usamos son iguales a las que hacían sonar los indígenas en los bohíos precolombinos (p. 60).

Pero si el instrumento en sí no ha cambiado, su aplicación sí lo ha hecho, y en alto grado. Las maracas, entre los indios, eran instrumento sagrado, y sólo podía emplearlas el hechicero de la tribu (p. 61).

Lo dicho acerca de la maraca lo extrae del texto del Dr. Gaspar Marcano *La medicina de los médicos de Venezuela en las épocas precolombinas*¹², libro que, como puede verse, no guarda relación directa con la especificidad de la música y su estudio. Calcaño, al referirse al rol del piache y el uso que hacen de la maraca, dice:

El sabio doctor G. Marcano, que reunió numerosos datos referentes a los piaches, nos dice lo siguiente: “ Desde la infancia se les confiaba a los profesores, que tenían escuelas en bosques retirados [...] aprendían el juego de la maraca, que representaba un gran papel en la práctica, lo mismo que las lenguas indígenas, y el arte de discurrir con elegancia [...]”. Al referirse especialmente a las operaciones de curandero, del piache, agrega el doctor Marcano: “Las maracas eran indispensables. Las tocaban en ritmo determinado, sacudiéndolas con fuerza” (pp. 61 y 62)¹³.

Refiriéndose a la técnica de ejecución de la maraca, Calcaño se atreve, en el siguiente párrafo, a especular acerca de conexiones entre su momento histórico y el pasado musical indígena que viene explicando, intentando ver en ello un proceso de transmisión oral efectivo y continuo. Es sumamente interesante el nivel de detalles que ofrece el autor con respecto a la forma para aprender a tocar este instrumento:

En nuestro pueblo el uso de la maraca se trasmite mediante una enseñanza en toda regla. Habrá, naturalmente, algunos individuos que por sí solos aprendan a tocarla, pero la regla general es la de procurarse un maestro. En el manejo de las maracas hay dos puntos en los que estriba la mayor dificultad para conseguir maestría como ejecutante; éstos son: primero, obtener que los capachos no sigan rodando dentro de la tapara, cuando no deban hacerlo, es decir: lograr que los capachos den un golpe “seco”, cuando sea necesario, pues una vez que comienzan a correr resulta difícil detenerlos. El otro punto difícil es adquirir soltura y desembarazo en el juego de las muñecas, condición ésta que es indispensable de todo punto. Cuando se trata de aprender a tocar maracas, entre nosotros, el dis-

¹² “La medicina de los Médicos de Venezuela en las épocas precolombinas”, en *Anales de la Universidad Central de Venezuela*. Año VI, tomo VII, número III. Al referir este texto, Calcaño no ofrece información del número de páginas.

¹³ “Gaspar Marcano, médico, nació en Caracas en 1 de abril de 1850. En 1864 su padre lo envió, a continuar sus estudios en Francia. Tenía como interés adicional el estudio de la antropología. Médico de la familia Guzmán Blanco, durante los años 1884 y 1886. Según su biógrafo Dr. Villanueva:” Sobresalió en todas las ramas de la medicina; antropologista (sic) de primer orden, fue, sin duda, el primero de los antropologistas hispano - americanos, pero en él vivía también el historiador científico; el artista consumado, pues era violinista clásico”. (Médicos famosos de Venezuela, 2012).

cípulo se sienta frente al maestro, y comienza por apoyar sobre el muslo todo el antebrazo, empuñando una maraca en cada mano, y entonces comienza, muy lentamente, a hacerlas sonar alternativamente empleando únicamente la muñeca. El golpe seco se aprende luego, y su aprendizaje comienza por levantar el antebrazo y descargarlo sobre el muslo; así el movimiento queda cortado bruscamente, y los “capachos” se detienen. Estas prácticas, que constituyen el fundamento de la técnica de un buen maraquero, indudablemente se han perpetuado por tradición, y acaso no sea aventurado suponer que de ese mismo modo comenzaba el piache a iniciar al neófito en el manejo de las maracas sagradas (pp. 62-63).

Luego, incorpora los trabajos de otros destacados etnógrafos, relativamente contemporáneos suyos, en su repertorio de argumentos que le permiten mostrar, con una perspectiva positivista, toda esta información antropológica que sustenta los hechos musicales que reconstruye, en este caso las descripciones acerca de antiguos usos de la maraca y, finalmente, lo que tiene que ver con su origen. Este es el caso de las investigaciones de Julio C. Salas, Alfredo Jahn, Bartolomé Tavera Acosta y Lisandro Alvarado.

La obra del merideño Julio César Salas¹⁴ referida es *Etnología e Historia de Tierra Firme*, publicado en Madrid en 1908. En ella emplea el método de la antropología comparada. Del libro de 1927 titulado *Los aborígenes del Occidente de Venezuela*, obra de Alfredo Jahn¹⁵ publicada por la Litografía y Tipografía del Comercio en Caracas, extrae Calcaño noticias acerca de los instrumentos musicales utilizados en algunas danzas indígenas de los aborígenes Timotes. Acerca de esta publicación dice Álvarez:

¹⁴ (Venezuela, 1870 – 1933). Abogado, sociólogo, etnólogo, lingüista, historiador y publicista. [...] Cursó estudios en la Universidad de Los Andes y entre 1888 y 1893. De 1908 es su libro *Tierra-Firme (Venezuela y Colombia)*, subtítulo *Estudio de etnología e historia*. Esta obra le valió ser nombrado miembro de la Academia Colombiana de Historia y, posteriormente, catedrático de la Universidad de Los Andes, a mediados de 1909, durante el período de cierta renovación intelectual y política que marcó el comienzo del régimen gomecista. [...] Los textos de Salas revelan una doble línea temática: histórico-etnológica y político-sociológica. Su idea de la sociología es la que corresponde a la perspectiva corriente en el siglo XIX: la sociología como «la» ciencia social, capaz de proporcionar el diagnóstico adecuado de los males sociales y de prescribir los remedios eficaces, valiéndose para esos propósitos de las ciencias auxiliares, entre ellas, la etnología, la cual se convierte, así, en instrumento para la política. [...] (Strozzi, 1997, p.1026)

¹⁵ Alfredo Jahn (Venezuela, 1867 -1940). Ingeniero, etnógrafo y pionero de los estudios antropológicos en Venezuela. Se le reconoce por su trabajo en las áreas de geografía, geología, topografía, astronomía, lingüística y la botánica. Fundador de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales. Fue miembro de Número de la Academia de la Historia y la Academia de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales. (Pérez Marchelli, 1997, p. 837)

Realiza investigaciones biológicas, geográficas y lingüísticas en la zona occidental de nuestro país, teniendo contacto con los indios Motilones, Guajiros y Kuikas. La expedición es presidida por Alfredo Jahn en misión confiada por el gobierno nacional, es decir, por Juan Vicente Gómez (Álvarez, 2002, p. 26).

El *Glosario de voces indígenas* del Dr. Lisandro Alvarado¹⁶, publicado en 1921 le sirve a Calcaño para ofrecer una explicación histórica, no solo con respecto al origen de la maraca, sino también con la etimología misma de su denominación y lo hace en estos términos:

Imaginarse cómo pudo el primitivo llegar a construir el primer par de maracas es cosa fácil. Hay varios frutos venezolanos que son, ni más ni menos, una sonaja, y bien pudiera tener la maraca semejante origen, adquiriendo más tarde, al correr el tiempo, el carácter sagrado que las distinguió.

Pero podemos formular otra hipótesis bien fundada. Dice el doctor Salas, en su citada obra, que varias tribus venezolanas y colombianas poseían ídolos de barro, huecos, en cuyo interior había varias piedrecillas; estos ídolos servían a los primitivos sacerdotes para formular oráculos y para otras prácticas de parecida índole. El hechicero los agitaba, y basándose en el ruido que hacían redactaba sus pronósticos. Tal pudiera haber sido el origen de las maracas, pues aquí encontramos unidos, en esa forma primitiva, los principales elementos de nuestras maracas: su carácter sagrado o mágico y su condición de sonaja; y del ídolo hueco provisto de piedrecillas, a las maracas hechas de tapara, no habría más que un paso (p. 66).

Y para cerrar el tema de la maraca, cuya historia ha querido José Antonio Calcaño abarcar en toda su amplitud, esboza el probable origen etimológico del nombre de este instrumento. Al respecto dice:

Hemos tratado de buscar las raíces guaraníes que hayan podido entrar en la formación de este último vocablo, y ofrecemos, a falta de otra mejor, la descomposición siguiente: mbae, ara, aca. La e final de la primera raíz se habría perdido por ser vocal débil situada entre dos aes tónicas, quedando convertido el vocablo en mba-ara-aca. Luego, fácilmente han podido fundirse las aes de la raíz central, por sinalefa, quedando reducido el término a mbaraca. La raíz mbae (cosa) convertiría en adjetivo el sustantivo ara (cielo), y así mbaraca significaría “cráneo, o calabaza, celestial o divina” (p. 67).

¹⁶ Lisandro Alvarado (19/09/1858 El Tocuyo, Estado Lara - 10/04/1929 Valencia, Estado Carabobo). Médico, naturalista, historiador, etnólogo y lingüista. Fue miembro de Número de la Academia Nacional de Medicina (1905), la Lengua (1922) e historia (1923). [...] En 1878 se mudó a Caracas para estudiar medicina en la Universidad Central de Venezuela. Allí conoció a Adolfo Ernst, profesor alemán de botánica y zoología, divulgador de la Escuela Experimental y a Rafael Villavicencio, profesor de historia universal y propagador de las ideas positivistas de Augusto Comte. [...] Sus restos reposan en el Panteón Nacional desde el 14 de mayo de 1980. (Rodríguez Ortiz, 1997, pp. 131-132)

El mismo modo de proceder desarrolla el autor de *La ciudad y su música* con respecto a los instrumentos musicales denominados *botutos*, cuyo resultado viene a ser, como en el caso de la maraca, un auténtico relato etnohistórico, una reconstrucción de aspectos organológicos y de función de uso basada en fuentes documentales (cronistas como Gumilla, Federmann, Jacinto de Carvajal, Humboldt) y etnográficas (Matos Arvelo, Alvarado, Michelena y Rojas, Montolieu). Descarta como perteneciente a los botutos las vasijas de arcilla que Gumilla describe como instrumentos fúnebres¹⁷, así como también a los yapururos, “unas flautas largas de los aruacos guayanenses” (p.71), mencionadas por el General y poeta Martín Matos Arvelo en su obra *Algo sobre Etnografía del territorio Amazonas de Venezuela*, publicado por la imprenta de Benito Jimeno Castro en Ciudad Bolívar en 1908.

Hasta este punto el autor insiste en separar lo mítico de lo verificable, en función de los datos que le ofrece la oposición entre la etnografía de su época y las crónicas antiguas y contemporáneas cargadas de leyenda e historia sin distinciones; la existencia del *máuari* transita esta dicotomía que Calcaño insiste en desmontar cuando dice:

Ni Matos Arvelo ni Tavera-Acosta, que vivieron varios años en el Río Negro, ni Michelena y Rojas, pudieron ver el terrible botuto¹⁸, el espantoso Máuari. Michelena y Rojas dice que no existen tales trompetas, a pesar de que Gumilla y Humboldt las describen, y esta afirmación la hace basado en que los indios le mostraron un instrumento que, según le dijeron, es el botuto. Este instrumento lo describe el célebre viajero en estos términos: “un trozo de caña llamada bamboo, de 3 pies de largo y 3 pulgadas de diámetro; una tela como la de que está formada la vejiga, bien pegada a cubrir una de las extremidades; un carrizo de 3 a 4 pulgadas de largo y un tercio de pulgada de grueso, igualmente extendida una tela en una de sus extremidades, he aquí completo el famoso instrumento, que sólo falta aplicar este último para que suene; colocándolo por la extremidad libre sobre el centro de la tela del bamboo, soplándolo después con fuerza”. “El sonido es bronco, sonoro, pero no por eso se oye más que cualquier instrumento de viento”. Los indios aseguraron a Michelena y Rojas que éste era el botuto, y tenían razón, como vamos a ver (p. 71)

¹⁷ “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 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 mucho más bajo y nocturno, y a la verdad horroroso”. (Gumilla, 1944 [1882], p. 123)

¹⁸ “El sonido es bronco, sonoro, pero no por eso se oye más que cualquier instrumento de viento”. (F. Michelena y Rojas, 1867, p. 343).

Finalmente, la reconstrucción histórica que realiza Calcaño toma un giro diferente al que realiza con respecto a la maraca; esta vez admite que botuto es una denominación genérica, es decir, que es una palabra con la cual se identifica a varios instrumentos, emparentados entre sí organológicamente por rasgos que presenta en sus conclusiones, basadas una vez más en sus propias especulaciones acerca de la información de los cronistas y los datos etnográficos que maneja:

si paramos atención, veremos muy claramente que la palabra botuto sólo significa cosa vacía, cosa hueca [...] Fotuto y betuto se dice de todo tallo hueco [...] Así, pues, toda flauta es, hablando en propiedad, un botuto; y toda trompeta lo es también, lo mismo que el tambor del Inírida y las guaruras de caracol. Ninguno es más botuto que el otro, aunque las trompetas del Máuari, entre salivas, banibas y yaruros, es la que ha engendrado la misteriosa leyenda del botuto (p. 71).

En el último subcapítulo denominado “silbatos y flautas del Tacarigua”, José Antonio Calcaño ofrece una descripción detallada de un grupo de instrumentos musicales provenientes de las excavaciones que realizó el Dr. Rafael Requena en las cercanías del Lago de Valencia¹⁹. Los clasifica en tres grandes grupos (flautas de hueso, silbatos de barro, caracoles guaruras), de los cuales estudia en este libro solo los dos primeros.

Es evidente que se trata, como venimos diciendo, de una corriente de investigación positivista que, desde el ámbito científico, viene a alimentar las fuentes de información de autores como Calcaño interesados en temas humanísticos, en particular histórico musicales. En nota de prensa de 2004 firmada por Natalia Díaz Peña, leemos lo siguiente:

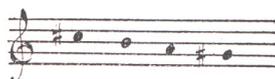
Para 1874 se formaliza la creación del Museo Nacional, el cual funcionaba en un salón de la Universidad Central de Venezuela. Desde 1880 tenemos noticias del ingreso de objetos provenientes de Valencia. Esta colección pasó a formar parte del patrimonio del actual Museo de Ciencias de Caracas [...] El primer tratamiento museológico en Venezuela sobre los objetos arqueológicos del lago de Valencia se lo debemos al impulso del doctor Rafael Requena, al conformar

¹⁹ De acuerdo con Díaz (2004, párr. 9), “la primera excavación realizada en el lago de Valencia, y en toda Venezuela, ocurrió en 1877, financiada por Antonio Guzmán Blanco y encabezada por Vicente Marcano. Los objetos de estas excavaciones terminaron en la colección del Museo del Hombre en París y publicada por Gaspar Marcano bajo el título de *Ethnographie précolombienne du Vénézuéla* (1889)”. Los detalles acerca de esta nota de prensa pueden leerse en la web en el enlace <http://historico.notitarde.com/portadas/ediciones/aniver/aniver2004/huella.html>.

“su museo particular” compuesto por más de tres mil objetos, producto de las excavaciones realizadas en el lago de Valencia, apoyadas por el general Gómez [se refiere al Presidente de Venezuela para la época General Juan Vicente Gómez] [...] En 1935 decide donar dos mil piezas de su colección al Museo de Ciencias. En el inventario realizado por el museo en 1996, sólo quedaban 836 objetos. [...]

El procedimiento que sigue en esta oportunidad Calcaño varía, pues ofrece una descripción detallada de los instrumentos, comenzando por las flautas, un total de cuatro, incluyendo, además de lo relativo a su morfología, pentagramas de los registros de dos de ellas. No abunda en consideraciones antropológicas relacionadas con usos y significados sociales, ni insiste en reconstrucciones históricas o asociaciones, salvo, someramente, cuando se refiere a la tercera de estas flautas, llamada “de las ranas”:

Tiene dieciséis centímetros y medio 1 de largo, por un diámetro de dos centímetros. Se encuentra en perfecto estado de conservación. Está cubierta de grabados tallados en el hueso, de factura artística impecable. En la parte anterior tiene cuatro caras humanas, reunidas en dos grupos [...] En la parte posterior talló el artista dos ranas alargadas. Es a este precioso instrumento que se refiere el profesor Wendell C. Bennet cuando dijo: “La flauta grabada, de hueso, con diseño de una rana, es la pieza de mayor mérito individual en toda la colección desde el punto de vista artístico”. En su extremo inferior tiene un anillo liso, sin grabados, destinado indudablemente a recibir allí la tapara que, como resonador, se ponía a las quenás. Este resonador, que por regla general era de tapara o de barro, modifica mucho el timbre de la quena y le daba ese tinte desolado y quejumbroso de que tanto se ha hablado. El instrumento da las cuatro notas siguientes:



(...) ²⁰, (p. 75).

Aunque no es explícito, cuando en la cita anterior se refiere a “ese tinte desolado y quejumbroso de que tanto se ha hablado”, es claro que está apuntando hacia los cronistas que él mismo ha citado a lo largo de este trabajo.

²⁰ Wendell Clark Bennett (1905 - 1953) arqueólogo norteamericano. Llegó al Perú en 1932 e hizo excavaciones en el Valle del Rímac, Chavín, el Callejón de Huaylas y Tiahuanaco. De acuerdo con Díaz (2004, párr. 13) Bennett arribó a Venezuela junto con otros arqueólogos en la década de 1930, en asuntos relacionados con las excavaciones petroleras norteamericanas en el país. Los resultados fueron publicados dentro del contexto de sus instituciones y las colecciones están hoy en el Museo Peabody de la Universidad de Yale y el Museo de Historia Natural de Nueva York.

Descritas las flautas, Calcaño brinda los pormenores morfológicos y orgánicos de los silbatos, los cuales divide en tres clases: 1) Los que producen una sola nota; 2) los que tienen embocadura doble y dan dos notas “simultáneas”; 3) los que producen cinco notas, no en serie armónica como los anteriores, sino en serie melódica.

En términos generales Calcaño refiere de ellos las siguientes características:

Son pequeños; su tamaño oscila alrededor de unos seis o siete centímetros en su eje mayor, alcanzando en algunos hasta diez o doce. Todos tienen formas curiosas: peces, aves, pieles, figuritas diversas. La embocadura de todos los que dan más de una nota es embocadura de pito, y está hecha en el barro con bastante justeza. Los que sólo dan una nota se suenan como un tubo obturado.

Respecto a los que dan dos notas simultáneas, hay que advertir que éstas no dan jamás un intervalo fijo. Unos dan una “segunda mayor” algo grande; otros dan una “segunda mayor” algo más pequeña que la nuestra, otros llegan a dar una “tercera mayor” demasiado grande. (p. 76-77)

Los silbatos son presentados posteriormente en su función social. Para ello, Calcaño parte de la morfología y registro de los tres tipos de silbatos, afirmando que solamente los de cinco notas tienen la capacidad de producir sonidos musicales. De los silbatos de dos sonidos y de los de una sola nota explica su uso, en virtud de sus características y haciendo asociaciones con elementos de su contemporaneidad:

Esta variedad [la que da dos sonidos simultáneos] lleva irremediablemente a la conclusión de que para los fines a que estaban destinados esos silbatos no importaba nada la justeza del intervalo que emitieran; es decir, que no estaban destinados a un uso “musical”. Se trata, pues, de silbatos de alarma o de señales. En apoyo de esta conclusión está el hecho de que su sonido es agudo y penetrante y se escucha desde muy lejos. (También los pitos que usan hoy los policías carecen de afinación uniforme, y no emiten intervalos exactos, sino aproximados)

Los silbatos de una sola nota parece que fueran “reclamos” de cacería. En efecto, uno de ellos tiene la forma de nuestra paloma de montaña, y la nota que emite (sol de tercer espacio adicional inferior de la clave de sol) tiene exactamente el mismo timbre con que canta la paloma de montaña. Este timbre, grave y velado, como lo saben todos nuestros cazadores, no se prestaría para silbato de señales, pues no recorre grandes distancias. (p. 77)

Cuando ha terminado de describir las flautas y de caracterizar los usos de los silbatos, Calcaño pasa a realizar una serie de asociaciones entre estos instru-

mentos musicales y otros análogos presentes en el continente, con la finalidad de emparentarlos o deslindarlos en cuanto a sus orígenes se refiere. Comienza con las flautas:

La quena, aunque se la ha encontrado en otros puntos del continente, se ha tenido siempre por originaria del Perú o de Bolivia.

En Venezuela existe desde los tiempos precolombinos. La tura, el estercuye, no son otra cosa sino quenás.

Las otras flautas indígenas del país: el yapururo, el mare, la flauta vertical de los Tamanacos, la travesera de los Macoas, etc., son de una constitución diferente. Acaso un lejano parecido pudiera advertirse entre la primera flauta que mencioné (que no es quena) y la flauta vertical de los Tamanacos (p.79).

Prosigue con los silbatos o pitos, extendiendo en esta oportunidad la revisión etnohistórica de vínculos a Centroamérica y el área de Tihuanaco en Perú:

En Centroamérica se han encontrado pitos que emiten varias notas, y que también afectan en su forma figuras caprichosas. Es indudable que tienen algún parentesco con los pitos en forma de pera. Sin embargo, desde el punto de vista musical difieren. Los de Centroamérica tienen un agujero o llave auxiliar para obtener sonidos intermedios entre las demás notas del instrumento, lo cual indica que aquellos son un desarrollo posterior de los nuestros.

También en el Perú se han encontrado instrumentos de esta clase; abundan, sobre todo, en los yacimientos arqueológicos de la costa, hacia el norte (p.79).

Calcaño aprovecha este contexto para hacer crítica de sus fuentes, contrastando afirmaciones musicológicas y antropológicas contra sus propias observaciones y visiones relacionadas con usos sociales y musicales de los objetos o instrumentos musicales que estudia, y otras asociaciones de sentido común. Así lo hace al revisar la idea del Dr. Lecuna Bejarano con respecto al uso de silbatos como medio para la afinación de otros instrumentos,

El doctor Lecuna Bejarano²¹ consignó en un folleto titulado “Apuntaciones Etnográficas” los resultados de un ligero estudio que emprendió de varios instrumentos musicales que obtuvo, hace unos veinte años, en la región del Lago de Tacarigua. Al referirse a los silbatos de una o de dos notas (creo que no conoció

²¹ De acuerdo con Fernández (2012, párr. 4) Lecuna Bejarano es el mismo farmaceuta, periodista y etnólogo nacido en 1870, que ejerció en Ciudad Bolívar y Upata de 20 años y el cual se hizo famoso por lograr sintetizar el Babandí en gotas para curar la impotencia sexual.

entonces los de cinco), opina que pudiera tratarse de diapasones para afinar otros instrumentos. No me parece bien fundada la hipótesis: Primero, porque hasta ahora no se han encontrado instrumentos que, como los de cuerda, necesiten que el músico los afine antes de ejecutar en ellos; segundo, porque esos silbatos dan notas de intervalos muy diferentes, cosa inexplicable y absurda si se tratara de diapasones; y tercero, porque no se explicaría en manera alguna que se extrajeran en las excavaciones tantísimos diapasones, siendo éste un instrumento de uso necesariamente limitado y además desconocido de los pueblos primitivos (pp.79-80).

A la hora de establecer comparaciones que le permitan el emparentamiento de los orígenes de instrumentos, Calcaño es bastante cauteloso, evitando afirmaciones taxativas, a pesar de lo cual se arriesga haciendo comentarios como éste:

Los silbatos de dos notas simultáneas tienen por lo general, aunque no siempre, forma de testes. De esa misma forma extrajo Arthur Posnansky en Tiahuanaco un objeto que parece idéntico a los silbatos del Tacarigua. [...] El de Tiahuanaco no es de barro, sino tallado en piedra; pero el nombrado doctor Lecuna Bejarano recogió en La Mata (Tacarigua) un silbato en forma de testes, tallado en piedra también. A pesar de la vaguedad de esta comparación, creo mejor no desecharla, por más que no podría basarse en ella ningún razonamiento para sentar que hubiera relaciones entre Tiahuanaco y el Tacarigua, ya que tanto las alfarerías como la ornamentación, las construcciones y hasta los cráneos de una y otra región, son del todo diferentes (pp. 79-80).

Finalmente, José Antonio Calcaño arriba al establecimiento de nexos entre las flautas y silbatos del Lago de Valencia con los de otros pueblos del sur del continente americano, desplegando para ello la metodología de la comparación que antes hemos visto también en Ramón De la Plaza, salvando por supuesto las distancias. Los argumentos siguen siendo de tipo organológico y antropológico y, a diferencia de De la Plaza, desecha las relaciones genésicas con antiguas civilizaciones asiáticas, afirmando, como cree, que nuestra herencia de instrumentos musicales está emparentada con sus pares suramericanos:

Las distancias que guardan entre sí los agujeros de las quenás del Tacarigua, por ser variables, permiten asegurar que el sistema musical allí empleado no se derivó del conocido y antiquísimo sistema que Lachmann llama “cordón de medida”, que fue el origen del sistema musical arcaico de China y Japón, por una parte, como del Asia occidental (Persia, Arabia) y de algunos pueblos de Oceanía. Acaso se deriven de algún ciclo de quintas, cosa que podría entreverse con mayor claridad cuando se hayan allegado elementos más numerosos que permitan reconstruir, por lo menos en sus líneas generales, el sistema musical del Tacarigua.

Sin embargo, a propósito de esa idea del ciclo de quintas, es conveniente observar que en ninguno de los registros aquí anotados figura tan conocido e importante intervalo.

En resumen, la consideración de estos instrumentos tiende a dirigir nuestra atención hacia las culturas Suramericanas, cuando se trate de buscar nexos entre nuestros aborígenes y los de otras comarcas del continente. La flauta de las ranas, por su factura parece un instrumento importado, probablemente del Perú. Sábese que las culturas del Sur se habían extendido hasta la parte meridional de Centro América, mientras la parte superior se asimilaba a las culturas del Norte. Parece pues, que tanto por la etnografía, como por la geografía y por los nexos culturales, nuestros pobladores indígenas eran del todo suramericanos (pp. 80-81).

En conclusión, el capítulo “Música indígena” del libro *Contribución al estudio de la música en Venezuela* de José Antonio Calcaño, es sin duda uno de los más completos estudios de etnohistoria musical hechos en Venezuela. Su ascendencia positivista le confiere un rigor particular, no solo porque enuncia permanentemente fuentes derivadas de las investigaciones arqueológicas y etnográficas de su época, sino porque, además, él mismo hace crítica de sus fuentes, desmontando cualquier afirmación que considere poco cónsona con la realidad del pensamiento científico del círculo académico en torno al cual se mueve. El reflejo de la intelectualidad caraqueña, de ascendencia positivista, como ha quedado en evidencia, forjada en torno a la dictadura del General Juan Vicente Gómez, está presente también en el discurso de Calcaño. Su contribución a la etnohistoria musical de Venezuela es de referencia obligada en la revisión de la historiografía del país.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Hemos visto, de esta manera, textos fundamentales que constituyen insumos de primer orden para una etnohistoria de la música en Venezuela. Visiones del oficio de historiar consustanciadas con las demandas epistemológicas de su época, muestra del desarrollo del pensamiento científico y en particular de la metodología de la investigación antropológica, etnográfica en particular histórica, aplicada a la música.

El intercambio constante de información, datos y materiales arqueológicos de Adolfo Ernst con sus pares de la escuela antropológica de Berlín permitieron una serie de valoraciones con respecto a relictos de los antiguos pobladores de

tierras venezolanas, al punto de hacernos pensar en otros modos de producción sonora, como los litófonos, que sin duda constituyen fuentes determinantes a la hora de plantearnos una etnohistoria de la música en Venezuela.

Con el trabajo de José Antonio Calcaño, la etnohistoria musical toma un giro completo hacia el positivismo, abrevando de fuentes etnográficas, fruto del cientificismo que el gomecismo había logrado sostener, entre otras razones por el interés que estas actividades tenían en la búsqueda de los yacimientos petrolíferos puestos en manos de empresas trasnacionales por el mismo gobierno directa o indirectamente. Calcaño no es un pasivo consumidor y difusor de estos trabajos, sino que hace permanentemente crítica de las fuentes, contrastando las ideas que revisa con su propia percepción etnohistórica de los hechos y elementos musicales abordados.

La revisión general de la historiografía musical venezolana nos permitirá ir dejando de manifiesto una visión de conjunto que enriquezca las miradas parciales a las cuales nos hemos acostumbrado y que deben ser superadas hasta que logremos constituir un gran corpus historiográfico, de todo lo cual este trabajo es apenas un punto de partida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, C. (2002). *Presencia de la música en los relatos sobre Venezuela de los viajeros de la primera mitad del siglo XX*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación.
- Alvarado, L. (1921). *Glosario de voces indígenas*. Caracas: Ediciones Victoria/ Manrique & Ramírez Angel.
- Barreto, G. (1994). “La introducción del darwinismo en Venezuela”. En: *Interciencia* 19 (2): 59-63. Recuperado de <http://www.interciencia.org.ve>
- Calcaño, José Antonio. (1939). *Contribución al estudio de la música en Venezuela* (1939). Caracas: Editorial Élite.
- Capelletti, A. (1994) [1992]. *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- De la Plaza, R. (1977) [1883]. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, edición facsimilar.

- Díaz, N. (2004). Un acercamiento a nuestra prehistoria: La huella más antigua del hombre en Valencia. *Notitarde.com*. Recuperado de <http://historico.notitarde.com/portadas/ediciones/aniver/aniver2004/huella.html> [Consulta: 08 de octubre de 2012].
- Ernst, A. (1987). *Obras completas*. Compilador: Blas Bruni Celli. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República. T VI Antropología.
- Fernández, A. (2012, abril). “El turno farmacéutico” En: *Crónicas angostureñas* [web log post]. Recuperado de <http://cronicasangostureas.blogspot.com/2012/04/el-turno-farmacaceutico.html>
- Fundación Polar (Edit.). (1997). *Diccionario de Historia de Venezuela*, 2ª Edición. Caracas: Fundación Polar.
- Glick, T. F. (1982). Perspectivas sobre la recepción del darwinismo en el Mundo Hispano.. En Mariano Hormigón (Ed.), *Actas II Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias* 1, (pp. 49-54). Zaragoza: sociedad Española de las Ciencias.
- Gumilla, J. (1944) [1882]. *El Orinoco Ilustrado. Historia natural, civil y geográfica de este gran río*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. 2 vols. Recuperado de <http://www.banrepultural.org/sites/default/files/87199/brblaa276569-1.pdf>
- Gaspar, M. (s/f). La medicina de los Médicos de Venezuela en las épocas precolombinas”, en *Anales de la Universidad Central de Venezuela*. Año VI, tomo VII, número III. s/f.
- Jahn, A. (1921). *Los aborígenes del Occidente de Venezuela*. Caracas: Litografía y Tipografía del Comercio.
- Key- Ayala, S. (1986) [1955]. Adolfo Ernst (1832-1899). En Blas Bruni Celli (Comp.), *Adolfo Ernst. Obras completas* T. I (pp. XIII- L). Caracas: Presidencia de la República.
- List, G. (1964). La etnomusicología en la Educación Superior. *Revista Musical Chilena* 18 (90), 73-80. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/14192/14495> [Consulta: 01 de septiembre de 2012]
- Matos Arvelo, M. (1908). *Algo sobre etnografía del territorio Amazonas de Venezuela*. Ciudad Bolívar: Imprenta de Benito Jimeno Castro.
- Marcano, Gaspar. (1889). *Ethnographie précolombienne du Venezuela: vallées d’Aragua et de Caracas*. Paris: Typographie A. Hennuyer.
- Médicos famosos de Venezuela. (2012, 12 de septiembre). Gaspar Marcano. Recuperado de <http://medicosfamososdevenezuela.globered.com/categoria.asp?idcat=788>.
- Médicos famosos de Venezuela. (2012, 08 de octubre de 2012). Rafael Requena González. Recuperado de <http://medicosfamososdevenezuela.globered.com/categoria.asp?idcat=674>

- Michelena y Rojas, F. (1867). *Exploración oficial por la primera vez desde el norte de la América del Sur siempre por ríos, entrando por las bocas del Orinóco, de los valles de este mismo y del Meta, Casiquiare, Río-Negro ó Guaynia y Amazonas, hasta Nauta en el alto Marañón ó Amazonas, arriba de las bocas del Ucayali bajada del Amazonas hasta el Atlántico ... Viaje a Río de Janeiro desde Belén en el Gran Pará, por el Atlántico, tocando en las capitales de las principales provincias del imperio en los años, de 1855 hasta 1859*. Bruselas: A. Lacroix, Verboeckhoven.
- Milanca M. (julio-diciembre, 1984). Ramón de la Plaza Manrique 1831ca. 1886: Autor de la primera historia musical publicada en el continente americano. *Revista Musical Chilena*. XXXVIII/162, 86-109. Recuperado de: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13275/13550>
- Pérez Marchelli, H. (1997). Jahn, Alfredo. En Fundación Polar (Edit.), *Diccionario de Historia de Venezuela*, 2ª Edición, Caracas: Fundación Polar.
- Rodríguez, M. (Septiembre – diciembre, 2000). Etnohistoria: ¿La ciencia de la diversidad cultural? Exploración acerca de la constitución del término y del desarrollo de su teoría y método. *Boletín Antropológico*, 50, 5.28. Mérida: Centro de Investigaciones Etnológicas - Museo Arqueológico - Universidad de Los Andes. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/712/71211250001.pdf>
- Rodríguez Ortiz, O. (1997). Alvarado, Lisandro. En Fundación Polar (Edit.), *Diccionario de Historia de Venezuela*, 2ª Edición, Caracas: Fundación Polar.
- Salas, J. C. (1908). *Etnología é historia de Tierra-Firme (Venezuela y Colombia)*. Madrid: Editorial América.
- Strozzi, S. (1997). Salas, Julio César. En Fundación Polar (Edit.), *Diccionario de Historia de Venezuela*, 2ª Edición, Caracas: Fundación Polar.