

## El tambor indígena en América

**Henry Vallejo**  
**UCV / UPEL**  
**Venezuela**

### *Introducción*

Podemos fácilmente evidenciar en el extenso territorio del *Abya Yala*: Tierra Grande en lengua *Caribe-Kuna*, renombrada como América con la llegada invasora, que la presencia de la música y por ende de instrumentos rítmicos y melódicos en estas tierras es milenaria, de mucho antes de ese 12 de octubre 1492, que trajo al continente otros tipos y formas de percibir, ejecutar y vincular la música con la espiritualidad del ser humano y sus cosmovisiones. De hecho, las distintas civilizaciones que han cohabitado por milenios este lado del mundo, no solo contaban con tambores, sino con una gran variedad de formas musicales tangibles e intangibles en función a sus modos de vida, que les han permitido ancestralmente mantener conexiones entre su espacio físico y el mágico imaginario que heredaban de generación en generación. Convirtiendo esos saberes creadores en el amplio y rico patrimonio etnoestético del arte sonoro de los pueblos indígenas del presente.

Dichas creaciones originarias permanentemente dan muestra de la interrelación etnomusical entre su vida diaria y todo un saber surgido a partir de múltiples mitos del imaginario cosmogónico, así como un conjunto de valores y capacidades etnoestéticas tanto materiales como inmateriales; entendiendo como material o tangible los objetos propios para sus festividades o rituales, ataviados ceremoniales, petroglifos, tallas e instrumentos musicales como tambores, maracas, sonajeros, flautas y muchos más, que harían una lista interminable si nos detenemos en cada comunidad indígena del continente.

Por otra parte, entre lo inmaterial o intangible tenemos esos mitos fundantes, sus ritos, ritmos, espectros sonoros, cantos y bailes con sus diversas motivaciones, sentimientos y simbolizaciones, los ceremoniales chamánicos con sus significados, saberes vistos, estudiados y aprendidos por generaciones con una capacidad crítica sobre la preservación de su herencia étnica y creativa, que les ha permitido resistir en el tiempo a pesar de la desterritorialización sufrida por siglos debido a la ocupación colonialista.

Al indagar sobre el saber tangible de los pueblos indígenas en el campo musical, vemos en el territorio continental la presencia de instrumentos para la percusión como maracas, sonajeros, palo de lluvia y tambores; estos son los que producen sonidos golpeándolos, estremeciéndolos o fricciónándolos. Para la Fundación Bigott, los tambores que cuentan con membranas de cuero, reciben el nombre de membranófonos, estos se consiguen con uno o dos parches templados fuertemente sobre un cuerpo sólido y hueco en la madera que hace de caja resonante, ellos son los que aportan el ritmo presente en las diversas manifestaciones musicales étnicas, tradicionales, populares y urbanas.

Falsamente se ha hecho creer que la existencia del tambor en Venezuela, como sonoro instrumento de percusión que convoca al indígena y le abre un canal comunicativo con sus deidades, es gracias al secuestro que hicieron los europeos transportando inhumanamente, esclavizados africanos a las distintas islas del Caribe y América, espacios donde posteriormente con su llegada, se recrearon saberes musicales heredados que se transformaron con el correr del tiempo en una gran variedad de ritmos afroamericanos foráneos, como el actual calipso que se hace presente en las Antillas, pasando por una de sus variantes, el *steel band* en la Isla de Trinidad y Venezuela; diversos golpes polirrítmicos interpretados en el territorio continental, como

el son cubano, el merengue dominicano y la samba brasilera, mencionando unos pocos de los más conocidos.

Repiques que con el paso de los siglos, después de la colonización se han hecho populares en Latinoamérica y el Caribe a partir de un sincretismo religioso musical entre los saberes europeos, africanos e indígenas generando otras formas y estilos contemporáneos, de mayor resonancia, con una performance imponente y unas formas de bailar vigorosas; manifestaciones vinculadas directamente a los bailes religiosos y festivos de calle. Sonoridad que, como expresa Jesús García, fueron los laboratorios naturales para la recreación de los patrones musicales que constituyen el macrocosmos caribeño (14).

El modo en que estas memorias musicales se van agrupando en la pluriculturalidad contemporánea del *Abya Yala*, manteniendo vigencia hasta nuestros días, ayudan a establecer la importante totalidad de las expresiones humanas del latinoamericano de hoy, de acuerdo a sus diferencias étnicas, el imaginario de los pluriversos cosmogónicos e intereses hereditarios, su toma de decisiones en el mundo desde una realidad distinta a la impuesta por la industria cultural que muchas veces invisibiliza al afroamericano y al indígena, descalificándolo como primitivo, anulando su saber y deshumanizando su existir, procurando alejarnos de las formas sonoras que constituyen nuestra idiosincrasia para erradicarlas, intentando homogeneizarnos a partir de la idea del mestizaje musical, que roba terreno a nuestra realidad auditiva etnodiversa.

### *Desarrollo*

La historia de nuestra diversidad multiétnica se gesta y transforma partiendo de las migraciones de esos primeros habitantes que, de manera errante, seguían las rutas de las aguas por los diversos ríos del *Abya Yala*, hasta asentarse en lugares remotos, dejando a su paso algunas huellas que cuentan un pasado musical a través de

instrumentos, cantos, danzas, pinturas y petroglifos como el ubicado en el Templo *Maya* de *Bonampak*, región mesoamericana que la integran los países México, Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, y Panamá, donde figuras humanas representan una ceremonia de miles de años atrás con un singular tambor en el centro, como testimonio fiel del saber ancestral desarrollado desde tiempos ancestrales.

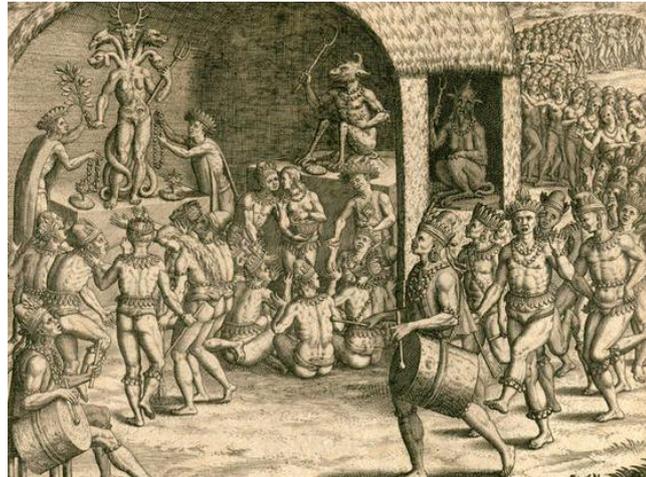


Frescos con más de 1300 años, Templo de *Bonampak*. (Ronny Velásquez, 2008).

Los distintos pueblos aborígenes de este territorio, conocían, fabricaban, ejecutaban y valoraban el tambor mucho antes de la colonización, prueba de ello la tenemos en diversos hallazgos arqueológicos y antropológicos que aportan testimonios de un avanzado desarrollo del arte sonoro y su implementación en la cotidianidad de sus expresiones religiosas, que preceden por milenios a la invasión europea y la introducción de africanos. Hechos que podemos identificar gracias a distintos descubrimientos arqueológicos como frescos, pinturas rupestres, petroglifos, glifos, códices, grabados y bibliografías, como los identificados en esa Mesoamérica de la ancestralidad, que muestra esculturas, tallados e instrumentos propios de los pueblos de este territorio, evidenciando la antigua existencia de músicos indígenas ejecutando tambores como parte de la etnoestética del indígena.

La etnoestética de la música, de la danza, del canto chamánico se define en las estructuras mentales, en el pensamiento de los juicios, en los criterios tanto implícitos como explícitos, verbalizados, expresados o no por el músico, el danzante o el público, ya que todos ellos son referentes de las formas significativas que ellas crean e interpretan. (Ronny Velásquez 120).

Imaginarios que prevalecen en el tiempo para dar continuidad a sus creencias religiosas, valiéndose de sonidos monorrítmicos propios, que se fundamentan en una extensa red de saberes interétnicos desde hace milenios por todo el continente. Herencia de la que existen registros descriptivos por los primeros colonizadores que se ilustran con grabados en planchas de cobre, como los de Theodor de Bry, el cual jamás pisó tierras del *Abya Yala*, pero basó todo su trabajo en interpretaciones visuales de crónicas y relatos de expedicionarios que vinieron a este continente indígena cargados de prejuicios y con ansias de justificar el descarado saqueo de las riquezas materiales. Historias de donde el grabador y editor sacaba los motivos para crear imágenes, como las referentes al uso de instrumentos musicales étnicos, en las que el tambor es identificado en actividades para rendir culto por ceremoniales religiosos, danzas festivas dedicadas a sus deidades o héroes creadores y como mensajero que daba aviso para salir a la protección de sus tierras.



The religious ceremony of the indians (Theodor de Bry, 1594).

Durante la indagación se revisaron varios textos de producción contemporánea y de época colonialista, donde encontramos relatos como el de Bernal Díaz del Castillo (1633), un soldado que con el tiempo ascendió a capitán y así va con Hernán Cortés a la conquista de México; él en su narrativa cronológica titulada la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, publicada de manera póstuma por el sacerdote Alonso Ramón y reimpressa por el Círculo de Lectores en 1971, devela la existencia de tambores ejecutados por los indígenas para convocar a la defensa de su territorio, ante la invasión llevada a cabo por los españoles, durante el año 1517, en una bahía cercana al puerto de Potonchan, escribiendo: “Ya que era el día claro vimos venir por la costa muchos más escuadrones guerreros con sus banderas tendidas, y penachos y atambores, y con arcos y flechas y lanzas y rondelas, y se juntaron con los primeros que habían venido la noche antes” (20).

Al continuar su exposición detallada de los hechos, el historiador reseña en el capítulo IX, titulado: “De cómo venimos a desembarcar a Champotón, población del

actual estado de Campeche, en el oeste de la Península de Yucatán, describe con detalle un nuevo enfrentamiento con los aborígenes, el uso de sus rudimentarias armas, de cómo se preparaban musicalmente para la batalla, y del uso de la pólvora y las armas de fuego por parte de los españoles, elemento que marcó la desigualdad bélica y la diferencia de los resultados en esos enfrentamientos”.

Estaban muy ufanos y orgullosos, y bien armados a su usanza, que son: arcos, flechas, danzas, rodela, macanas, y espadas de dos manos, y piedras con hondas, y armas de algodón, y trompetillas y atambores, y los más de ellos pintadas las caras de negro, colorado y blanco; y puestos en concierto, esperaron en la costa, para en llegando que llegásemos dar en nosotros; y cómo teníamos experiencia de la otra vez, llevábamos en los bateles unos falconetes, e íbamos apercebidos de ballestas y escopetas. (35).

Testimonios registrados que ayudan a identificar la presencia y uso del tambor en el territorio, antes de la llegada de los europeos y durante los inicios del genocidio que ejecutaron en contra de los pobladores originarios; realidad que los llevó a percatarse que no podrían explotar la mano de obra indígena como querían, asumiendo desarrollar las compañías de trata negrera que permitieron la presencia de esclavizados africanos y con ellos, al transcurrir las décadas, de las manifestaciones musicales polirrítmicas; hechos claramente corroborados en las crónicas escritas e ilustradas por los conquistadores.

Por otra parte, si lanzamos una mirada a la cultura del mundo *Azteca* o *Mexica*, como ellos se autodenominaban, los cuales emergen hace unos 770 años constituyéndose como un imperio influido por los ecos de las antiguas culturas indígenas *Olmeca*, *Zapoteca*, *Maya* y *Tolteca*, que consideraban a los ancianos como sus sabios, nos encontramos con una muestra de esa valoración a partir del viejo Dios *Huehuateotl* (*huehue*=viejo, *tl*=sustantivo), que es representado por un tambor que acompaña y orienta los rituales de iniciación a través de la danza durante el décimo mes

del calendario *Azteca* (*Xocotluetzi*), fungiendo de guía rítmica y ceremonial tanto para los adultos como para los niños.



Tambores *huehuetl*. Museo Nacional de Antropología e Historia de Ciudad de México.

El *huéhuetl* es el instrumento por excelencia de los ancestros mesoamericanos desde tiempos remotos hasta la actualidad, pues es el que marca la métrica que guía los pasos de la danza. Este tambor es la representación del sol que se fusiona mediante el sonido con el corazón de la Madre Tierra para comunicarse con sus hijos a través del golpe emitido sobre el cuero de ocelote; su base se sostiene en ocasiones por tres o cuatro patas que buscan simbolizar los rayos del Dios del Fuego o *Huehueteotl*; se fabrica a partir de la madera del árbol de sabino, *ahuehuete*, o árbol viejo de agua, pues es de lento crecimiento y por ende de madera muy resistente.

Éste tambor presenta iconografías que buscan narrar la visión cosmogónica del mundo indígena mesoamericano y su creación a través de imágenes que fortalecen la conexión del instrumento con los mitos, ritos y festividades que acompañan; estas tallas pueden variar entre deidades del día o de la noche, figuras humanas o geométricas que se manifiestan en la espiritualidad de los lugares sagrados donde el imaginario subjetivo y lo colectivo ritual se fusionan. El tambor *huéhuetl* funge de guía y canal emisor

proyectando su propia cadencia para crear el ambiente propicio que altere los estados mentales.

En la cultura mesoamericana también se aprecia un espectro sonoro complementado con dos modelos de tambor. El *huéhuetl* y el *teponaztli*, más no siempre fue así, ya que se estima que el *huéhuetl* es el más antiguo de los dos tipos de tambor. Éste último normalmente posee ricas tallas en las que se pueden apreciar detalles que conectan al tambor con sus deidades, aportando al instrumento cierta importancia multidimensional. Al revisar el *Popol Vuh* de la cosmogonía cultural *Maya Quiché*, el cual contiene antiguos mitos del pluriverso indígena mesoamericano que dan a conocer el uso del tambor en ritos y ceremonias dancísticas, se logra apreciar una fuerte conexión del hombre originario con su entorno natural y espiritual; donde el búho como ave nocturna representa la sabiduría dentro del mundo animal que habitaba en el territorio sagrado del *Mayab*, por ocupar el puesto de consejero del pavo real, quien públicamente lo humilla al no querer participar del baile y el bullici; el búho, al quererse desquitar, es descubierto y nuevamente castigado, acostumbrándose a la oscuridad de su morada, de allí que representa para muchos indígenas mesoamericanos la noche, lo desconocido, el inframundo y la muerte.

En cuanto a la arquitectura sonora del *teponaztli*, éste es un tronco hueco de menor tamaño, cerrado a sus laterales y ejecutado de manera horizontal, tipo xilófono rudimentario y posee en sus formas simples ranuras que asemejan una H, a manera de lengüetas de diferentes longitudes para generar frecuencias auditivas disimiles; el mismo se golpeaba con baquetas de madera o astas de ciervo (*olmaitl*) a las que les cubren las puntas con abundante hule de los bosques mexicanos.



Tambor *teponaztli* con talla de búho. (María Longhena, 2008).

Honestamente, no se entiende por qué los que escriben sobre el tambor, aseguran erróneamente que éste instrumento presente en las culturas indígenas del *Abya Yala*, viene del África. Ahora bien, si tomamos en cuenta que los tambores afroamericanos tienen una presencia basada en siglos, el uso del tambor étnico es milenario, resonándolos para la sanación de comunidades enteras o de uno de sus miembros, alejando con sus sonidos los malos espíritus, o es incorporado durante ritos religiosos, así como para el galanteo amoroso del hombre hacia la mujer, para honrar viejas batallas, o como recordatorio de grandes hazañas del pasado, para celebrar el paso de la niñez al inicio de la fertilidad en mujeres y hombres, o como símbolo de sus cosmogonías; nos podemos dar cuenta de lo antiguo, trascendental y rico en saberes ancestrales que es el uso del tambor indígena en su contexto natural.

En la extensión de la actual América existe una gama de instrumentos de los que pueden dar fe importantes elementos históricos dejados por los ancestros del pueblo *Inca*, mediante dibujos, tejidos y ceremonias, así como escritos de personajes destacados; estos defensores de su estirpe procuraron detallar las bondades del patrimonio indígena ofreciendo en su narrativa el panorama de los orígenes y desarrollo de las culturas del altiplano y con ello sus apreciaciones; Garcilaso de la Vega (1539-1616), nacido en Cuzco e hijo natural entre una de las sucesoras del imperio *inca*,

*Chimpu Ocllo* y el capitán Sebastián de la Vega, fue el etnomusicólogo más sobresaliente de su época, a partir de sus escritos se pudo retomar el *Intip-Raymi* en la actual República del Perú, pero también podemos mencionar al cronista andino, natural de *Huamanga*, Felipe Guamán Poma de Ayala (1615), quien desarrolla al mismo tiempo que Garcilaso de la Vega, *El Primer nueva corónica y buen gobierno*, como una carta dirigida al Rey Felipe III de España en la que sus dibujos y textos describen la presencia del tambor en las festividades religiosas de la zona incaica.



Ceremonia del Sol, en quechua: *Intip-Raymi* (Felipe Poma, 1615)

Al desplazarnos geográficamente, y detenernos brevemente en la cronología de los registros para la fundación de la Nueva Cádiz como ciudad colonialista primigenia en Suramérica, construida como centro de explotación perlera en la isla de Cubagua, a partir del texto: *Historia de Paraguachoa*, de Luis Alfaro Salazar (1991), quien cita a Fernández Oviedo, encontramos reseñado:

Ya para 1517 en la islita había españoles residentes aunque muy pocos. Y según la misma fuente, en 1523 la organización comunal y la intervención real eran efectivas, tanto que Carlos V, en 1528 le confirma la denominación de Nueva Cádiz; los neogadinos agradecidos hacen labrar un ostentoso escudo imperial para un nuevo edificio del cabildo que no llegará a ser

construido. Tenía entonces la población 233 vecinos y 700 indios (51).

Estos son elementos importantes que al contrastarlos con las crónicas del historiador sucrense José Luis Salcedo Bastardo, citadas por Rafael Salazar en la Revista Musical de Venezuela N° 40, encontramos la afirmación de “que en Venezuela hacia 1525, Gerónimo Ortal introduce los primeros esclavos, un centenar, en la región costera de Paria” (243). Necesitando estar en el año 2025 para poder hablar de una historia de 500 años de la música afrovenezolana; incluso Miguel Acosta Saignes, en su libro *Vida de los esclavos negros en Venezuela*, apunta como fecha dos años después para la llegada de los primeros esclavizados a estas tierras, no con esto quiero descalificar o restar importancia a los valiosos aportes del saber subsahariano, pero sí dejar claro los procesos históricos y sociales milenarios donde el tambor ya emitía sus particulares sonidos étnicos en *Abya Yala*.

Por otra parte, si tomamos como referente suramericano el desarrollo de la historia afrovenezolana en la región Guayana, según el texto *El Orinoco domeñado. Frontera y límite* de Miguel Ángel Perera, ubicamos que para el gobierno de Felipe de Artieda (1704-1710) se puede identificar el año 1705 como el período de inicio del sincretismo de los saberes musicales indígenas y europeos con los recién llegados del África, a partir del siguiente fragmento.

Incapaz de hacer nada en el Orinoco, el nuevo gobernador observaba cómo la miseria, el abandono y el acoso Caribe ahogaban la provincia ausente de misioneros. En 1705 la Compañía Francesa de Guinea obtuvo licencia de la metrópoli para introducir negros esclavos en la provincia. (65)

Entonces, ¿cómo se explica que en muchos libros de educación primaria, cuando se refieren a un tambor en Venezuela, al lado le colocan que “llegó de África”?, ¿a qué se debe la invisibilización por parte de supuestos investigadores, editoriales e

instituciones, sobre dicha situación que distorsiona la enseñanza del legado indígena? Nubia Méndez y Juan Barreto, en sintonía con la denuncia, confirman dicha incoherencia diciendo que “bastaría revisar un texto escolar sobre ese tema para emitir tal afirmación, su contenido es superficial y errado, puesto que presenta una distorsión histórica de los sucesos acaecidos durante ese período” (16).

Valdría la pena reflexionar, por qué no se le cuenta a las nuevas generaciones, que había una gran variedad de tambores indígenas con funciones particulares y sonidos que permiten enviar mensajes a largas distancias terrenales y hasta espirituales, creados por distintos grupos sociales en el territorio hoy denominado Venezuela, mucho antes de la llegada de españoles y africanos, y de los que hay diversos documentos, donde incluso el pueblo *Arawuaco* sale reflejado, como desde las páginas de la *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*, escrita por Gonzalo Fernández de Oviedo de la cual Rafael Salazar presenta un interesante fragmento que relata la observación y desprecio del colonizador por el instrumento a su paso por la región costera centro occidental venezolana describiendo:

Algunas veces junto con el canto mezclan un tambor, que es hecho en madero redondo, hueco, concavado e tan grueso como un hombre e más o menos como le quieran hacer, e suena como los tambores sordos que hacen los negros; pero no le ponen cuero, sino agujeros e rallo que trascienden a lo hueco por do rebomba de mala gracias. Es así, que aquel mal instrumento o sin él, encantar dicen sus memorias o historias pasadas y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caciques pasados, e cuanto e cuales fueron e otras cosas ellos quieren que no se olviden. (4).

En cada pluriverso indígena encontramos una rica y variada cultura en torno al tambor como instrumento propio, usando en algunos casos el tronco del aguacate, la piel de mamíferos de la zona y como prensa la fibra del cogollo de palmas autóctonas

para entorchar cabuyas de prensa, o algún otro elemento vegetal que aportara dureza en las uniones de la caja sonora.

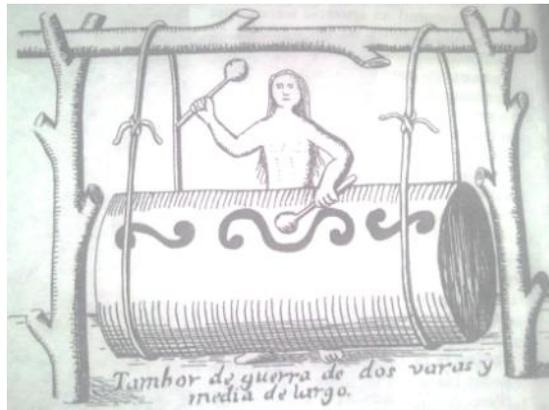
Entre estos, también sobresalen las observaciones de un tambor de guerra a las riberas del Orinoco con dimensiones colosales que quedó registrado de forma visual y escrita apenas unos pocos años después de la llegada de los primeros esclavizados negros en Guayana por el padre jesuita José Gumilla en su obra editada para el público europeo desde Madrid: *El Orinoco Ilustrado y Defendido* de 1741, como viajero español y hombre de letras; con una mentalidad propia de su época y la carga religiosa de su celibato sacerdotal, intentó entender las culturas originarias, aunque la mayoría de las veces no lo lograba pero, sin dudas, no se le debe dejar de reconocer que procura cuidadosamente estudiar y dejar descripciones detalladas, no solo de la geografía y la botánica del territorio, sino que dedica especial atención a las costumbres indígenas; producciones que tomo a partir de una reedición de Oscar Rodríguez Ortíz, donde el religioso narra:

Los caverres y muchos caribes usan para las galas muchas sargas de dientes y muelas de gente para dar a entender que son muy valientes, porque dicen que estos despojos son de los enemigos que han matado. Con estos adornos y su macana en la mano y la flauta, llamada *fotuto* en la otra, salen los indios engalanados para los días ordinarios. Pero en los de fiesta, que es cuando hay borrachera general, como casamientos, fines de año y siempre que vuelven de largos viajes, se preparan de manera especial. Primero se untan de la manera ordinaria y luego con una resina llamada *caraña*, amasada de varios colores, unas tiras curiosamente variadas con buenos dibujos y aprietan estas tiras a sus brazos, piernas, muslos y todo el cuerpo con tanto arte y proporción que el forastero a distancia se engañaría creyendo que los pintados están vestidos con una tela muy lucida. Los músicos de flautas y tamboriles y los señalados para la danza se engalanan más con variedad de plumas exquisitas en hileras

regulares, blancas, encarnadas y de varios colores que hacen juego y curioso espectáculo vistoso. (30).

Al leer con cuidado esta cita, podemos imaginarnos la delicada y rigurosa preparación que dedicaban los pueblos indígenas que habitaban la tierra orinoquense a la muestra de toda su etnoestética, representada no solo por la instrumentación sino por el ataviado que debían lucir de manera especial los músicos y danzantes para demostrar su valoración espiritual y social mientras se congregaban para el festejo.

Al extraer de la cita anterior del religioso Gumilla el siguiente fragmento del discurso descriptivo: “Pero en los (días) de fiesta, que es cuando hay borrachera general, como casamientos, fines de año y siempre que vuelven de largos viajes, se preparan (los indígenas) de manera especial”, me puedo imaginar con facilidad el alegre proceso organizativo de esas celebraciones, las cuales aún se conservan entre las formas de vida del indígena de hoy; evidentemente con cambios incorporados por la interacción cultural dada entre el aborigen y el europeo, pero son prácticas vigentes que rememoran un pasado donde el tambor continúa siendo el generador de alegrías y encuentros. Profundizando en los aportes dejados por el autor de época colonial, el mismo, más adelante, centra sus observaciones en otro aspecto de la vida y ejecución del tambor, interpretando cómo en la vida sonora de los pueblos aborígenes de su tiempo, el instrumento ayudaba a la organización social para la acción defensiva.



Pintura del Tambor de guerra (José Gumilla 1741).

Aquellas naciones no son más que unos agregados de gentes a quienes divide entre sí la uniformidad o diversidad de los lenguajes. Esta hermandad y mutua relación no están fomentadas por las leyes que miran a la mutua conservación y aumento. Sólo subsiste un tácito decreto en virtud del cual están prontos a tomar las armas para defenderse y ofender a otros y entonces basta el eco de un tambor de guerra para tomar las armas. (32)

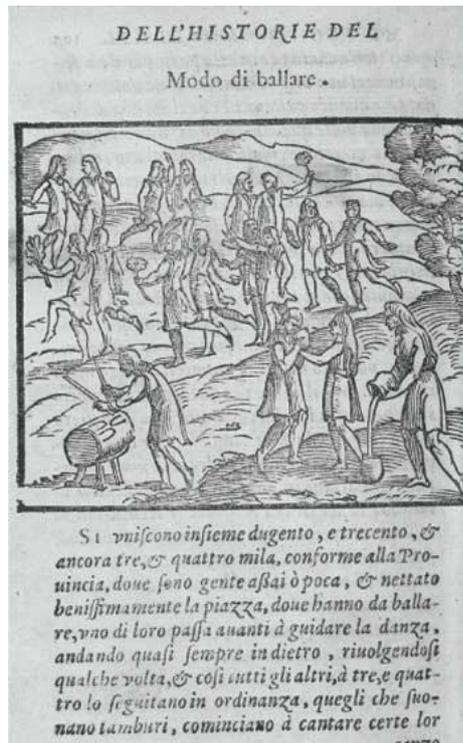
Partiendo de la cita que antecede, podemos agregar algunos testimonios sobre los cuales hace referencia en su artículo “Música y Danza Precolombina” Ronny Velásquez, valiéndose del *Ensayo de Historia Americana* de Felipe Salvador Gilij (1782), contenido en una versión de la Academia Nacional de la Historia, T. III (1965) con el fin de resaltar las siguientes líneas.

En los bailes Tamanacos el primer instrumento músico que aparece es el botuto. (...). El segundo instrumento sirve para diversión privada, y sólo fuera del baile, y es una zampoña que consta de 4 ó 5 tubos desiguales atados por el medio, exactamente como la de los sátiros. Este rústico instrumento es de sonido agradable y alegre, y no muy adecuado para los bailes indios los cuales son muy serios. Intervienen también en los

bailes pequeños tambores y usan pequeñas ollas dentro de las cuales tocan con una caña pequeña. (25)

Dentro de los autores más contemporáneos que dedican parte de su investigación al tambor, encontramos a José Antonio Calcaño, quien en su libro *Contribución al estudio de la música en Venezuela*, propone un catálogo sobre los tambores venezolanos procurando discernir su origen, basándose en los primeros escritos sobre el instrumento en el período colonial, refiriéndose muy especialmente al tambor de guerra presentado por el padre José Gumilla pero desde otra perspectiva:

Tambor cumanagoto o tambor caverre: se encuentra en el libro de Girolamo Benzoni *Storia del Mondo Nuovo*, en la edición princeps, 1565, un dibujo, tallado en madera, que representa un baile de los cumanagotos, y está allí representado con bastante claridad un tambor. Se trata de un tronco de árbol, de cerca de metro y medio de largo, colocado horizontalmente sobre un soporte de cuatro patas. El ejecutante, un indio armado con dos baquetas, está de pie, en actitud de quien danzara a la vez que toca. Tiene el tambor en el tronco, dos incisiones o perforaciones alargadas que vagamente recuerdan los cortes que tienen nuestros instrumentos de arco a los lados del puente. En el fondo se divisan las parejas de danzantes. Benzoni no da pormenor alguno acerca de este tambor, pero el padre Gumilla describe con lujo de detalles un tambor de los Caverres que parece ser el mismo de los Cumanagotos. (96)



La Historia del Mondo Nuovo (Girolamo Benzoni, 1565).

La variedad de tamaños, tallados, perforaciones y pigmentación de las maderas, diseño de baquetas y exploración de los sonidos, muestran la importancia y cuidado que le dedicaban nuestros antepasados al instrumento y su construcción; tambores que me atrevo a manifestar forman parte de una densa red de saberes etnomusicales, que se entretajan por sus lengüetas, ubicación espacial y longitud, el tambor *Cumanagoto* o tambor *Caverre* del Orinoco con el *teponaztle* mesoamericano que se reseñó en la páginas anteriores o incluso al *huéhuatl Maya* que se puede observar ampliamente en distintas bibliografías, que para el ojo del músico venezolano sería identificado como un *cumaco*, instrumento principal en los actuales encuentros de tambor afrovenezolano; al respecto José Antonio Calcaño nos da sus apreciaciones:

Cumaco: grande es la predilección de los negros por los tambores. Sin irnos hasta la antigüedad innecesariamente, todos los viajeros del África, desde Stanley y Speke hasta Frobenius y Delafosse, nos hablan de los tambores africanos. En los poblados del continente tenebroso, los tambores, además de servir para bailes y ceremonias, llenan las funciones de clarín de órdenes. Un redoble de estos poderosísimos tambores que se escuchan a kilómetros de distancia, anuncia a los indígenas que el reyezuelo ha concedido libre paso por sus tierras al grupo de blancos que las atraviesa, o bien anuncia la guerra, o convoca a los pobladores. Para el negro no hay música arrebatadora sin tambor. Al llegar a Venezuela los negros se apropiaron los tambores indios, además de los que ya conocían, hasta el punto de que hoy resulta muy difícil saber si determinado tipo de tambor es de cepa africana o americana. En este caso está el cumaco, que es sin dudas el más importante de todos los tambores. Existe en el África uno semejante, pues el nombre que aquí le damos: “cumaco”, es indio. (93)

*Cumaco* es en definitiva una palabra indígena, propia del pueblo Caribe; más aún, si revisamos el *Diccionario básico del idioma Kariña*, actual comunidad descendiente de ese aguerrido grupo social, el cual fue escrito por Jorge Mosonyi, encontramos que dicha población ubicada al sur-oriente venezolano, identifica a las hormigas grandes o bachaco cuando dice: “*kumuaako*”. Un aspecto importante al momento de evidenciar la presencia de este tambor en festividades venezolanas relacionadas solo con la influencia africana, desconociendo el legado del legendario saber Caribe. Desde los aportes del investigador José Calcaño, sitúo la siguiente interpretación por considerarla oportuna para la complejización, en aras de superar dudas vinculadas con el popular tambor.

Cumaco es el nombre que les daban los caribes a ciertas hormigas, y por extensión a un árbol, afín de la ceiba, muy abundante en la región de Barlovento, en cuya planta habita preferentemente la aludida hormiga. Al tambor hecho con tronco de cumaco se le da ese mismo nombre. Y aunque también se emplean otros árboles para fabricarlos, el aguacate entre ellos, siempre se llama cumaco al tambor. (93)

Para continuar la disertación sobre el tambor originario, incluyo otro fragmento de la exposición desarrollada en el catálogo del musicólogo José Calcaño, quien nos ilustra sobre la existencia de un tambor aún más antiguo, ya caído en el desuso y olvido por nuestros pueblos indígenas contemporáneos.

Otro tambor indígena es el llamado “botuto” por Montolieu (Viaje al Inírida), al que no hay que confundir con los demás “botutos”, que son instrumentos de viento. El tambor-botuto es uno de los instrumentos más primitivos que puedan imaginarse, y a este respecto solo pudiera compararse con el “palo roncador”. Se le construye con un tronco de dos o más metros de largo, se le socava interiormente, pero dejándole tapada una extremidad. No tiene parche, y para tocarlo lo levantan, en posición vertical, entre varios indios, y lo dejan caer sobre la tierra por el extremo abierto, produciendo así un ruido fuerte. (96)

Recordemos que el tambor es un instrumento étnico que se hace presente en la mayoría de los pueblos ancestrales del continente a través de las diversas cosmogonías del pluriverso indígena, donde encontramos al desaparecido pueblo *Tamanaco* con su narración mítica que da respuesta al origen de la vida en las riberas del Orinoco gracias al héroe creador *Amalivaca*, importante mito que forma parte del patrimonio oral originario que ha sido trabajado por distintos investigadores y compiladores desde los años 1700, en tiempos de la colonización, como el italiano jesuita Filippo Salvatore Gilij, el naturalista y explorador Alexander von Humboldt, el dramaturgo y artista plástico César Rengifo, el docente y antropólogo Ronny Velásquez y por la investigadora y escritora María Manuela Cora (1993); recopilación que se presenta brevemente a continuación:

“A las orillas del *Cuchivero*, habitaron los *Tamanaco*, que se alimentaban de frutos silvestres y de los pescados que cogían en las quebradas de la sabana o entre las aguas del Orinoco”, hasta que en cierta ocasión, “elevó sus aguas y “se desbordó de su cauce y saltó a borbotones por encima de las matas y de los

árboles”, provocando que los habitantes quedaran “ahogados por aquella gran inundación y sólo lograron salvarse un hombre y una mujer que se refugiaron en la altísima roca *Tepu-mereme*”. Ya desolados y cuando estaban resignados a la muerte vieron “una extraña canoa que avanzaba por encima del oleaje, manejada por un hombre alto y fuerte, de agudos ojos brillantes como la luz”. Era *Amalivaca* junto a su hermano *Vochi*; él, cuando “llegó a la Encaramada, pintó sobre la roca *Tepu-mereme* las figuras de la luna y del sol, atracó en una gran caverna abierta en la montaña, y comenzó a rehacer el mundo”, después de trabajar sobre el Orinoco, creando el viento y las corrientes de agua, el padre salvador “tocó su tambor (*Amalivaca Chamburai*), era una enorme piedra que sobresalía en las llanuras de *Maita*”; y desde su marcha, sus hijos “formaron con los huesos y las pieles de animales flautas y tambores (*Chamburai*) para acompañar los movimientos rítmicos de sus danzas sagradas”.

Actualmente en Venezuela, se pueden encontrar en las comunidades aborígenes, tambores con diversos nombres originarios, como por ejemplo para los *Ye'kuana* es llamado *Sanjuda*, por los para el *Warao* es: *Ejuru*, entre el pueblo *Pemón* lo encontramos como: *Sambura*, en la étnia *Kariña* se llama: *Zampura* o más recientemente y por influencia europea: *Tamvooru*, y en los indígenas *Wayuu* se denomina *Kaasha*; es necesario acotar que la gran mayoría de las culturas ancestrales del *Abya Yala*, poseen milenariamente su tambor con variantes lingüísticas y físicas debido a los diversos imaginarios, valoración de lo bello, materiales y técnicas de construcción.

Para profundizar respecto a sus diversos usos, el indígena del pueblo *Ye'kuana* Dionisio Bermúdez (1982), nos refiere que en su cultura “fabrican un tambor con madera y pieles de báquiro y araguato para sus fiestas, llamado *Samjuda*. Lo tocan para declarársele a una mujer, para diversiones y para evocar el pasado”(48); mientras desde las investigaciones etnográficas Cecilia Ayala y Werner Wilber, relatan que el indígena

*Warao* ejecuta su *Ejuru* en la celebración anual del *Najanamu* y también por los jóvenes solteros para señalar que tienen las habilidades requeridas para casarse (23).

Entre los diversos legados que evidencian la presencia y uso del tambor, rastreamos la vigente oralidad de los mitos fundantes de culturas que se resisten a desaparecer, donde lo monorrítmico queda testificado a partir de la participación protagónica del sonoro instrumento en las cosmogonías de la etnia *Wayuu* y el pueblo *Kariña*, este último es el grupo indígena descendiente directo de los Caribe, establecidos en la Mesa de Guanipa, espacio geográfico que pertenece al estado Anzoátegui en Venezuela, desde donde cuentan que sus héroes celestiales, con el poder de la danza ceremonial *mare-mare*, guiada por la maraca y el *Zampura*, crearon el mundo con todos sus habitantes.

Mitología que, por supuesto, ayuda a interpretar el macrocosmos indígena y la ancestral figura del tambor vinculado con la omnipresencia de sus creadores, herencias lingüísticas entre las que cuentan por correlación las cosmovisiones sobre el *Maleiwa Juya*, fecundador de la vida mediante las lluvias que genera sus estruendosos truenos en la Guajira colombo-venezolana; espectros sonoros simbolizados entre los *Wayuu* con el expansivo repique del *Kaasha*, para establecer conexión con los significados mágico religiosos del origen de la vida. En la cultura *Wayuu* también es ejecutado el tambor *Kaasha* para homenajear a la mujer cuando llega a la pubertad o paso de niña a mujer, organizando un *pioi* como hecho festivo que, a simple vista, podemos asumir como diversión pero es parte de sus prácticas ancestrales en relación con todo su imaginario cosmogónico, el cual realizan en forma colectiva, donde el indígena se alegra por invitar a compartir a los clanes vecinos la salida del encierro de la *Majayud* (señorita).

La filosofía indígena del bienestar colectivo desde la organización del *pioi* como encuentro interclánico para la convergencia armónica, es parte de las formas originarias

de vida desde la propiedad colectiva, preservada y desarrollada por las distintas castas que integran el pueblo *Wayuu*, y que consagran a las mujeres como las principales portadoras y preservadoras de la herencia ancestral de su pueblo, no solo por la organización matrilineal, sino también por el carisma espontáneo y natural de su feminidad indígena; aspecto relevante para la permanente conservación de los saberes sonoros del pluriverso aborígen en el desarrollo de la historia del instrumento por estas tierras de *Abya Yala*.

El tambor de la cultura *Wayuu* se presenta con un origen etimológico de gran controversia entre distintos investigadores, al considerar la palabra desde su existencia, significado, estructura fónica y forma; algunos estudiosos estiman que el término *Kaasha*, proviene del concepto caja, derivado de la palabra latina *capsa*, del verbo *capere* que significa asir, aplicado por la sociedad hispanohablante para los contenedores rectangulares de cartón o plástico. En el campo musical el término caja es acuñado a instrumentos de percusión originarios de Egipto y Asiria, los cuales fueron asimilados y recreados por los europeos desde tiempos medievales, mayoritariamente fueron destinados para usos militares; se puede encontrar como: ‘caja clara’ entre los españoles, ‘Caixa de guerra’ para los brasileños, los mexicanos lo llaman ‘tarola’ y ‘redoblante’ por los venezolanos y colombianos.

Este es un tambor de poca altura, que se diferencia del resto, por sus bordones colocados a lo largo del cuero inferior, antiguamente dichas bordoneras eran armadas con vísceras de gato, las cuales le proporcionaban el estridente sonido que lo caracterizaba. Con la industrialización para la elaboración del instrumento, los entorchados o bordoneros son fabricados con alambre de acero para así lograr un fuerte timbre metálico. En función del planteamiento anterior cito la siguiente apreciación de Duban Patiño y Yizza Peñaranda, en relación al término:

Etimológicamente *Kasha* significa caja y organológicamente se puede clasificar como un instrumento percutivo

bimembranófono, hecho de un tronco de árbol. Dentro de las dinámicas de aculturación, sobre las cuales se mueve la cultura universal, se encuentra que la etnia Wayuú podría estar en fase de aculturación ya que lamentablemente iniciaron la adopción de conductas y elementos occidentales. (13)

Por otra parte y desde la mirada de la mujer indígena, durante una conversación realizada hace algunos años con Leandra Fernández, la segunda del clan *Jirnúu* del pueblo *Wayuu* que habita la Sabana Guajira en el Municipio Indígena Guajira del Estado Zulia-Venezuela, interpreto que el *Kaasha* es un elemento con altísimo valor espiritual para ellas como comunidad y viene de la unión de *Kai* y *Kashi*; esta proposición la expongo partiendo del testimonio de la indígena y en vinculación con otros enfoques que se entrecruzan con lo manifestado al tratar el tema:

*El Kaasha es algo grandísimo. Una mayor alegría porque a veces eso se pierde y a los niños no los ponen con eso, hay algunos niños que no lo saben, pero cuando uno escucha (el tambor) es como, si estás diciéndole al día y a la noche que estamos celebrando, que somos felices, es como cuando escuchas una gaita como decir un zuliano, entonces es algo grande, (escuchar) un tambor, (danzar) una yonna es una cosa impresionante para uno, cuando no ha visto eso (desde hace tiempo), sabe que uno está vivo.*

Si tomamos del discurso para la comprensión/interpretación hermenéutica, el trecho: *es como, si estás diciéndole al día y a la noche que estamos celebrando, que somos felices*; en asociación al uso del término, origen y vinculación, para luego entretrejerlo con la teoría desarrollada por José Finol y Ángela Carrasquero, al referirse al instrumento, planteando que el *Kaasha* o “tambor se relacionan con la presencia de la segunda y primera generación, conformadas, respectivamente, por las plantas (*wunu’u*) y las emblemáticas figuras Maleiwa: la tierra (*Mma*), la lluvia (*Juya*), el viento (*Joutai*) la luna (*Kashi*) y el sol (*Kai*)”. Infiero que el *Kaasha* es el centro de las festividades y celebraciones religiosas que conectan al hombre y a la mujer *Wayuu* con

su entorno físico y espiritual, al honrar a sus deidades, donde la participación del poblador masculino: hacedor de *Kaasha*, tocadores o *kaashero* y los bailarines de *Yonna* engalanados con el *karatse*, se reúnen junto con sus espirituales, no-humanos como el propio tambor *Kaasha* que con sus baquetas hace el estruendoso sonido atmosférico del rayo, representando a *Juya* (Dios de la Lluvia), así como con sus hermanos *uchii*, presentes a través de las muestras totémicas realizadas durante la danza por las mujeres, manteniendo una comunicación trans-específica con sus *Maleiwa* y ancestros.



Esteban Fernández, indígena *Wayuu* del clan *Jirnúu*, Sabana Guajira (2015).

El *Kaasha* visto desde el imaginario es el puente para la conexión directa del pueblo *Wayuu* con los creadores de la vida en la Guajira; esos elementos naturales con gran significado de su entorno: la Madre Tierra, la Luna, el Sol, y los fenómenos de su cotidianidad como el Viento o de cuándo va a llover, o se prolonga el tiempo de sequía, y se hace sonar el tambor para iniciar una comunicación trans-específica, esperando desde las nubes respuesta de *Juya*; generando un canal místico del indígena con su Pluriverso. Para el indígena habitante de las rancherías de la Sabana Guajira, los

espíritus de la naturaleza se comunican con sonidos, cantos y voces distintas que le ofrecen una gran variedad de estados de ánimo conducidos inicialmente por el deleite de sus oídos, que progresivamente y de manera holística impregnan todos sus sentidos permitiéndole interpretar los regalos de sus deidades.

### *Conclusiones*

Después del paseo histórico argumentado, espero se desmitifiquen y superen las cadenas colonialistas de la invisibilización sobre el saber étnico musical y no se siga dudando en asegurar que milenariamente los pueblos indígenas conocían el imponente tambor de expansivos sonidos monorrítmicos y sus diversas construcciones, muchas veces con exquisitas tallas; que funge como instrumento ceremonial, sanador y festivo que celebra la vida y aleja los malos espíritus, el cual lo tuvieron y tienen incorporado a su vida cultural cotidiana, siempre ejecutado por los hombres como entidad masculina presente en los diversos grupos sociales, cambiando de nombre y diseño de acuerdo a la diversidad cosmogónica que los fundamenta desde la invención imaginaria de componentes humanos que podemos percibir en las cosmovisiones ancestrales conservadas en el continente.

A partir de la preservación de todo el patrimonio tangible e intangible presente en la gran *Abya Yala*, se deben estimular los nexos entre lo heredado de forma milenaria, y nuestra cotidianidad como naciones multiétnicas, mientras poco a poco nos sumergimos en un mundo mágico de subjetividades que nos ayuden a interpretar mejor nuestras raíces originarias, acercándonos cada vez más a un saber musical convocado por los indígenas tocadores de tambor, para así asumir con propiedad la desmitificación necesaria de la semántica que invisibiliza tanto al saber étnico y al indígena en general, reapropiándonos de una etnoestética revitalizada, defendida y dignificada.

Comprendo, desde el imaginario del mundo indígena, que el tambor con su presencia envuelve y alberga lo misterioso de su firmamento cotidiano, el cual ellos procuran con detalle conocer, representar y valorar desde su entorno social y espiritual para mantener un coexistir armónico que se ha hecho presente hasta nuestros días gracias a la manifestación etnoestética que se preservan y proyectan durante la realización de ritos ancestrales, mostrando la plástica desde sus antiguos maquillajes faciales, hasta el sincretismo de sus coloridos tejidos y textiles, acompañándose de un arte gastronómico autogestionado y propio, en función a su cultivo y cría. Los diversos pueblos poseen una riqueza cultural que ha resistido a la invasión del pensamiento occidentalizado pese a la integración de elementos ajenos, los cuales constantemente amenazan con destruir la cosmovisión ancestral de comunidades enteras y por ende del continente; por tanto se hace necesario desarrollar nuevos y diversos planes de acción que ayuden a fortalecer y difundir la identidad pluricultural y etnodiversa existente en la extensión del *Abya Yala*.

© **Henry Vallejo**

### Referencias Bibliográficas

- Acosta Saignes, Miguel. *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Polonia: Revista del CESLA. núm. 7, 2005. Archivo PDF.
- Ayala Lafée, Cecilia y Werner Wilber. *Gente de curiara: Los Warao, un pueblo indígena de caños y humedales*. Serie Nuestra Diversidad Cultural Vol. 2, Caracas: Fundación La Salle e Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, 2012. Impreso.
- Bermúdez Solett, Dionisio. *Autodesarrollo del indígena Maquiritare*. San Fernando de Apure: Publicaciones Amistad, 1982. Impreso.
- Benzoni, Girolamo. La historia del Mondo Nuouo. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1565. Web. 20 de ene 2018.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-historia-del-mondo-nuouo/>
- Bry, Theodor. *The religious ceremony of the Indians en América, cuarta parte. Distinguida y admirable historia de la India occidental, descubierta por primera vez por Cristóbal Colón en el año 1492. Escrito por Jerome Benzoni de Milán, quien vivió allí durante catorce años, observó diligentemente todo. Adiciones a casi todos los capítulos, sin incluir comentarios, también trata la idolatría de esas poblaciones. También se agrega un mapa de esas regiones. Todo ilustrado con elegantes imágenes grabadas en cobre por Theodor de Bry de Lieja, Ciudadano de Frankfurt*. Houston: University of Houston Digital Library, 1594. Web. 20 de ene 2018. <https://digital.lib.uh.edu/collection/p15195coll39/item/74>
- Calcaño, José. *Contribución al estudio de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2007. Impreso.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A., 1971. Impreso.
- Finol, José y Ángela Carrasquero. *Mito, concepciones del cuerpo y yonna wayuu*. Maracaibo: Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas y Universidad del Zulia, 2012. Web. 22 de jun 2015.  
<http://www.joseenriquefinol.com/v4/index.php/articulos/articulos-en-espanol/15-mito-concepciones-del-cuerpo-y-yonna-wayuu>

Fundación Bigott. *Atlas de tradiciones venezolanas*. C.A. Caracas: Editora El Nacional, 1998. Impreso.

García, Jesús. *Caribeñidad: afroespiritualidad y afroepistemología*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2006. Impreso.

Longhena, María. *México antiguo. Mesoamérica precolombina*. Barcelona: Ediciones folio, S. A., 2008. Impreso.

Mosonyi, Emilio. *Identidad nacional y culturas populares*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 2012. Impreso.

Mosonyi, Jorge. *Diccionario básico del idioma Kariña*. Barcelona: Fondo Editorial del Caribe, 2005. Impreso.

Patiño Delgado, Duban y Yizza Peñaranda Fernández. *La kasha en la vida social wayuu*. Santander: Universidad de Pamplona, Facultad de Artes y Humanidades, 2006. Web. 22 de jun 2015.  
[http://www.unipamplona.edu.co/unipamplona/hermesoft/portaIG/home\\_1/recurso\\_s/tesis/contenidos/pdf\\_tesis/03052007/la\\_kasha\\_en\\_la\\_vida\\_social.pdf](http://www.unipamplona.edu.co/unipamplona/hermesoft/portaIG/home_1/recurso_s/tesis/contenidos/pdf_tesis/03052007/la_kasha_en_la_vida_social.pdf)

Perera, Miguel. *El Orinoco domeñado. Frontera y límite. Guayana siglo XVIII*. Caracas: Universidad Central de Venezuela y Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2006. Impreso.

Poma de Ayala, Felipe. *El Primer nueva corónica y buen gobierno*. Dinamarca: Centro digital de investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca, 1615. Web. 15 de abr 2018. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

Rodríguez Ortiz, Oscar. *El Orinoco Ilustrado, José Gumilla*. Caracas: Editorial CEC, SA., 1999. Impreso.

Salazar, Luis. *Historia de Paraguachoa*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1991. Impreso.

Salazar, Rafael. *La Música del Mestizaje*. Revista Musical de Venezuela N° 40, 1999. Impreso.

Velásquez, Ronny. *Temas de Informetro. Música y Danza Precolombina*. Caracas: Altolitho C.A., 1998. Impreso.  
---. *Estética Aborigin*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 2008. Impreso.