

Los Chimbánqueles de San Benito

Carlos Suárez



Fundación de Etnomusicología y Folklore

**MINISTRO
DE ESTADO
PARA LA
CULTURA**



CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

Miembros Principales

Francisco Sesto Novás,
Silvia Díaz Alvarado, Benito Irady,
Ronald Lessiere Macabe

Miembros Suplentes

Luis Alberto Crespo, Christian Valles,
Aristides Medina Rubio

DIRECTORIO

Viceministro de Cultura

Presidente del Conac

Francisco Sesto Novás

DIRECTORA GENERAL

Silvia Díaz Alvarado

SECRETARIO

Freddy Castillo

MIEMBROS PRINCIPALES

Benito Irady, Ronald Lessiere Macabe

MIEMBROS SUPLENTE

Christian Valles,
Aristides Medina Rubio



Fundación de Etnomusicología y Folklore

PRESIDENTE (E)

Heuffie Carrasco T.

DIRECTOR EJECUTIVO

Carlos García Carbó

DEDICO ESTE LIBRO A LA MEMORIA DE
Olimpiades Pulgar, Capitán de Lengua de Bobures (1901 - 1987)
Walter Guido (1928 - 2003)

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Ángel Segundo Pulgar, Capitán de Lengua de Bobures, cuya colaboración
permitió al autor de este libro, un acercamiento a su cuantiosa herencia musical
Capitanes y vasallos de santo de San José de Heras
Capitanes y vasallos de santo de Bobures
Capitanes y vasallos de santo de Santa María
Antr. Daría Hernández
Prof. José Peñín
Prof. Omar Olivero
Prof. Carlos García
Prof. Charles Nora
Prof. Alberto Borregales

ÍNDICE	4
PRESENTACIÓN	6
INTRODUCCIÓN	7
1.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS, PAISAJE Y CONTENIDOS MÁGICO-RELIGIOSOS	9
Clima y paisaje	11
Descripción de la fiesta	12
La cofradía de San Benito	13
Influencias culturales en la zona	22
2.- LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL CULTO	26
Afinación	27
Técnicas de ejecución	28
Membranófonos	
Los tambores machos	30
El tambor mayor o arriero	32
El respondón	43
El cantante	46
El medio golpe o tamborito	48
Los tambores hembras	50
Primera requinta	52
El tumbao	53
Segunda requinta	55
Requinta media	59
Aerófonos	
La flauta	63
El botuto	66
Idiófonos	
La maraca	66
Las campanas del templo	69

3.- ANÁLISIS DE LOS GOLPES	83
Golpe Cantica	86
Golpe Chocho	91
Golpe Ajé	99
Golpe Chimbangalero vaya	109
Golpe Misericordia	121
Golpe San Gorongome vaya	125
4.- ANÁLISIS DE LOS CANTOS	131
Golpe Cantica	132
Golpe Chocho	134
Golpe Ajé	139
Golpe Chimbangalero vaya	140
Golpe Misericordia	141
Golpe San Gorongome vaya	141
CONCLUSIONES	144
GLOSARIO	146
BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA	149

PRESENTACION

Para Fundef, a lo largo de su vida institucional, el estudio y difusión de las distintas tradiciones musicales del país han sido áreas prioritarias, no sólo por el importante número de músicos que en calidad de investigadores han transitado por la institución, sino por la convicción generalizada de sus directivos de que en torno a la música se encierran importantes valores históricos, sociales y humanos. El presente trabajo editorial “Los Chimbángueles de San Benito”, bajo la autoría del etnomusicólogo y compositor Carlos Suárez, se enmarca dentro de esta tradición investigativa institucional, y a la que a su vez agrega nuevos elementos conceptuales y metodológicos al campo específico de la investigación.

El culto en honor a San Benito de Palermo, localizado en distintas poblaciones del sur del Lago de Maracaibo, constituye un complejo ritual en el que se sincretizan elementos culturales de raíz hispánica y africana. En esta amalgama de creencias y saberes, la música tiene un papel protagónico a través de la batería de tambores chimbángueles y su intrincada polirritmia. El estudio de las particularidades de cada tambor, su acople en la batería instrumental, las características de los distintos cantos y golpes y su función en el marco del ritual, constituyen, junto con la reseña de aspectos históricos y sociales, algunos de los aportes de este libro.

El presente ensayo etnomusicológico forma parte de la actual política de Fundef por investigar y hacer visible a la luz de las nuevas realidades, nuestro patrimonio cultural ancestral.

HEUFIFE CARRASCO TRAVIESO
Presidenta (E) de Fundef





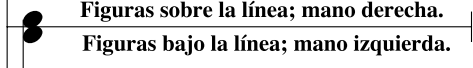

INTRODUCCIÓN

La manifestación musical que rinde culto a San Benito de Palermo es una de las más complejas de nuestra rica herencia cultural afrovenezolana. A su notable riqueza sonora se suma una elaborada ritualidad colmada de simbolismos que representa un extraordinario ejemplo de patrimonio estético. Esta herencia, al ser reinterpretada por los cultores, integra al comportamiento social los valores que emanan de la tradición. Hemos observado cómo los habitantes de esta región del Lago de Maracaibo destacan por su educación y religiosidad, y sus cofradías pueden servir como ejemplo de organización para algunas comunidades urbanas.

Aunque el presente trabajo se orienta principalmente a descifrar los contenidos musicales del chimbánguele, consideramos fundamental presentar el contexto socio-cultural y geográfico que da marco a la manifestación, como paso previo al abordaje del estudio musicológico.

Las transcripciones fueron realizadas a partir del material sonoro, recopilado en numerosos trabajos de campo. Entre los años 1997 y 2001, el autor realizó investigaciones en la zona, financiándose para ello con sus propios recursos; posteriormente, entre los años 2001 al 2004, viajó con el apoyo de la Fundación de Etnomusicología y Folklore-Fundef. Por otra parte, en el curso de la investigación y durante todo su proceso, se utilizaron y consultaron numerosas ediciones discográficas y bibliográficas establecidas por otros investigadores.

En este estudio se utiliza una nomenclatura que permite expresar las características tímbricas de los ritmos y las técnicas de ejecución, a saber:

Dedos presionando el cuero para subir el tono. La ligadura indica el tiempo que la mano presiona el cuero	
Baqueta golpeando el cuero.	
La palma de la mano sobre el cuero apagando el sonido.	
Golpe apoyando la baqueta en el cuero ahogando el sonido.	
	
Baqueta golpeando la madera del tambor o maraca (gaita de tambora y tambor largo "guariré")	

En el capítulo relativo a los instrumentos, se explica en detalle las técnicas que producen los timbres definidos por estos signos. Quizá sea oportuno aclarar que las notas sobre la línea y debajo de ella no definen alturas, sino la mano que ejecuta el instrumento; es posible registrarlo de esta manera, dado a que cada percusionista ejecuta un solo membranófono en la batería de tambores y no se hace necesario definir alturas.

En los casos donde se realizan transcripciones de instrumentos como campanas, flautas o de la voz humana, la disposición de la escritura sí define las alturas tonales.

Es oportuno comunicar al lector que gran parte de estas transcripciones se encuentran reflejadas en el disco compacto encartado en esta publicación. Para ello, hemos decidido colocar al lado de la partitura, un número que permita agilizar la localización del fonograma correspondiente. Por otro lado, algunos ejemplos musicales fueron tomados del CD *Bobures y la Sabana*, una recopilación fonográfica de excelente calidad publicada por la fundación Afroamérica, cuya adquisición recomendamos ampliamente.

El autor realizó las transcripciones y después las ejecutó, confrontándolas a su vez con las grabaciones correspondientes para verificar su fidelidad. De esta forma, se pudieron vislumbrar aspectos fundamentales que de otro modo permanecerían ocultos, bajo la premisa de que para un adecuado desarrollo de la indagación musicológica, el investigador debe involucrarse en la manifestación que está estudiando, hasta el punto de convertirse él mismo en intérprete del género, pues de otro modo sólo obtendría una impresión superficial e incompleta de la manifestación, al no poderla percibir desde el interior mismo de su sonido y misterio.

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS, PAISAJE Y CONTENIDOS MÁGICO-RELIGIOSOS QUE DAN MARCO A LA MANIFESTACIÓN MUSICAL

La historia de los pueblos en los que se formaron las ricas tradiciones musicales del sur del lago de Maracaibo, se inicia con la presencia de los grupos indígenas que habitaban la zona antes de la llegada de los europeos.

El Territorio que ocupa el Distrito Sucre del Estado Zulia, antes de la llegada de los europeos, fue poblado por los indios Bobures, Moporos, Tomoporos, quienes habitan en palafitos en la orilla del Coquivacoa; los Torondoies, en la serranía entre lo que hoy es el perímetro de Caja Seca, Nueva Bolivia, Torondoy y sus alrededores; los Jiraharas ubicados en lo que hoy es Arapuey, montaña arriba; los Tucanes ubicados en las márgenes altas del río Tucán, actual centro poblado Tucanización. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1985: 14.)

Como ocurre en otras regiones del país, muchos poblados del sur del lago de Maracaibo tomaron sus nombres de las tribus indígenas que habitaban en la zona. Algunas creencias mágico-religiosas, tradición oral y elementos musicales se encuentran marcados por estas culturas prehispánicas, y aún puede notarse tal herencia en numerosos testimonios que sobreviven en la memoria de algunos de sus pobladores.

Todas las noches antes de dormir, bajaban de sus palafitos a la orilla y preparan fogata; cuando el fuego se estaba apagando, el anciano que leía los mensajes del fuego cogía un tizón y lo empezaba a soplar; al volver éste a la calma, en él se dibujaban imágenes, plasmando el futuro de la tribu y de algunos de sus hombres. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1985: 20.)

En 1562, fue fundada la villa de San Antonio de Gibraltar por Gonzalo Piña Ludueña. Con el paso del tiempo quedaron, bajo su jurisdicción, los pueblos de Bobures, Santa María y San Pedro, que se establecieron poco después. A partir de 1598 comenzaron a ingresar en la zona grandes cantidades de esclavos africanos, que fueron utilizados como mano de obra en la siembra de cacao y tabaco. Para el año de 1600, Gibraltar fue atacada por una suerte de coalición de grupos indígenas.

Las etnias que habían sido despojadas (aliles, eneales, parautes, tucanies, etc...) organizan un ataque al puerto de Gibraltar, con un ejército de más de quinientos hombres y más de un centenar de canoas. Entre 1600 y 1606 los españoles reconstruyeron San Antonio de Gibraltar, ciudad que sería nuevamente atacada este último año y en los sucesivos 1608 y 1617... Fueron, luego, espaciándose los ataques de los grupos aborígenes y repoblándose la zona con significativos contingentes de esclavos de origen africano lo que incidió directamente en el pronto desarrollo de la explotación agrícola de la zona, consolidándose de esta forma el puerto de Gibraltar, cuya posición estratégica, entre los Andes y Maracaibo, y su acceso a través del lago de Maracaibo a los puertos de Cartagena de Indias, Cuba y Santo Domingo le sirvió de apoyo para su desarrollo económico. (BRACHO, J. "EL CHIMBÁNGUELES, LA LLAMA QUE NO CESA". EL RITUAL DEL CULTO A SAN BENITO Y LA CULTURA DE RESISTENCIA AFROZULIANA. www.ub.es/hvirt/expo/pepe/)

Los indígenas sobrevivientes de aquellos ataques se retiraron de sus palafitos a las montañas, donde fundaron caseríos en los cuales se agruparon con los negros cimarrones que huían de las plantaciones, fusionando sus creencias, mitos y patrimonio musical.

Hacia 1670, Gibraltar servía de paso comercial hacia el Virreinato de la Nueva Granada, y llegó a superar en importancia al puerto de Maracaibo por su extraordinario desarrollo. Este florecimiento atrajo la atención de bucaneros que atacaron y arrasaron la zona durante años, pues los piratas no se hubieran atrevido a entrar por la angosta boca del lago de Maracaibo, si las poblaciones de la zona no valieran el riesgo de ser asaltadas. En 1643, el pirata inglés William Jackson, saqueó e incendió la población, que posteriormente fue reconstruida.

En 1666 el pirata francés El Olonés y Miguel el Vascongado, saquearon e incendiaron Gibraltar. En 1669, sin lograr reponerse del asalto anterior, el pirata inglés Henri Morgan saquea Gibraltar. Muchos de los amos se habían escondido en refugios que éstos habían preparado para defenderse de las constantes incursiones de los corsarios a esa población. Morgan aprovecha la situación de los esclavos, a quienes les ofrece libertad de las cadenas que les tienen puestas y un lugar en sus barcos como miembros de su tripulación; muchos esclavos lo llevaron a los escondites donde estaban sus amos, a quienes capturan y encierran en su barco; cuando sale del Lago se llevan cautivas a muchas de estas familias, completas, y a varios esclavos como miembros de su tripulación. (MARTÍNEZ SUÁREZ: 1985: 32.)

A pesar de estos sucesos traumáticos los pueblos siguieron adelante, la destrucción y la violencia no borró el patrimonio cultural que logró sobrevivir en la memoria de sus habitantes. Los elementos culturales que confluieron en esta región, dieron origen al chimbánguele, el cual se difundió desde una población originaria a toda la zona.

Decíamos que fue en San Pedro donde se gestó el chimbánguele, que allí los africanos formaban una gran familia centrada en la hermandad del padre tambor, quien los obliga a unir lo que cada hombre encierra y lo define como tal, en ese constante aportar de lo que cada uno es, con base en lo que recibió en su aldea o ciudad de África, van surgiendo los nuevos elementos que constituirán cada uno de los golpes del chimbánguele. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1985: 40.)

Hasta mediados del siglo XVIII, Gibraltar conservó su importancia económica, pues comerciaba la producción del cacao porcelana, muy apreciado en Europa. A finales del siglo XVIII, ésta población es desplazada por Maracaibo como puerto principal, y su decadencia se hace evidente.

En el siglo XIX, se inicia la explotación de la caña azucarera, y en 1913 se funda en El Batey un ingenio, “The Venezuelan Sugar Company” que produjo cierto crecimiento económico en la zona.

Aún pueden apreciarse en estos pueblos vestigios de la arquitectura del siglo XVIII en bellas casas con techos de un agua, y del siglo XIX en casas con techos de dos aguas. Muchas de las iglesias coloniales han sido lamentablemente abandonadas por las nuevas que se han construido, a pesar de que sus espacios podrían utilizarse como museos o casas de cultura en los distintos caseríos.

En la actualidad, los pueblos del sur del lago se encuentran bastante deprimidos económicamente, hasta el punto de que a duras penas pueden cubrir los costos de sus fiestas religiosas. Sin embargo, la fuerza de sus tradiciones se sobrepone a estas circunstancias, y logran erigirse así como paradigma cultural de nuestro país.



CLIMA Y PAISAJE

foto pág. 35

Gibraltar, Bobures, Palmarito, San José y Santa María, son pueblos que se asientan en las fértiles orillas del sur del lago de Maracaibo. La vegetación es exuberante y los frutos adquieren dimensiones poco comunes, –en Santa María se pueden observar taparas (fruto del árbol *Crescentia cujete*), de hasta 60 centímetros de diámetro. La vida emerge de esta tierra con una fuerza que es palpable aun en tiempo de sequía. La explosión biológica que se produce al iniciarse las lluvias es grandiosa, y se manifiesta en su riqueza bio-sonora.

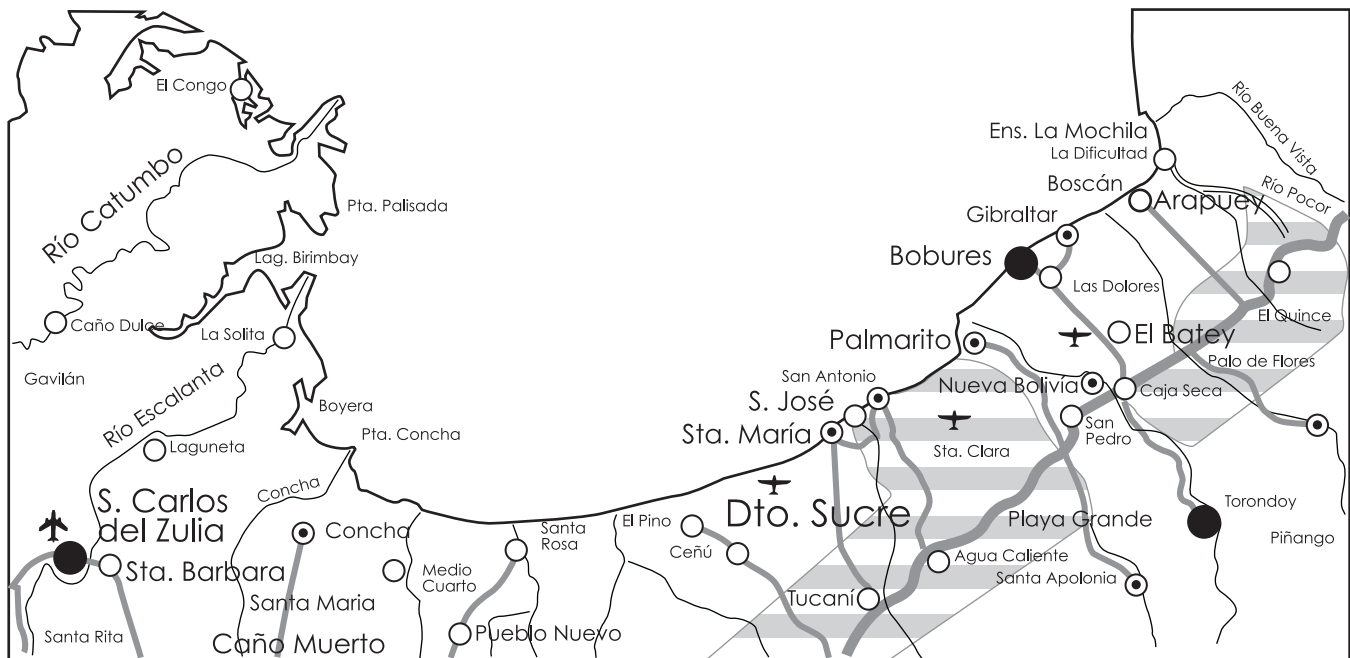
Pese a estar muy cerca de la cordillera de los Andes, estos pueblos se encuentran al nivel del mar, lo que hace, entre otras cosas, que las temperaturas sean bastante elevadas –oscilando entre 27 y 36 grados centígrados. En la estación húmeda, las lluvias caen atronadoras, los ríos descienden de los Andes inundando las ciénagas. La zona es húmeda en extremo, el agua satura todos los espacios de la vida, y por ello es que los antiguos indios Bobures vivían en palafitos, intentando elevarse sobre la desbordada humedad de estos lugares, tal como lo hacen los indígenas *Añú* de la laguna de Sinamaica al norte del lago. Estas características particulares producen una intrincada selva, poblada por millares de especies.

Durante años he grabado la biología sonora de los lugares visitados en mis trabajos de campo, nunca antes había apreciado una variedad tan amplia de cantos así como de expresiones musicales que parecen multiplicarse en formas sin término.

Desde los pueblos del sur del lago, pueden contemplarse las tormentas eléctricas del río Catatumbo, y la cordillera de los Andes que se yergue impresionante hacia el sur. Esta zona de imponente belleza natural sirve de marco a la fiesta de San Benito, una manifestación cultural tan inagotable como el paisaje que la circunda.

CD 46
a 50

Gibraltar, Bobures, San José y Santa María, se asientan en el sur del lago de Maracaibo, Edo. Zulia



DESCRIPCIÓN DE LA FIESTA

foto pág. 117

Durante todo el año, en las poblaciones antes mencionadas, se ejecutan toques de chimbángueles como pago de promesa a San Benito. El devoto cumple ante el santo organizándole un toque de chimbángueles –algunas veces transcurren años antes de que pueda pagar la deuda sagrada–, y cuando al fin sus posibilidades económicas lo permiten, adquiere todos los alimentos y bebidas con las que son agasajados los capitanes, músicos y devotos que asisten a la ceremonia. De no hacerlo, el peticionario se arriesga a ser castigado, y si acaso llegara a morir sin saldar la deuda, existe la convicción de que vagará como alma en pena espantando a los vivos con sus lamentos.

Según algunos bobureños, la vieja imagen de San Benito, que pertenece a la familia Martínez, ha realizado más de trescientos milagros y sus vestiduras están cubiertas de exvotos. Su apariencia evoca a una deidad africana. Toscamente pegados a la cabeza del pequeño icono, están sus ojos blancos y cuadrados, cuya fuerza y misterio son asombrosos. En la iglesia, donde reposa la imagen principal, se acumulan cientos de placas, y mantos de pedrería finamente bordados, como pagos de promesa y prueba de los milagros concedidos por San Benito.

Los toques principales que preparan a los devotos para la fiesta del 1 de enero en Bobures, comienzan con los llamados chimbángueles de obligación o ensayos. Durante ellos, los devotos estudian los detalles del rito y van acumulando conocimiento hasta llegar al día principal de la fiesta. El primer sábado de octubre por la noche, se ejecutan los tambores frente a la iglesia, donde se encuentra la imagen principal de San Benito –que no sale del templo–, y la población participa bailando con sus imágenes familiares.

El segundo “ensayo de obligación” se efectúa el 31 de octubre en la víspera del día de todos los Santos; para la ocasión, el santo de Gibraltar visita Bobures.

foto pág. 116

El tercer chimbánguele de obligación se realiza el 7 de diciembre, víspera del día de la Inmaculada Concepción de María; entonces al chimbánguele de Bobures le corresponde devolver a Gibraltar la visita recibida durante la víspera de todos los Santos. Esta vinculación con importantes fechas del calendario cristiano, acentúa el carácter sagrado del rito escenificado por la cofradía. En otras fechas del mes de diciembre, las imágenes de los santos son llevadas a realizar visitas protocolares. Por ejemplo, el 26 de diciembre, el pueblo de Bobures va a Santa María. En dichos encuentros, los devotos de la comunidad anfitriona reciben al santo visitante a la entrada del caserío. Los dignatarios del culto realizan entonces un complejo conjunto de movimientos y saludos con las banderas y bastones de mando, en un ritual lleno de códigos que, lamentablemente, se han ido empobreciendo de manera continua durante los últimos cuarenta años, según el testimonio de sus pobladores. Pude comprobar que los capitanes del chimbánguele de San José de Heras, ya no visitan a los pueblos que olvidaron los movimientos rituales que exige la ceremonia del encuentro.

foto pág. 33

El 30 de diciembre, el santo reposa en el templo de Bobures rodeado de velas. Su rostro parece traernos a la memoria la elaboración de iconos sagrados en algunos lugares de Oceanía, donde existe la creencia de que el objeto material cobra vida una vez le son pintados los ojos, ya que desde ese instante el espíritu ancestral lo toma como su habitáculo. Alrededor de las ocho de la noche del mismo día, San Benito es sacado en procesión, aunque la música que lo acompaña no es ejecutada por los chimbángueles. Dos saxofones, trompeta, trombón, redoblante y bombo, acompañan al santo en esta ocasión; ejecutan una música luctuosa, la procesión es iluminada con

cirios, mientras los devotos caminan adorándolo en silencio. La presencia del santo sacraliza el espacio por donde transita; y al llegar a una cruz que se yergue a la entrada del pueblo, San Benito es llevado de vuelta a la iglesia. Una vez allí, la música que acompaña su procesión cambia totalmente, los músicos ahora interpretan porros, merengues y otras danzas, mientras los fuegos artificiales arrojan por todas partes sus coloridas luces en un delirio festivo que contrasta con la gravedad del recorrido previo.

Los bobureños, tras la procesión y el encierro, festejan la presencia del santo cuya condición sagrada lo convierte en intercesor de los vivos con el misterio supremo. Razón por la cual sus devotos celebran ruidosamente un cumpleaños más de su benefactor espiritual.

En Bobures, el 1 de enero a las once del día, las campanas llaman a los pobladores a la fiesta y los tambores inician el rito con el retumbar del golpe “Cantica”. En dicho golpe, los tambores asumen la carga expresiva de los versos cantados por el Capitán de Lengua. Cuando muere un vasallo suelen cantar: “Rogale a Dios, San Benito, por su descanso eterno, por su descanso eterno, rogame a Dios, San Benito”.

Estos versos definen el talante expresivo que normará la ejecución del golpe, y el gobierno de la cofradía junto a los chimbángueles, desfila hacia el poniente sin la imagen, hasta llegar a un punto determinado desde el cual retornan al templo; frente a él, cambian el golpe Cantica por el golpe “Chocho”, éste es el momento de mayor sacralidad en el ritual pues los tambores llaman al santo. Cuando San Benito sale del templo, entonces se toca el golpe “Ajé”, y a los tambores, las flautas, las maracas y las campanas se les suman las voces del pueblo que corean “Ajé, Ajé, Ajé, bendito Ajé”. En ese punto, el rito alcanza su momento de mayor paroxismo: la aparición del santo ante sus vasallos exige que la ejecución instrumental esté a la altura de tal circunstancia.

El santo recorre en procesión todo el pueblo, y los golpes “Misericordia”, “San Gorongome vaya”, “Chimbangalero vaya” y Chocho, se suceden según las ordenes del gobierno. En la tarde de ese primer día del año, llegan al cementerio, y los golpes Misericordia y Chocho acompañan a los capitanes mientras rinden tributo a los difuntos, principalmente a los jefes del gobierno. Los chimbángueles regresan al pueblo y continúan su recorrido hasta casi las diez de la noche, cuando la imagen es encerrada en el templo al son de los golpes Chocho y Ajé.

Es oportuno aclarar que a diferencia del caso particular de Bobures, el culto de San Benito se celebra el 27 de diciembre en casi todos los pueblos, y en cada localidad el rito asume características particulares, aunque estas diferencias de forma no afectan la esencia fundamental del culto.

LA COFRADÍA DE SAN BENITO

Las cofradías religiosas son organizaciones jerárquicas cuya estructura permite asegurar el correcto desenvolvimiento de los cultos ancestrales, y su orden funcional será más complejo en tanto lo exija la riqueza simbólica del ritual. Son paradigmas de organización social y benefician notablemente a las personas que las integran, por ser asiento del conocimiento que emana de la tradición. Las cofradías despiertan los valores fundamentales de la comunidad, al escenificar los contenidos del culto, y sus integrantes deben comportarse de manera ejemplar para hacerse dignos de esta responsabilidad sagrada.

Los contenidos que se mueven en el rito como emociones reales, transmiten mensajes éticos, pues reconstruyen el tiempo mítico en el que fueron creadas esas ideas. Estas sociedades de

foto pág. 34

carácter sagrado exigen a los novicios pasar por un período de aprendizaje que los irá elevando paulatinamente a los grados más altos de la jerarquía religiosa. El conocimiento de los aspectos propios del ritual es imprescindible pero, sobre todo, el novicio debe aprender a comportarse ante la sociedad, pues como dignatario del culto tiene que ser un ejemplo para el resto de los habitantes de su comunidad. Un cófrade que irrespete la dignidad de su cargo, será de inmediato castigado según las leyes propias de la sociedad.

foto pág. 117

Las cofradías son agrupaciones religiosas en las que los socios colaboran y se protegen en casos de penuria económica o enfermedad; ellas ejercen cierta autoridad política en el pueblo, pues por lo general, están formadas por hombres sabios y sensatos. Su consejo es fundamental a la hora de tomar decisiones que afecten a la comunidad. Son, por otra parte, reservas morales y ejemplos de cohesión social: podrían servir como referencias de organización comunal, en entornos urbanos abultados demográficamente, llenos de problemas y sometidos a la influencia estéril del consumo materialista, que promueve una existencia carente de todo sentido creador.

En el sur del lago de Maracaibo, la cofradía principal gira en torno al culto de San Benito de Palermo, quien nació en 1526 en San Fratello, y murió en Palermo, Sicilia, en el año de 1589. De joven abrazó la vida eremítica, y más tarde pasó a la orden franciscana. A pesar de no haber estudiado como los demás monjes, sus dotes espirituales atraían a las multitudes. Ejerció el oficio de cocinero con gran espíritu de sacrificio y caridad sobrehumana, y en vida se le atribuyeron muchos milagros.

Aún siendo iletrado, en 1578 fue nombrado superior del convento. Durante tres años guió a su comunidad con sabiduría, prudencia y caridad; tenía luz para conocer la ciencia de las cosas divinas, resolvía las dificultades, y explicaba los pasajes más oscuros de las Sagradas Escrituras a los hombres más doctos que iban a consultarle. Las curaciones milagrosas, la multiplicación de los alimentos, el discernimiento de los espíritus y la penetración de los corazones fueron comunes en él.

Su cuerpo aún se conserva incorrupto en el convento de Santa María de Jesús en Palermo. Los innumerables milagros obrados por su intercesión, obligaron al papa Benedictino XIV a beatificarlo, y luego de nuevos prodigios, Pío VII lo colocó en el catálogo de los santos.

La organización religiosa de los chimbángueles manifiesta analogías incuestionables con las cofradías europeas y la sociedad secreta *Abakuá*, un culto afrocubano de origen *Carabalí*. La jerarquía en estas organizaciones religiosas se establece según el conocimiento y la disposición natural de los devotos para ocupar los distintos cargos.

En el culto a San Benito, la cofradía está conformada por una serie de plazas o cargos que dan solidez al orden de mando. Estos cargos se encuentran organizados jerárquicamente de la siguiente manera: Mayordomo, Primer Capitán del Santo, Segundo Capitán del Santo, Primer Capitán de Lengua, Segundo Capitán de Lengua, Capitán o Director de brigada, Mandadores, Director de banda, Tamboreros, Abanderado, Jefe de cargadores, Cargadores, Primer flautero, Primer maraquero.

El Mayordomo

foto pág. 34

La función primordial del Mayordomo es servir de interlocutor entre la iglesia y los devotos de San Benito. Es él quien notifica al párroco las salidas de la imagen del santo; se encarga de

preparar la misa que se oficia el día de la fiesta principal, ejerce la máxima autoridad sobre el santo que reposa en el templo, se encarga de mantenerla en perfecto estado y de prepararla para la procesión.

Sin su consentimiento la imagen no puede salir de la iglesia. El Mayordomo cumple otras obligaciones de tipo administrativo como tesorero de los fondos del santo, que se destinan al mantenimiento de la imagen, a las banderas, los tambores, y para apoyar a los vasallos en caso de enfermedad o muerte. El Mayordomo no requiere conocer a fondo los golpes del tambor, ni el ritual propiamente dicho, pero su conducta moral debe ser intachable, y su devoción sobresaliente.

Primer Capitán del Santo

foto pág. 35

Su conocimiento del culto y su don de mando le conceden a este cargo la autoridad máxima dentro del chimbánguele. El Primer Capitán de Santo guía los pasos de la procesión por el poblado, asegura que todos los capitanes y devotos cumplan sus obligaciones correctamente, conoce a fondo todos los detalles del rito, como los movimientos que se efectúan ante los Capitanes e imágenes que visitan al caserío. También debe dominar todos los golpes que ejecuta el ensamble instrumental. Es responsable de la imagen del santo mientras esta se encuentra fuera de la iglesia.

La autoridad del Primer Capitán de Santo se asienta en su *itón* de mando. En el sur del lago como entre los devotos de la sociedad secreta *Abakuá*, se denomina itón a los bastones de mando que empuñan los jefes principales del culto.

En el altar, detrás del Sese, se expone un crucifijo en representación de Abasí, el Ser Supremo, y a la izquierda, apoyado en la pared, el cetro del familiar militar Mosongo, Mañene Itón, 'orden y mando', junto al que se coloca a la derecha, próximo al Sese, otro tambor pequeño, tan sagrado como el Ekué, que ostenta un solo plumero y pertenece a Empegó: el Cancomo Abasí. A la derecha del Sese Eribó figura el bastón o cetro de Mosongo, Aprosemi Itón, y junto a éste, Besoco Itón o Sánga Mañón el de Iyamba. Este bastón recibe además el nombre de 'Juez y Parte', representa la autoridad máxima de la sociedad Abakuá la jefatura suprema en cada Ocobio Efor. (CABRERA, 1954: 211.)

Dichos bastones son símbolos de autoridad, y se utilizan para dirigir las distintas fases del rito, mediante movimientos que contienen un lenguaje de mando. En el pueblo de San José de Heras, pude observar cómo el Primer Capitán ordenó callar a los tambores tan sólo con levantar su itón ante los músicos. Juan de Dios Martínez nos lo reseña en *El gobierno del chimbángueles*:

La autoridad del Primer Capitán de Santo está centrada en el bastón de mando. Si éste entrega a otro su bastón de mando, está entregando en ese acto su autoridad festiva. Tal hecho nos traslada al Itón de Mosongo, donde todo parece indicar que, entre los Efik en África, existe esta costumbre. (...) Si en una acción desatinada, esta autoridad pierde su bastón, el mando lo tendrá aquella persona que lo agarre. (...) Hasta ahora, la única documentación de que disponemos de este tipo de autoridad festiva, está centrada en las vivencias de los Abakuás en Cuba; ellos hablan de Itón de Abasonga, con las mismas características que en el sur del lago de Maracaibo. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1990: 14.)

Es oportuno aclarar que mientras la sociedad secreta *Abakuá* conforma sus ritos herméticos fundamentalmente con la herencia *Efik* y *Efok*, el culto de San Benito en Venezuela y especialmente en los pueblos del sur del lago, es una fusión de aportes de diversas culturas indígenas, europeas y fundamentalmente africanas que arribaron a esta tierra durante la colonia.

foto pág. 36

La sociedad secreta *Abakuá* se reestructuró en los cabildos, instituciones que en Cuba tuvieron una importancia fundamental para la conservación de esa cultura, pues permitían la agrupación de esclavos de un mismo tronco etnolingüístico. Estas licencias dadas a la población

esclava por el régimen colonial, tenían como objetivo el aumento de la productividad, pues fue admitido que su rendimiento era mayor cuando se les autorizaba reunirse y celebrar sus rituales.

Eran los cabildos –algunos se perpetuaron hasta principio de la era republicana–, congregaciones, siempre con carácter religioso, de negros africanos y sus descendientes criollos esclavos o libertos, pertenecientes a una misma nación, tribu o localidad... En los antiguos Cabildos, los esclavos, como escribe Fernando Ortiz, 'trataban de revivir en sus fiestas la vida de la patria ausente'. (VÉASE FERNANDO ORTIZ: "EN EL DÍA DE REYES...")

(...) Todas las 'Naciones' tuvieron sus Cabildos. Venían a ser 'templos', escuelas de las lenguas y las tradiciones de cada grupo africano, y efectivas sociedades de socorros mutuos, pues los miembros de cada Cabildo se obligaban, por un juramento religioso, a socorrerse mutuamente en todas las circunstancias adversas de la vida. (CABRERA, 1954: 24.)

En Venezuela la trata de esclavos se detuvo hacia el año 1810, y los cabidos no tuvieron la misma fuerza que en Cuba, donde los esclavos continuaron llegando de África hasta la segunda mitad del siglo XIX, lo cual permitió que penetraran a América elementos culturales que sobrevivieron en estado original, pues como en ese tiempo el régimen colonial se encontraba ya muy debilitado, su nivel represivo era menor que en las épocas incipientes de la trata.

En muchas regiones de nuestro país, la tradición oral se caracteriza por un intenso mestizaje cultural, producto de un proceso histórico que funcionó como un crisol, donde los cultores reformularon creativamente sus conocimientos ancestrales. En otros países de América como Haití, Cuba o Brasil se conservan, en forma parcial, idiomas y religiones africanas y también símbolos de expresión visual como los que ha estudiado Lidia Cabrera entre los *Abakuá*, o los que forman parte de los cultos a los *Loas*, en Haití. En Venezuela, el idioma y la religión fueron prohibidos por el régimen colonial, y los herederos culturales de África tuvieron que reformular sus conocimientos ancestrales frente a la intolerancia. Afortunadamente en algunos casos, la represión fortalece a los pueblos cuando en ellos subyace la capacidad de reformular creativamente sus valores ancestrales.

En lo que respecta al santo y a la jerarquía que demanda, el Mayordomo está por encima del Primer Capitán, pero este vasallo representa la más alta jerarquía del chimbánguele, por ser el máximo concededor de la liturgia ritual. Para llegar a ser Primer Capitán, un vasallo debe comprender a fondo todos los cargos de la jerarquía religiosa, aprendiendo los más mínimos detalles del culto. Esto implica conocer los movimientos del santo durante la procesión por el pueblo; las ceremonias en honor a los miembros fallecidos de la cofradía, en la casa de los capitanes y en el cementerio; el recibir a los santos visitantes, supervisar el buen estado de los tambores, y dominar a fondo la música que ejecuta el ensamble instrumental. El Primer Capitán debe poseer un incuestionable don de mando, y una solvencia moral que le asegurará el respeto de todos los vasallos.

Segundo Capitán del Santo

En caso de que el Primer Capitán no pueda asistir a un chimbánguele, el Segundo Capitán asume todas sus responsabilidades dentro del culto. Debe asistir a todos los eventos, y apoyar al Primer Capitán en las diversas ceremonias del calendario ritual.

Primer Capitán de Lengua

El Capitán de Lengua es el cultor de la palabra, en su memoria guarda las oraciones del santo, algunas compuestas por voces de procedencia africana, como este canto que inicia el golpe Chocho: “Oh Santimundi in concora arrea con tambora oh como le dijo cristo a benedicto salga ese primero, obi ese, obi ese, oh pura y sin mancha mirá sei concebida, oh pura y sin mancha mirá se hizo alabado; oh como le dijo Cristo a Benedito salga ese segundo, oh salga ese segundo, oh salga ese tercero glorioso redentero, ee Chocho e, ea Chocho e”. Por su parte, el golpe Ajé se inicia con este texto: “Unsasi, Ajé bendito, Ajé bendito, Ajé bendito...”; O en el golpe San Gorongome vaya, el cual comienza: “Oh endomi endomi endomi vaya como vaya San Gorongome vaya”. Estos cantos fueron entonados para la grabación del disco *Bobures y la Sabana* por Escolástico Parada.

Algunos capitanes recitan en el golpe Chocho: “Oh pitararanga, oh pitararanga, oh pura y sin mancha mirá sei concebida”.

Antiguamente, en los textos que entonaba el Capitán de Lengua, se escuchaban vocablos africanos que en la actualidad ya no se pronuncian, como esta frase que iniciaba el golpe Chocho:

¡Bari, baribinga!, ¡Bari, barique..! (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1990: 18.)

Existe un canto ritual Abakuá en lengua Carabalí que reza: “Eyi bari bari bari bari bekama”, donde aparecen vocablos comunes a ambos cultos. También existían frases de aparente carácter mágico como ésta que inspiraba el inicio del golpe Chocho, toque sagrado que solicita la salida del santo frente a la iglesia, y rinde tributo a los Capitanes difuntos cuando el chimbánguele pasa delante de sus antiguas casas:

¡Obelecé, Obelecé...!

Dale agua a los gallos que se mueren de sed.

Y los tambores arrancaban con sus voces sonoras:

¡Obi, Obi...!

Obi, belé, sé,

¡Obi, Obi laná! (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1990: 18)

El ritmo continuo de los tambores en este golpe establecía en otro tiempo un rezo incesante. *Obi* significa coco, rogar o rezar para los practicantes del camino de la Regla de Ocha o santería. Es posible sugerir entonces, que los simbolismos litúrgicos cristianos que caracterizan el culto se enriquecieron con el aporte simbólico de los vocablos africanos.

El gallo es un animal sagrado, presente en los rituales con tanta fuerza, que constituye un elemento muy significativo en éstos. Ejemplo: ‘Cristo le dijo a San Pedro antes de que cante el gallo, me negarás tres veces’. El gallo con su canto limpia de la presencia de espíritus malignos el filo de la media noche y abre camino a la aurora, para que despierte la mañana con sus cantos de pájaros. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1990: 19.)

Puesto que la cultura no es solamente forma, ella puede escapar a su envoltura semiótica para representar sus contenidos en otros ámbitos significantes. El contenido espiritual es de carácter trascendente, y aunque no escuchamos las frases significantes en la lengua original, sí llega a nosotros el conocimiento ético que contienen. En el sur del lago se escuchan refranes como este:

Un hombre que no sabe, y no sabe que no sabe, ni se interesa en saber, tenele cuidao. Hombre que sabe, enseña lo que sabe y aprende de los demás es un sabio. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1995: 24-25.)

Éste parece el mensaje, o la moraleja que se extrae de un *Pattakí* (fábula sagrada Lucumí) a través de la cual se pretende aleccionar al neófito. Por ejemplo, un tambor Doum doum en

Nigeria dice: “Si un hombre intentara ser estrella, fracasaría”; este ritmo semántico aconseja al hombre humildad para afrontar su destino real en este mundo, y los refranes del sur del lago traducen mucha de esta sabiduría ancestral.

El repertorio vocal del Capitán de Lengua también incluye un conjunto de frases en latín tomadas de la devoción del santo italiano, donde algunos vocablos se hallan deformados.

Amatorum milatiste

Maestro biturume

Persecución biturume... (SALAZAR, 1990: 60)

Los vocablos latinos también los encontramos en los cantos que inician los golpes, entrelazados con otros africanos y castellanos. “Oh Santimundi in concora arrea con tambora, oh como le dijo Cristo a benedicto salga ese primero. Obi ese, obi ese, oh pura y sin mancha mirá sei concebida, oh pura y sin mancha mirá se hizo alabado, oh como le dijo cristo a benedito salga ese segundo, oh salga ese segundo, oh salga ese tercero glorioso redentero. Ee Chocho e, ea Chocho e”. El latín para algunos Capitanes de Lengua, como el difunto Olimpiades Pulgar, incorporaba al canto cualidades numinosas que acrecentaba el poder sagrado del recitativo.

Los rezos que el Capitán de Lengua hace al santo negro, son muestras de devoción y solicitud de gracias. Como los rezos o *moyumbas* que los babalawos sacerdotes de la regla de Ifá hacen en lengua Yoruba, las frases en latín que el Capitán de Lengua hace ante San Benito, son una petición de la fuerza benéfica que posee lo sagrado, por encontrarse en conexión directa con el poder trascendental de la creación. Algunas de las “antifonías” (deformación de antifona) que recita el Capitán de Lengua rezan así:

¡Oh! Amatitit humilitatis

¡Oh! Majesti doctorum

¡Oh! Persecutor tictiorum

¡Oh! Norma pelatorum

mortu rosarum

Ora pro nobis San Benedicto de Palermo. (SALAZAR, 1990: 60.)

En el culto al santo confluyen múltiples culturas, y estas formas semánticas activan las fuerzas expresivas del culto que se ven potenciadas por la erudición de sus dirigentes.

foto pág. 36

El Capitán de Lengua inicia el golpe Cantica con un verso cantado, que alude a una situación cotidiana, o a un contenido religioso o filosófico. En la letra de un canto que alguna vez inició el golpe Cantica, subyace una profunda reflexión existencial; y los tamboreros asumen la plasticidad expresiva que les inspiran los versos que propone el Capitán de Lengua, como un tema de reflexión musical incesante.

Al morir servirse...

de abono pa' otros

Que al morir servirse...

De abono pa' otros.

Esta Cantica del golpe de camino que la batería de tambores de chimbángueles repite, quien se le entrega [sic] a los Tamboreros, quiere dejar su mensaje en el mundo de las voces de los cueros de los tambores. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1985: 66.)

Los contenidos simbólicos heredados de los antepasados se enriquecen con el aporte creador de los nuevos cultores, que con su invención pueden ampliar la carga expresiva del culto. El

conocimiento ancestral da a los vasallos un punto de referencia epistemológica y ética, que les permite asumir la búsqueda de su propia identidad.

El Capitán de Lengua es el heredero de la palabra, y carga al rito con el poder de los creadores antiguos.

... el Capitán de Lengua es un cantor; el oficiante de la parte mágica del ritual. Como decía don Andrés Avelino Chourio: 'Debe tener fuerza para ensalmar las palabras con que honra al santo, conocer del manejo de las hierbas y saber controlar a los seres que viven con nosotros y fueron de nosotros, pero [sic] que viven en nuestro ambiente sin que los veamos, pero influyen en nuestras vidas y siempre están cuando se realizan un chimbángueles, tomando fuerza de la energía mágica que brota cuando se le canta la Lengua a San Benito'. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1990: 19.)

Este vasallo anima y conduce las energías del culto, su voz enciende la ejecución del chimbánguele, y canta las letanías del santo mientras suena el golpe Chocho en la puerta de la iglesia. Hasta que el Capitán de Lengua no haya terminado sus gozos, la imagen del santo no puede salir a la calle. Otras funciones del Capitán de Lengua son:

En casa de un enfermo que solicita una visita del santo o frente al hogar de un vasallo enfermo grave, antes de que llegue el santo y allí [sic] cantar oraciones gozos y letanías de San Benito, según la ocasión.

En caso de que aparezca un entierro, mientras el chimbánguele está en la calle, el Capitán de Lengua debe pronunciar oraciones alusivas al momento. Y todo el chimbánguele debe acompañar al féretro. Una vez en el campo Santo, al momento de introducir el ataúd a la tierra, debe hacer uso de estas oraciones. (...) En caso de tempestad, y el santo está en la calle, se debe ejecutar el golpe de Misericordia Señor y el Capitán de Lengua pronunciará una oración adecuada para este momento. O cuando se dé una pelea entre vasallos y/o devotos en un chimbánguele.

(MARTÍNEZ SUÁREZ, 1990: 20.)

En fin, este vasallo debe conocer todos los golpes del chimbánguele. Como maestro de la palabra, debe aprender los numerosos textos que recita, y como el resto de los vasallos de alta jerarquía en el culto, es su obligación dar ejemplo de responsabilidad y honradez en su vida cotidiana.

Segundo Capitán de Lengua

foto pág. 37 Acompaña y apoya la labor del primer Capitán de Lengua y en su ausencia asume todas sus responsabilidades dentro del ritual, tiene el deber de asistir a todos los chimbángueles, y conocer a fondo toda la música ejecutada por el ensamble instrumental.

Capitán o Director de Brigada

Éste es uno de los cargos que despierta más curiosidad pues, hace unos 60 años, el Director de Brigada se encargaba de controlar los actos de personajes que participaban como guardianes del culto. Era como si los ancestros volvieran del mundo sobrenatural, para vigilar el correcto desenvolvimiento de la ceremonia, castigando severamente a quienes incumplieran las normas del rito. Estos personajes con sus máscaras, disfraces y bastones eran denominados "barbúas" o "taraqueros". Fernando Ortiz nos reseña la presencia de seres del mundo sobrenatural, personificados por hombres disfrazados.

foto pág. 38 En Cuba, el Ireme de los Abakuás, el Egun o Egungun de los Lucumís, el mojjiganga de los congos y el kokoríkamo de la selva ignota no son sino figuras convencionales para actuar liturgias dramáticas de índole mágica, funeraria, resurreccional o agraria, usadas en las culturas de África para representar alegóricamente, con un símbolo claro, concreto y visible el concepto oscuro, impreciso e inefable de la Muerte, donde se confunden los antepasados

naturales y los antepasados míticos en el Gran Misterio. Esos 'bailes de la muerte' producen entre los africanos una gran atracción a la vez que un gran miedo. Es 'el placer del terror', que dice Wallascheck. El 'temor reverencial' de todo fenómeno religioso. (ORTIZ, 1991: 73.)

El personaje enmascarado como presencia sagrada invoca el terror reverencial ante el misterio oculto. Juan de Dios Martínez nos relata su aparición en el sur del lago.

Cuando se dan las condiciones para que se repita en América el culto de Ajé, uno de los elementos más significativos que aparece es este cargo, donde unos hombres con máscara en sus rostros y unos bastones en sus manos, vestidos con macoyas de plátanos demarcaban el territorio donde se realizaba el culto. Quien entrara a ese ámbito no le era permitido salir, sino tanto [sic] no reposaran los tambores sagrados de honrar con sus cantos mágicos a Ajé. Los seguidores del culto que violaran las normas que exigía el culto, eran castigados por estas Barbúas o Taraqueros. (...) Los Taraqueros cumpliendo las mismas funciones de hace tres siglos, con sus máscaras, sus vestimentas estafalarias y sus bastones, para castigar a quienes violen las normas en el chimbánguele. (...) El Mandador mantiene la función represiva de las Barbúas o Taraqueros pero controlado por un funcionario que tiene la responsabilidad de dirigirlos, para que no cometan las locuras e infundan terror y pavor a las mujeres y niños de la población donde se ejecuta el chimbánguele. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1990: 21-22.)

Son innegables las coincidencias entre los Abakuá y el gobierno del chimbánguele. En el culto afrocubano, los Iremes son personajes enmascarados que simbolizan la presencia de los protagonistas de los mitos ancestrales de esta religión. Los taraqueros del culto de San Benito, vigilaban la correcta escenificación del rito, castigando a quienes irrespetaran sus reglas sagradas, tal como sucede con los Iremes Abakuá.

Todo se sacramenta con el contacto del Sese Eribó (tambor sagrado que no se toca y cumple funciones similares al santísimo sacramento cristiano) y solamente el Isué, 'el obispo', lo manipula. Ante él no se puede sacrificar; ni castigar a los acobios culpables de algún delito, que reciben en pena de la falta cometida los golpes de caña que le administra, con más o menos brío, el justiciero Ireme o diablito Aberisún o el Embókoro, encargados de administrar los castigos. (CABRERA, 1954: 210.)

Fernando Ortiz nos explica que estos personajes enmascarados son la trasmigración misma del alma del muerto, representada por un animal. En este caso, se establece un lazo indisoluble entre los hombres, la naturaleza y el más allá.

En todo caso trataban de representar al hechicero o brujo en trance ritual, o a un ente terriormorfo y espantoso, o a un animal en el que por metempsicosis está el espíritu de un antepasado. (ORTIZ, 1991: 357.)

En Ceuta, distrito Baralt del estado Zulia, aún pueden observarse los taraqueros, con sus máscaras de tapara. Pero en los pueblos donde se realizó el presente estudio musicológico, no se advirtió la presencia de estos personajes enmascarados.

El Director de Brigada, en la actualidad, tiene entre sus funciones dirigir a los Mandadores, ocupar el lugar de los Capitanes de Santo si alguno de éstos se ausentara, y vigilar la conducta de los pobladores que participan del rito, incluso si alguno cometiera una falta grave podría ser encarcelado por veinticuatro horas.

Los Mandadores

La función de los mandadores es demarcar el espacio que recorrerá la imagen del Santo. Para ello utilizan un bastón de madera en cuyo extremo se ata un mecate –como una especie de látigo– se golpea el piso para apartar a la muchedumbre. Los Mandadores obedecen las órdenes

foto pág. 39

del Director de Brigada, y es su obligación estar atentos a los movimientos del chimbánguele para evitar que el espacio por donde transitará la imagen sea profanado.

Director de Banda

Este vasallo dirige el conjunto de los chimbángueles, debe ser un músico consumado, que conozca a fondo los contenidos que ejecuta cada uno de los instrumentos en cada uno de los seis golpes.

Debe mantener los tambores en óptimo estado para los diversos toques y enseñar a los nuevos tamboreros los ritmos que en ellos se ejecutan.

En este punto es oportuno aclarar que los ejecutantes reciben la designación genérica de chimbangueleros. Mientras que la palabra “chimbángueles”, se utiliza para denominar al conjunto instrumental y, en segundo término, a la música y al culto.

Los Tamboreros

foto pág. 39 Los chimbángueles se distribuyen entre los vasallos según su conocimiento musical. El tambor mayor o arriero es el que gobierna la orquesta, después siguen en orden jerárquico: el respondón, el cantante, el medio golpe, primera requinta, segunda requinta y requinta media. Para ejecutar el tambor mayor, un vasallo debe antes aprender a tocar todos los tambores que están por debajo de él en la jerarquía de los membranófonos. Cada tamborero debe conocer el instrumento que está bajo su responsabilidad, y dominar los ritmos que en él se ejecutan en cada uno de los seis golpes del chimbánguele.

El Abanderado

foto pág. 73 Con los movimientos ondulantes de una bandera blanca, este vasallo va limpiando o purificando simbólicamente el camino por donde transitan los Capitanes del Chimbánguele, anunciando que el santo aún no está en la calle; cuando éste sale de la iglesia, la bandera blanca es cambiada por una de color azul, que en su centro tiene bordado un corazón, símbolo del amor de San Benito. Los movimientos del Abanderado no son vacíos, las figuras que dibuja en el aire, tienen significados y mensajes diferentes en las diversas fases del rito; por ejemplo, en el caso del encuentro de la imagen de San Benito, con otra que viene a visitarlo de un pueblo vecino, sus ondulaciones establecen un discurso alusivo al encuentro.

foto pág. 74

Jefe de Cargadores

Este vasallo conoce todos los movimientos de la parihuela o andas que transportan al santo y tiene autoridad para dirigir a quienes lo llevan.

Cargadores

Los cuatro cargadores que llevan la imagen, bailan coordinadamente mientras se desplazan; sus movimientos cambian según el golpe que se ejecuta. Los cargadores se turnan para llevar al santo durante su recorrido por el pueblo.

Primer Maraquero

El tocador de maracas acompaña marcando el compás durante todo el recorrido, y debe conocer los ritmos y variaciones que se ejecutan en este instrumento.

foto pág. 75 El primer flautero debe conocer las melodías que ejecuta este aerófono en cada uno de los golpes.

INFLUENCIAS CULTURALES EN LA ZONA

Debido a la amplitud y complejidad del análisis del marco histórico en el cual se origina esta manifestación que aquí venimos tratando, no resulta posible establecer afirmaciones definitivas acerca de la influencia de los diversos grupos culturales implicados, pues el proceso de formación de los pueblos asentados en el sur del lago pasó por varias etapas a lo largo de su historia.

Entre los esclavos que se establecieron en esa región, se presume que los Imbangala dieron origen al nombre que define a la festividad y al conjunto de tambores que rinden culto a San Benito. Aun cuando sería necesario profundizar en la búsqueda de antecedentes, es posible que los Imbangala aportaran los ritmos del culto, y los Efik y Efo del Calabar, los instrumentos musicales. Aún se puede observar en San José de Heras y Bobures, hombres que bailan con saya, otro posible aporte de los Imbangalas. La saya es una especie de falda hecha con fibras vegetales, cuyos movimientos circulares durante el baile producen un sonido rítmico en sincronía con los tambores. Hace unos sesenta años todo el pueblo bailaba con esta indumentaria, y el sonido del conjunto era acompañado por el de decenas de sayas.

Entre los Imbangalas pudimos observar danzas de sayas similares a las del sur del lago. (GARCÍA, 1990: 75.)

Puede percibirse igualmente la probable existencia de aportes de los Ewe-Fon, que florecieron en regiones de Ghana, Togo y Dahomey, en creencias religiosas que influyeron en las manifestaciones musicales que estamos analizando en el presente trabajo, y aunque en la mayoría de los casos se perdió el mito original, su presencia sonora continúa viva, en el canto de los chimbángueles en el cual se corea su nombre. *Agwé* es el dios del mar entre los Ewe-Fon, poderoso o apacible según las circunstancias.

La danza y el culto *Agwé*, se incorporó como una danza del chimbángueles, es la más frenética y ritualista dedicada a San Benito de Palermo. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1995: 92.)

Por otro lado encontramos la herencia musical africana en la gaita de tambora, una tradición musical del sur del lago que posee características rítmicas particulares que la definen como un género distinto al chimbánguele. La instrumentación de la gaita cuenta con dos tambores, uno de tono bajo similar a un bombo, y un tamborito que es el tambor medio golpe del conjunto de los chimbángueles. En la gaita resalta el papel de los cantantes, quienes despliegan un sin número de versos que se desarrollan en concordancia con un amplio repertorio de estribillos tradicionales.

foto pág. 76

CD 51

The musical score is presented on three staves. The top staff is for Maracas, the middle for Tamborito, and the bottom for Tambora. The time signature is 6/8. The score is divided into two sections by a double bar line. The first section is labeled 'Base' and the second is 'Variación del tamborito y respuesta de la tambora'. The Maracas part is a simple, steady rhythm. The Tamborito part has a more complex melodic line with accents. The Tambora part has a rhythmic pattern with accents and rests.

En la transcripción podemos observar el patrón básico que ejecutan los tambores en este género, y seguidamente un repique del tamborito que es contestado por la tambora. Al ser sólo dos tambores los que acompañan a los solistas, los versos del canto se escuchan con toda claridad. En el chimbánguele, el cantante no se destaca como en la gaita, pues el sonido de los tambores tapan su voz. Sin embargo, en los chimbángueles podemos encontrar una flauta que puede escucharse por entre el sonido de los membranófonos.

En Santa María, la ejecución de la gaita de tambora se inicia aproximadamente a las nueve de la noche, el 26 de diciembre, víspera de la fiesta de San Benito. Los estribillos de la gaita abarcan temas como la denuncia social: “Yo no me explico por qué razón, adonde piso hay camarón” entonado en contra de las camaroneras que contaminan el lago; sucesos de la comunidad: “Se cayó Goyo por andar de maromero, y el clarinete del suelo lo recogieron, se calló Goyo”, o situaciones propias de la parranda: “Si me dáis tamborito me agallo, si no me dais tamborito canto fallo”. Los innumerables estribillos de la gaita son alternados durante toda la noche, pero al despuntar el alba del día 27 de diciembre, el conjunto siempre se detiene frente a la puerta de la iglesia para interpretar el “pío pío”, una gaita de profundo carácter religioso, donde el solista contesta al coro con versos de claro origen español agrupados como décimas:

Esta celestial morada (verso) Pío, pío, pío, llorá gavián. (estribillo)
 que formó el autor supremo, (verso) Pío, pío, pío, llorá gavián. (estribillo)
 desde el más mínimo extremo Simil. . .
 del abismo y de la nada.
 No digáis que fue formada
 con humano material,
 y que ningún oficial
 pudo formar esta planta.
 Sólo Dios con su voz santa
 se formó un palacio real.

La gaita de tambora se ejecutaba en la víspera de los días de los santos protectores de la localidad, pero esta costumbre se ha ido perdiendo, pues en pueblos como Bobures quedan pocos cantantes que puedan mantener viva esta tradición.

En la zona, hasta la década de los años 50 de este siglo, las vísperas de las festividades de cada Santo: la Candelaria, Santa Rosa, San Isidro, San Ignacio, La Purísima, San Benito, entre otros; se ejecutaban gaitas de tamboras. Actualmente, el 26 de diciembre en víspera de San Benito, se ejecuta una gaita de tambora. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1995: 110.)

La existencia simultánea de herencias provenientes de naciones distintas, es posible observarla también en la región de Barlovento, Edo. Miranda, donde coexiste el tambor mina originario de Ghana, con el tambor culo'e puya de ascendencia congoleña.

En el sur del lago de Maracaibo sobrevive un tercer tipo de tambor –al borde de la extinción– denominado tambor largo o “guariré”, este instrumento pertenece a la familia de los cumacos que predominan en la costa central de Venezuela. En el sur del lago el tambor largo se toca de forma similar que en el resto de Venezuela, mientras un tamborero toca la boca sentado sobre él, y otro músico percute su tronco con unos palos que localmente reciben el nombre de “capopos”.

foto pág. 76

El tambor largo o guariré se toca durante el solsticio de verano, y ocupan el extremo opuesto de la fecha del calendario en el cual se ejecutan los chimbángueles, que son parte de un rito del solsticio invernal.

CD 52

Podemos afirmar que por los contrastes encontrados en sus respectivos contenidos musicales, en el sur del lago sobreviven tres géneros provenientes de culturas africanas distintas. En primer término, los chimbángueles que rinden culto a San Benito de Palermo, después encontramos la gaita de tambora de carácter profano y finalmente el tambor largo o guariré.

Cuando fallece un vasallo del culto de San Benito, se ejecuta frente a su casa el golpe Chocho, y el cortejo fúnebre parte al camposanto. A mitad del recorrido se comienza a ejecutar el golpe Misericordia y cuando el cuerpo es depositado en la fosa se toca el golpe Ajé. Así se expresa que el difunto es devoto de San Benito.

Para esta ocasión el cuero de los tambores es mojado, y así su afinación baja en señal de duelo. El tono grave y profundo de los instrumentos acrecienta la intensidad dramática de la música que acompaña al cuerpo del vasallo en su último viaje. El día de todos los muertos, los chimbángueles

deben ir al cementerio a cantarles a los difuntos que fueron jefes del gobierno. Estas ceremonias demuestran la importancia del culto a los muertos en la cofradía de San Benito de Palermo.

En Venezuela no podemos encontrar rezos en lenguas africanas que aún conserven su significado semántico, pero esto no implica que el sentido mágico de los rezos se haya perdido, pues de alguna forma los contenidos pueden haber trascendido cambiando su continente semiótico, sin alterar el conocimiento fundamental que hoy enriquece al culto.

En la devoción a San Benito se fundieron elementos estéticos y rituales de múltiples culturas: europeos, indígenas y africanos. Los contenidos sobrevivieron más allá de la intolerancia, pues la censura obligó a los cultores a reformular sus conocimientos en las circunstancias que se le presentaron.

El chimbánguele es producto de un proceso creador que manifiesta la herencia viva de los ancestros. Este legado establece un punto de partida para lo posible, recordándonos que nosotros también poseemos la capacidad de crear, y así como ellos lo hicieron en su tiempo, cada uno de nosotros puede dar cuerpo y solidez a la cultura a la que pertenece.

2. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL CULTO

La batería instrumental del culto de San Benito está conformada por siete tambores unimembranófonos, los cuales son acompañados por un número variable de flautas y maracas. Cuando el conjunto toca frente a la iglesia para sacar o encerrar al santo, las campanas del templo suenan rítmicamente junto al resto de los instrumentos.

La batería de membranófonos se divide en cuatro tambores machos denominados: mayor o arriero, respondón, cantante y medio golpe o tamborito. Y tres tambores hembras: primera requinta, segunda requinta y requinta media. La denominación “macho” o “hembra” se encuentra referida a la altura tonal que caracteriza a cada grupo, pues los machos ocupan el registro grave, mientras las hembras se encuentran en el agudo.

foto pág. 40

El cuerpo de los siete tambores del chimbánguele se construye con la madera de un árbol denominado lano o balso (*Ochroma lagopus*). Esta planta de rápido crecimiento florece principalmente en zonas cálidas y húmedas del trópico, su madera es muy liviana, ideal para la fabricación de los chimbángueles, ya que deben ser cargados por los tamboreros durante la procesión en la cual se rinde homenaje al santo.

La madera del lano es bastante blanda, y permite al constructor tallarlo con facilidad. El tronco es cortado en luna menguante para que el tambor sea resistente a las rajaduras. Durante un mes se deja secar, y después se le rocía con querosén para hacerlo inmune al ataque de los insectos. Posteriormente, se deja secar durante dos meses más, y pasado ese tiempo el tronco se considera curado y listo para iniciar el proceso de perforación.

El árbol se corta según el tambor que necesita la batería; por ejemplo, para elaborar un tambor mayor, el tronco debe tener por lo menos 49 centímetros de diámetro por 99 de altura. Tallar un instrumento de las dimensiones del tambor mayor, exige horas del trabajo de un especialista, pues la fabricación de estos membranófonos encierra secretos que garantizarán las cualidades de su sonido.

Los conocimientos del constructor pasan de generación en generación, hasta que logran llegar a un grado de excelencia acústica notable, tal como ocurre con la riqueza tímbrica que apreciamos en un violín Stradivarius. Esta clase de instrumentos es el producto de técnicas desarrolladas durante siglos por familias dedicadas al oficio de luthiers, cuando los conocimientos atesorados por la tradición llegaban a manos de un artesano talentoso, esa circunstancia propiciaba la construcción de un instrumento inigualable.

foto pág. 119

El tronco escogido para conformar el cuerpo un tambor chimbánguele es tallado por dentro con un machete; una vez terminada esta operación, su forma interior es semejante a una copa. Cuando el cuerpo del tambor está listo, se comienza a montar el cuero.

Los tambores machos utilizan el cuero de un toro sacrificado un 31 de diciembre, víspera de la fiesta en Bobures, y el grosor del cuero cambia según el tipo de instrumento que se está fabricando. Para el tambor mayor se emplea un cuero más grueso que para el pequeño medio golpe. Los tambores agudos utilizan cueros de mono araguato, los cuales por su delgadez y resistencia pueden ser tensados para que disparen al aire sus tonos brillantes.

foto pág. 73

Los cueros son enrollados en torno a un aro hecho con un bejuco flexible, llamado “camirí”, cuyo diámetro es unos centímetros superior al tamaño de la boca del tambor. El aro permite que la membrana no se raje al tensarla, además ayuda a equilibrar la tirantez del cuero para producir

un sonido más definido, pues un cuero mal tensado suena en unas partes más agudo que en otras. La técnica de amarre de las membranas varía un poco si el tambor es macho o hembra. En el caso de los machos el cuero es perforado para enhebrar a través de esos agujeros, unos mecates que descienden por el cuerpo del tambor hasta su base, donde otro aro circular prensado con cuñas sirve de soporte para los mecates verticales que aprietan la membrana.

foto pág. 40

En el caso de las requintas, el cuero no es perforado, y la afinación del tambor se logra colocando sobre el aro de cuero y camirí otro bejuco plano denominado “taparón”, que es perforado para amarrar los mecates que descienden hasta las cuñas. El bejuco de taparón es un recurso que evita perforaciones en la membrana tensa del tambor hembra, haciéndolo más resistente a rajaduras, y además protege sus bordes de los latigazos que el requintero le propina con su delgada baqueta.

foto pág. 77

AFINACIÓN

foto pág. 77

La afinación de los tambores se logra golpeando con una piedra las cuñas que sostienen el aro inferior, para después golpear el aro superior que refuerza la membrana. Esta operación se repite en cada una de las cuñas, hasta que la membrana del tambor adquiera el temple y la resonancia que el tamborero juzga correcta para su instrumento. Esto da a cada tambor una identidad tonal propia, evitando que los sonidos se confundan al poseer alturas similares. Es notorio que cuando una membrana está adecuadamente tensada el tono de su voz puede escucharse con mayor claridad y potencia durante la ejecución.

El culto de San Benito es el resultado de un crisol de culturas, en el que predomina el aporte africano, pero también podemos encontrar elementos europeos e indígenas. Es muy posible que la música sea un aporte de los Imbangalas de Angola, mientras el instrumento es una herencia de los carabalí, pues los tambores chimbángueles, en su morfología organológica, son muy similares al “bonkó enchemillá”, tambor utilizado en la música procesional de la sociedad secreta *Abakuá*, lo que nos indica una afinidad cultural entre ambos cultos. Este mestizaje se aprecia claramente, pues la música ejecutada por ambas manifestaciones es radicalmente distinta. La investigadora cubana Lidia Cabrera describe una leyenda donde un sacrificio humano aporta el cuero del primer bonkó de esa sociedad secreta.

Y he aquí que Nasacó volvió a ‘mirar’ (alude al mirar del brujo) y dijo que era preciso sacrificar a un congo... y la consagración se hizo... Un congo que iba huyendo, al escuchar a lo lejos en tierra Enchemillá el ruido del ekón, –en Enchemillá existían muchos fabricantes de tambores, ‘era tierra de Tamboreros’– se encaminó guiado por el sonido al lugar donde se encontraba Moruá Engomo y Aberiñán, que se apoderan de él y lo llevaron al lugar donde Nasacó trabajaba en la transmisión de la voz al tambor. Moruá Engomo lo rayó y Aberiñán lo mató. (...) El espíritu de aquel congo se convirtió en el Ireme Amananguí (espectro ancestral que aparece a los vivos durante las ceremonias), él oficia los ‘ñampes’ o ceremonias fúnebres, su misión consiste en buscar el espíritu de Abakuá difunto y conducirlo al ‘Fundamento’. (CABRERA, 1954: 284)

Podemos agregar que bongó es el nombre de un instrumento que la antropóloga Briseida Salazar observó en Bobures.

El Bongó es, en efecto, un antiguo Tambor Segundo de la Banda de Chimbanguelitos; éste mide 45 centímetros de altura, el diámetro de su boca es de 20 centímetros y la superficie exterior está pintada de múltiples colores. Ese tambor, ejecutado por un niño, acompaña los cantos de las Pastoras al lado del Furruco. Se ejecuta con una baqueta. (SALAZAR, 1990: 52.)

Existen otras coincidencias con los Abakuás, pues antiguamente en el sur del lago de Maracaibo, se acostumbraba adornar con plumas al tambor sagrado que presidía a los chimbángueles.

El primer tambor que se utilizó en el ritual del chimbánguele estaba adornado con plumas de varios colores, a este adorno los africanos lo llamaban echechere. (MARTÍNEZ SUÁREZ, 1990: 24.)

El Sese Eribó es un tambor sagrado de la sociedad secreta Abakuá que se adorna con 4 plumeros denominados “chechere”. Esta palabra aún existe en el sur del lago como una pervivencia de la cultura carabalí.

Se coloca en el centro de la mesa al Sese Eribó, un tambor en forma de copa, ‘que no se toca’, adornado con cuatro plumeros de gallo o pavo real que simbolizan las cuatro cabezas, los cuatros jefes y los cuatros territorios. Con esta pieza el Sese, ‘que es el secreto de tierra Orú’, se consagran las demás piezas o atributos sagrados. (CABRERA, 1954: 210.)

TÉCNICAS DE EJECUCIÓN

Todos los tambores se tocan con una baqueta, mientras la mano contraria queda libre para percudir o apagar el sonido del cuero. Esta característica técnica permite conformar los motivos rítmico-tímbricos que ejecutan los tambores en los distintos golpes. En este género musical, las baquetas golpean exclusivamente la membrana del tambor, a diferencia de otros ritmos de la zona, como la gaita de tambora o el tambor largo, en el que los palos percuten también el cuerpo del instrumento.

foto pág. 78

En los golpes que ejecutan los chimbángueles, los ritmos fundamentales de las estructuras básicas, son conformados con el timbre que produce la baqueta al percudir directamente el cuero del tambor (☒), pues este timbre tiene mayor presencia que los pulsos ejecutados por la mano libre. Sin embargo, la mano que no empuña la baqueta, cumple funciones fundamentales en la conformación acústica de los golpes. Por un lado, apaga el sonido del cuero (↵) para que se escuchen las voces de los otros tambores, es decir, que cuando un tambor “habla”, el otro apaga la resonancia de su instrumento, para que el diálogo rítmico pueda apreciarse con toda claridad. De otro modo las membranas permanecerían sonando y la interrelación de los ritmos en el tiempo se tornaría confusa. Estos detalles se podrán apreciar cuando iniciemos el estudio de las particularidades de cada golpe.

La mano libre también produce un sonido que denomino abierto (●), pues al golpear el cuero, el ejecutante no lo apaga y éste resuena en combinación con los sonidos que produce la baqueta, para completar las frases semánticas que pronuncian los tambores machos. En los tambores hembra, este timbre rellena la base, y sirve de apoyo a sus rápidos y crepitantes repiques.

Los timbres son fundamentales en la conformación de los ritmos cuando se utilizan membranófonos. Cada instrumento musical posee características tímbricas específicas, cualidades acústicas que dan carácter y originalidad a la música interpretada en ellos. Los géneros de ascendencia africana intensifican el contrapunto rítmico-tímbrico hasta el paroxismo, de forma que el volumen orgánico de los golpes se acentúa al interrelacionarse en el espacio. En el chimbánguele algunos ritmos conforman melodías de timbres que al combinarse, producen una intensa red de diálogos. Por ejemplo, en el golpe Chimbangalero vaya los tambores ejecutan hasta cuatro timbres cada uno, pues cuando el golpe apagado (↵) se acentúa con fuerza (>) suena un bajo profundo que también forma parte del contrapunto tímbrico:

Respondón

Mayor

vaya

Ay que va - ya co-mo

Ay Chim - ban-ga - le - ro va - ya

En la clasificación organológica de Hornbostel-Sachs, los tambores chimbángueles responden a la siguiente descripción numérica, H.S. 211.251.12-814. Sus dimensiones son reflejadas en el siguiente cuadro comparativo, que corresponde al conjunto de Bobures.

NOMBRE	ALTO DEL CUERPO	DIÁMETRO DE LA BASE	DIÁMETRO DEL PARCHÉ	NO DE CUÑAS
Mayor o arriero	92 centímetros	32 centímetros	40 centímetros	10
Respondón	92 centímetros	31 centímetros	36.5 centímetros	8
Cantante	92 centímetros	28 centímetros	33 centímetros	9
Medio golpe	63 centímetros	21 centímetros	25 centímetros	9
Primera requinta	89 centímetros	18 centímetros	24 centímetros	8
Segunda requinta	86 centímetros	18 centímetros	23 centímetros	7
Requinta media	84 centímetros	17 centímetros	22 centímetros	7

MEMBRANÓFONOS

Tambores macho

Las afinaciones de los tambores macho, ocupan un espectro tonal que abarca el registro medio-bajo al contrabajo. Los sonidos graves, por su longitud de onda, demoran en ser reconocidos por el oído, además, su resonancia tarda más en apagarse pues en el cuerpo del instrumento vibra toda la riqueza armónica del sonido fundamental. Dentro de un piano podemos observar cómo los apagadores de las cuerdas del registro bajo son de mayor tamaño que las del agudo, e incluso en el registro sobreagudo no se colocan apagadores pues estas cuerdas resuenan poco tiempo.

En razón de este fenómeno acústico, los tambores macho ejecutan ritmos espaciados, que parafrasean las palabras del canto. Por ejemplo, en el golpe Misericordia, mientras el mayor y el medio golpe pronuncian rítmicamente “misericordia”, el respondón y el cantante le contestan “al señor”:

Por sus características acústicas, las fórmulas rítmicas que emiten los tambores bajos son perfectamente comprensibles. Los machos se percuten con baquetas denominadas “capopos”, talladas a partir de una madera dura y pesada. En el sonido que producen los capopos al percudir el cuero de los machos, destaca un tono fundamental que resuena amplificado por el cuerpo del tambor. Los tambores macho dialogan entre sí con ritmos fonéticos que varían en cada uno de los seis golpes, y es el tambor mayor el que más “habla” por su jerarquía dentro del conjunto:

CD 12

The image displays a musical score for a piece titled 'Golpe Chocho'. It is structured as a series of seven systems, each containing two staves: 'Resp' (top) and 'Mayor' (bottom). The systems are numbered 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33. The notation uses rhythmic symbols such as vertical lines with flags, dots, and beams to represent the timing and dynamics of the drum strokes. In the fifth system (starting at measure 25), the 'Resp' staff includes a section labeled 'Respondón'. The score illustrates a call-and-response pattern where the 'Mayor' drum plays a sequence of notes, followed by a response from the 'Resp' drum, and then another sequence from the 'Mayor' drum.

En este ejemplo, vemos cómo el tambor mayor inicia su ejecución con sonidos apagados o “pujíos”, que se producen al percudir la membrana con el capopo mientras la mano libre se mantiene sobre el cuero hasta que termina la ligadura. Cuando entran todos los machos el mayor ejecuta una larga variación durante veintiún compases; el puntillo (.) resalta la variación que siempre es más acentuada que la base. Cuando culmina su discurso le contesta el respondón con un motivo de nueve compases, inmediatamente el mayor vuelve a “hablar” durante otros nueve compases, pero en esta ocasión le responde el cantante con un motivo de ocho compases, para que seguidamente el mayor reinicie el ciclo de diálogos.

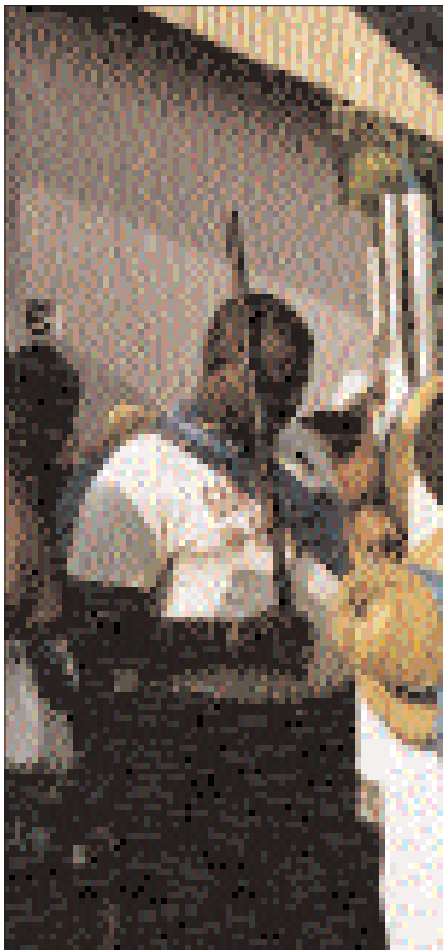
Después de insertar sus variaciones en el discurso musical, los tambores vuelven a su patrón básico. El carácter y duración de las variaciones cambia de acuerdo a las circunstancias y al libre albedrío del ejecutante, pero cada golpe tiene formas particulares para desarrollar estos diálogos. En este caso, las transcripciones presentan el desarrollo del discurso dialéctico-musical característico del golpe Chocho:

El tambor mayor o arriero

Este tambor mide aproximadamente 40 centímetros de diámetro en su parte superior, por 92 de altura, mientras que en su parte inferior mide unos 32 centímetros de diámetro, de tal manera que el arriero tiene forma cónica. El arriero es el instrumento de mayor jerarquía dentro de los chimbángueles y, para ejecutarlo, el tamborero debe conocer todos los secretos rítmicos que encierran los seis golpes del chimbánguele. El tambor mayor “arrea” al conjunto, lo guía encendiendo el discurso musical que rige la fiesta. Si los tambores se pierden o el ritmo se acelera demasiado, el arriero “regaña” al conjunto con unos toques fuera de tiempo, mientras mantiene la mano libre apagando el sonido del cuero. Dichas percusiones son denominadas pujíos, y orientan al grupo para que el golpe sea reiniciado correctamente. Con este sonido característico se ejecuta también una especie de pulso que indica la velocidad inicial del golpe:

Se repite hasta que entran todos los tambores





El Mayordomo



Capitanes rindiendo culto al santo

Taparas del sur del lago



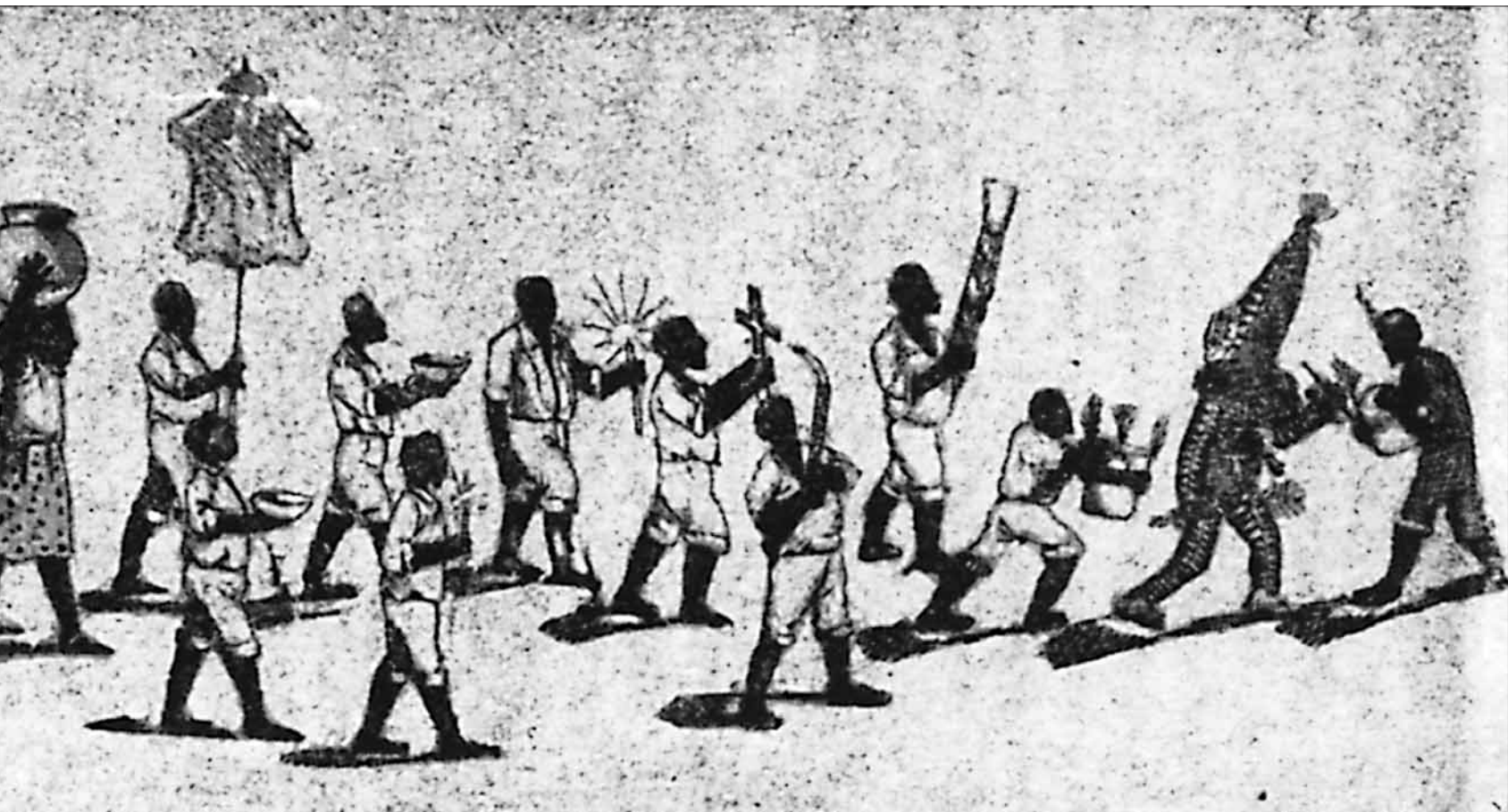
Primer Capitán

Procesión de los Abakúa en Cuba.
Fernando, Ortiz. 1991:195



Capitanes de santo arrodillados, mientras el
Capitán de Lengua recita sus letanías





Capitán de Lengua Segundo Pulgar,
ejecutando una requinta





Ireme Abakuá



Mandadores delimitando el espacio del santo



Los tamboreros

Mecate inferior sostenido por cuñas



Conjunto de tambores chimbángueles



Los pujíos marcan el tiempo, mientras el Capitán de Lengua entona los cantos introductorios propios del golpe. En un momento del canto entra el medio golpe, después la primera requinta, el cantante, la segunda requinta, el respondón, la requinta media, flautas, maracas y finalmente, el tambor mayor deja de tocar su referencia métrica, para iniciar su complejo discurso musical.

Cuando el Primer Capitán del chimbánguele levanta su itón de mando sobre los tambores, ellos deben callar, el tambor mayor ejecuta sus pujíos fuera de tiempo, y la primera requinta decrece tocando unos golpes aislados fuera de su base. Esto nos indica que los tambores principales de cada grupo (machos y hembras) se encargan de acallar el golpe. Este fenómeno lo podemos observar en los últimos compases de la siguiente transcripción donde la segunda requinta aparece como referencia:

Los ritmos que ejecuta el tambor mayor se contraponen dialécticamente al resto de los machos, es una comunicación constante donde él es el interlocutor principal, y de la lucidez de sus planteamientos rítmicos depende la inspiración del conjunto, pues su discurso enciende las energías del golpe, llevándolo cada vez más lejos, tanto como el nivel de la maestría del ejecutante lo permita.

El vasallo encargado del tambor mayor o arriero domina un repertorio rítmico enorme, y su virtuosismo dependerá del conocimiento que atesore como ejecutante. En la interpretación de este tambor es fundamental que el músico sea capaz de establecer un discurso profundamente expresivo, no se trata tan sólo de memorizar frases rítmicas, ya que el tamborero debe saber cómo combinarlas para engendrar nuevos diálogos que despierten la fuerza del rito. En las variaciones que el mayor ejecuta en el golpe Chocho, vemos cómo a ese discurso rítmico se contraponen a la base que mantienen al unísono, el respondón, el cantante y el medio golpe:

The image shows a musical score for three maracas (3 M) and a larger drum (Mayor). The score is organized into six systems, each beginning with a measure number: 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33. Each system contains two staves: the top staff for the maracas and the bottom staff for the Mayor. The maracas part is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Mayor part features a more complex rhythmic structure, including accents and rests, that complements the maracas.

Un arriero mal tocado ahogará la fuerza del golpe, y el tocador inexperto tendrá que ser sustituido, pues los chimbángueles son el motor del culto, y sin ellos el rito no avanza. Por ejemplo, si el golpe Ajé suena flojo, el santo no sale ni entra de la iglesia, hasta que la música sea expresión fiel de su dignidad sagrada. La presencia del santo ante sus vasallos es mucho más que una simple imagen material, mucho más que un símbolo, es el misterio real que pasea su sacralidad trascendental por el mundo, y la música debe estar a la altura de este prodigio.

La realidad es terriblemente superior a cualquier historia, a cualquier fábula, a cualquier divinidad, a cualquier superrealidad. (ARTAUD, 1993:28)

A través de los tambores se anuncia y celebran la presencia del santo entre sus vasallos, los músicos pueden dirigirle frases que él puede entender, para solicitarle favores y adorarlo.

Aunque el arriero es el tambor que más “habla”, en ocasiones mantiene su patrón básico y entonces “escucha”. Los patrones básicos cambian según el ejecutante y la tradición del pueblo. Estas características estilísticas no alteran el contenido fundamental de los golpes, que mantienen

su esencia en toda la zona a pesar de esa variedad. A continuación, ofrezco cuatro patrones básicos del arriero, en el golpe Chocho de los pueblos de Bobures, El Batey, Santa María y San José:

El arriero tiene el tono más profundo del conjunto, incluso a veces el cuero es mojado con aguardiente para bajar aún más su afinación. Esta práctica es común en todos los machos cuando se le rinde homenaje a un difunto, entonces los tamboreros humedecen las membranas de sus instrumentos para que el timbre se torne opaco, y su afinación desciende hacia las profundidades del misterio que deben representar. La oscuridad tonal de los tambores, metaforiza el duelo de los vasallos.

Es característico en la mayor parte de los géneros afrovenezolanos que el tambor más bajo sea el virtuoso del grupo. Este instrumento, por lo general, corre con la responsabilidad de desplegar el discurso musical más complejo, mientras el resto de los tambores marcan el compás con patrones básicos y eventuales repiques. En la música homofónica europea sucede lo contrario, pues mientras los instrumentos bajos y medios acompañan, los agudos desarrollan el discurso melódico principal.

El respondón

foto pág. 74

Este tambor mide 36.5 centímetros de diámetro por 92 de altura. Morfológicamente es muy similar al arriero, pero su afinación es más alta. Ocupa el segundo puesto en la jerarquía instrumental, y su función principal es contestar las preguntas rítmicas del tambor mayor. De la lucidez de este diálogo dependen las energías fundamentales del golpe. En el Chimbangalero vaya, conversan así:

"Bobures y la Sabana" 1995

En este ejemplo, el tambor mayor y el respondón establecen un intenso diálogo rítmico, utilizando el tiempo y los silencios, para producir tensiones y distensiones que enriquecen el discurso musical. Un ejecutante deficiente del tambor respondón es como un conversador mediocre que ahoga el diálogo y desmotiva a su interlocutor con respuestas intrascendentes.

El respondón, cuando no está contestando al mayor, ejecuta patrones básicos que cambian según la localidad y el ejecutante. Como ejemplo de este fenómeno, ofrezco algunas de las bases tocadas por este tambor en el golpe Cantica:

En la transcripción podemos observar cómo el cuarto tiempo del compás se encuentra en silencio. Las cuatro bases, pese a sus diferencias rítmicas, mantienen la esencia de su función dentro del golpe, que es contraponerse al sonido del tambor mayor.

Como su nombre lo indica, este tambor responde al mayor para conformar una especie de mayéutica sonora, que acrecienta la riqueza expresiva del chimbánguele. El mayor propone, el respondón contesta, y la lucidez de este diálogo incesante revela nuevas facetas del misterio ancestral. Los ejecutantes de estos tambores pueden llevar la carga expresiva del golpe tan lejos como sus conocimientos musicales y virtuosismo lo permita. Pero además el tamborero puede crear, pues recibe una tradición acústica cuya riqueza puede ser acrecentada.

En un ejemplo transcrito a continuación, podemos observar cómo estos dos tambores conversan en un golpe Misericordia ejecutado en Bobures:

CD 32

The musical score is presented in six systems, each containing two staves. The top staff of each system is labeled 'Tambor Respondon' and the bottom staff is labeled 'Tambor Mayor'. The time signature is 6/8. The score begins with a measure number '5' above the first measure of the 'Resp' part. Subsequent systems are marked with measure numbers 9, 13, 17, 21, and 25. The 'Tambor Mayor' part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, while the 'Tambor Respondon' part provides a melodic counterpoint. The notation includes various rhythmic values and articulation marks such as accents and slurs.

29

Resp

Mayor

En el sexto compás, el tambor mayor ejecuta una variación a su base, el respondón le contesta agregando una nota. Como los motivos de la variación destacan sobre la base, el diálogo entre los tambores se percibe con toda claridad. En algunos casos podemos observar cómo los diálogos se establecen acentuando sus bases (compases 7 y 8, 19 y 20, 28 al 31).

El cantante

foto pág. 74 Mide 33 centímetros de diámetro por 92 de altura. Como el arriero y el respondón, es en su parte inferior un poco más angosto que en la superior. Todos los machos tienen en la base de su cuerpo una abertura que mide la mitad de su diámetro, lo que hace descender su afinación y aumenta la resonancia interna del tambor.

La función fundamental del tambor cantante es duplicar el ritmo que ejecuta el respondón, como el medio golpe, por su parte, dobla la base del arriero. En la siguiente transcripción del golpe Chimbangalero vaya, puede observarse este fenómeno:

foto pág. 79

Pri. Requinta

Medio Golpe

Cantante

Respondón

Mayor

Ay Chim - ban ga - le - ro Va - ya

Vaya Ay que va - ya co-mo

Vaya Ay que va - ya co-mo

Ay Chim - ban - ga - le - ro Va - ya

Al duplicar el patrón básico del respondón, el cantante permite que este tambor converse con el arriero, garantizando que el golpe mantenga firme su base estructural. En algunos casos el cantante se integra a los diálogos del arriero y el respondón. Estas intervenciones exigen un alto grado de maestría por parte del ejecutante, pues de otra forma, el golpe se haría confuso perdiendo el sentido de sus fuerzas internas.

Los patrones básicos ejecutados por el cantante cambian según la localidad y el ejecutante. A continuación, ofrezco algunos ejemplos de las bases tocadas por este tambor en el golpe Cantica, en algunos pueblos del sur del lago:

Pri. Requinta $\frac{12}{8}$ I:

 Cantante (Santa Maria) $\frac{12}{8}$ I:

 Cantante (Bobures) $\frac{12}{8}$ I:

 Cantante (El Batey) $\frac{12}{8}$ I:

 Cantante (Gibraltar) $\frac{12}{8}$ I:

Estos patrones básicos son esporádicamente interrumpidos por las variaciones que el cantante aporta para enriquecer las polirritmias, como en el golpe San Gorongome:

Cantante $\frac{6}{8}$

 Mayor $\frac{6}{8}$

 C. $\frac{6}{8}$

 M. $\frac{6}{8}$

 C. $\frac{6}{8}$

 M. $\frac{6}{8}$

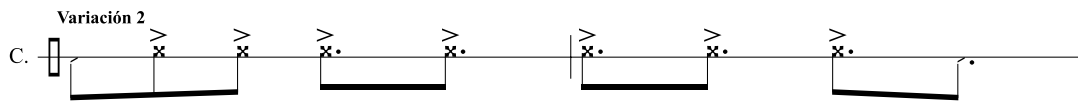
 C. $\frac{6}{8}$

 M. $\frac{6}{8}$

También ocurre en el golpe Misericordia, en el que se ejecutan variaciones como estas:

Cantante $\frac{6}{8}$ Base

 C. Variación 1



El medio golpe

foto pág. 80

El medio golpe es un tambor que mide 25 centímetros de diámetro por 63 de altura; podemos apreciar que es pequeño en comparación con los otros tres tambores machos su afinación está por encima de ellos, pero su timbre es similar al ser percutido con la punta de una baqueta de madera pesada.

Aunque es el tambor menor del conjunto, cumple funciones primordiales en la conformación de los distintos golpes. El medio golpe es el primero que entra sobre la base temporal o “pujíos” que marca el arriero, su ritmo introductorio es referencial para los otros tambores que van entrando uno a uno. En 4 de los 6 golpes del chimbánguele, el medio golpe ejecuta la misma base fundamental del arriero variándola muy poco, esto da firmeza a la estructura rítmica, y para que el tambor mayor pueda “hablar” libremente encendiendo las energías del golpe. En esta transcripción del golpe Misericordia, podemos observar dicho fenómeno:

Aparte de tocar en el conjunto del chimbánguele, el medio golpe participa, junto con una tambora grande, en otro género musical de la zona denominado “gaita de tambora”. Esta circunstancia propicia un enfrentamiento entre las dos manifestaciones que luchan por el control del medio golpe. Aproximadamente a las ocho de la noche del 26 de diciembre, los gaiteros

inician sus cantos por todo el pueblo hasta el amanecer, y los chimbángueles despiertan con el retumbar del golpe Cantica, pero la orquesta sólo toca con 6 tambores, pues le falta el medio golpe que se encuentra en poder de los gaiteros. Se inicia entonces una persecución por todo el pueblo, una especie de lucha simbólica entre las dos manifestaciones. Los integrantes de la gaita capturan al Capitán del chimbánguele, y finalmente las dos manifestaciones se encuentran frente a la iglesia. En un hábil movimiento, el Abanderado de los chimbángueles roba el farol a los de la gaita, y el ejecutante del medio golpe es asaltado y despojado del instrumento, el cual es incorporado inmediatamente al conjunto de los chimbángueles, que durante el día 27 de diciembre debe cumplir con la liturgia ritual del santo negro.

En los golpes Chocho y Ajé, el medio golpe ejecuta algunas bases alternas en el momento que el intérprete juzga conveniente hacerlo. Pero en el resto de los golpes, la función primordial de este tambor es mantener una base firme, para que el arriero pueda hablar con libertad.

En el golpe Ajé, el tamborero inserta el siguiente motivo rítmico, para inmediatamente después volver a su patrón básico fundamental:

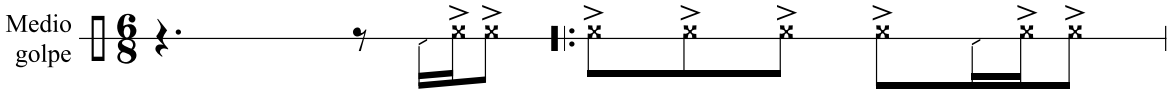
The notation shows two systems of staves. The first system is labeled 'Base' and 'Variación del Mediogolpe'. The second system is labeled 'Base' and has a '3' above the first measure of the Medio golpe staff.

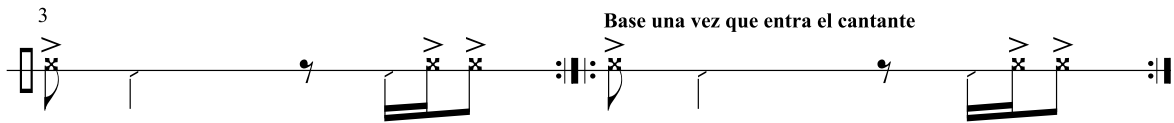
En otros casos, la variación se repite otras veces antes de volver a la base, lo que origina un efecto rítmico con los contratiempos de la base del tambor mayor:

The notation shows two systems of staves. The first system is labeled 'Base' and 'Variación del Mediogolpe'. The second system is labeled 'Base' and has a '7' above the first measure of the Medio golpe staff.

Como el medio golpe es el instrumento que inicia la conformación estructural del golpe, su ritmo debe ser una clara referencia para el resto de los tambores. Por tal razón, el patrón inicial en algunos golpes no es igual a su base normal. Por ejemplo, en el golpe Misericordia, el medio golpe inicia con un motivo introductorio, y cuando ya todos los tambores están ensamblados, él cae en su base rítmica principal.

Base introductoria que se repite hasta que entra el tambor cantante

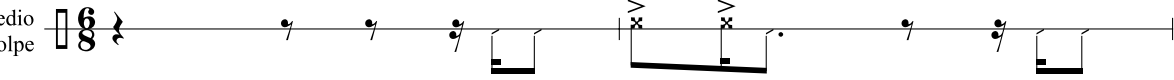
Medio golpe 

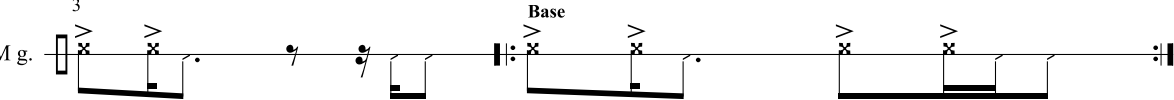
C. 

Base una vez que entra el cantante

En el golpe Chocho, después de tocar la mitad del motivo varias veces, pasa a ejecutar su base primordial.

Introducción

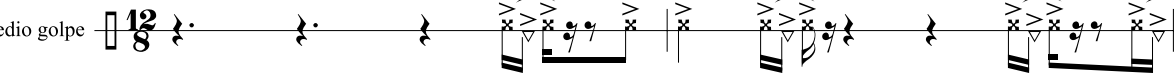
Medio golpe 

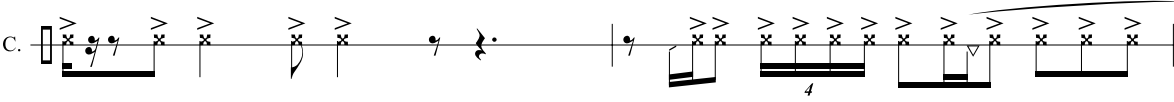
M g. 

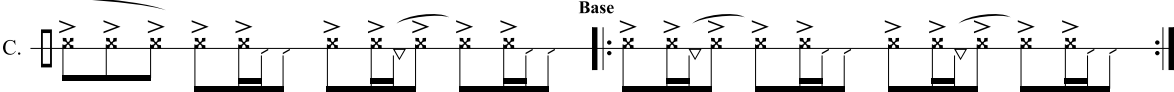
Base

Algunos tocadores en el golpe Cantica, ejecutan largos motivos introductorios antes de iniciar su base.

Entrada

CD 04 Medio golpe 

C. 

C. 

Base

Tambores hembra

Los tambores hembra se ejecutan con un foete delgado y flexible denominado camirí, el cual se obtiene a partir de las ramas de un arbusto de la zona. Los golpes del camirí en la tensa y delgada membrana de la requinta, produce un estallido brillante y estridente. Esta particularidad tímbrica, permite que los tambores hembras intensifiquen el tejido contrapuntístico con sus acelerados repiques.

Las requintas ejecutan patrones básicos que contienen el sentido referencial de la clave (ver glosario). Esta tendencia rítmica que subyace en el patrón, informa a los ejecutantes el sentido orgánico que rige el funcionamiento interno del golpe, y por otro lado, indica la posición correcta de los distintos ritmos dentro de la estructura instrumental:

CD 45

Mientras dos requintas mantienen su base, una tercera lanza intensos repiques que animan al conjunto. Los tambores hembra interpretan sus variaciones, respondiéndose en un espacio temporal extenso, es decir repican varios compases en solitario, a diferencia de los machos que dialogan cíclicamente en cortos períodos de tiempo. Los repiques son desarrollados por los requinteros en momentos precisos, y su virtuosismo reside en no perderse en el tiempo, pues una vez concluidos sus acentuados repiques polirrítmicos, deben volver a su patrón básico inicial. Nótese en esta transcripción, cómo las notas del patrón básico de la segunda requinta se entrelazan con el repique de la primera formando una red de saltos entre ellas, pues los cuatrillos acentuados se entrelazan con los motivos ternarios del patrón base:

Los requinteros acrecientan la riqueza polirrítmica de los chimbángueles con sus crepitantes variaciones y sus patrones básicos continuos dan a los golpes una sólida referencia sobre la cual los machos conversan sus diálogos rítmicos:

CD 01

♩ . = 105

Primera requinta

foto pág. 76

Las requintas miden aproximadamente 24 centímetros de diámetro por 90 de altura. Su membrana produce un timbre brillante en la que resuenan todos los armónicos del tambor, especialmente los agudos. Cuando las tres requintas ejecutan simultáneamente sus densos patrones básicos, conforman una especie de acorde rítmico resonante. Su base se mantiene en forma continua, dejando que se escuche toda la carga acústica de las tres hembras como un acorde suspendido, incluso cuando los requinteros ejecutan algún repique, los mismos son de carácter continuo.

El ritmo base suena como una masa tímbrica que abarca todos los armónicos que este tambor puede hacer resonar, incluso algunos de baja frecuencia que subyacen bajo la densa área armónica aguda. Este efecto de pedal tímbrico, se produce pues la mano libre casi no apaga el sonido como ocurre en el caso de los tambores machos, donde la palma de la mano silencia totalmente la membrana. Los camirí, al golpear el cuero en forma horizontal, encienden las frecuencias más agudas de la membrana, que se mantienen resonando por el carácter continuo del ritmo fundamental. Las requintas conforman una base referencial para los diálogos que entablan los tambores machos:

Pri. Requinta

Cantante y Respondón

Medio golpe y Mayor

Vaya

Ay San Go - ron - gome

Para mantener vivo el patrón básico de la primera requinta, el ejecutante debe poseer gran resistencia, y dominar una técnica especial que le permita no agotarse en la ejecución constante de su acelerada base. Para ello, el foete de camirí rebota sobre la membrana evitando tensiones en el brazo ejecutor. La primera requinta entreteje sus repiques tomando como referencia la base rítmica establecida por las otras hembras; estas variaciones exigen que los ejecutante posean gran precisión y virtuosismo técnico. Por otro lado, una vez que la requinta termina de ejecutar su repique, debe caer en su patrón básico, sin perder su posición con respecto a la clave tácita del género. A continuación transcribo un repique ejecutado por Chirita Rivera, en Bobures:

CD 43

P. Requinta (Repique)

P.R.

P.R.

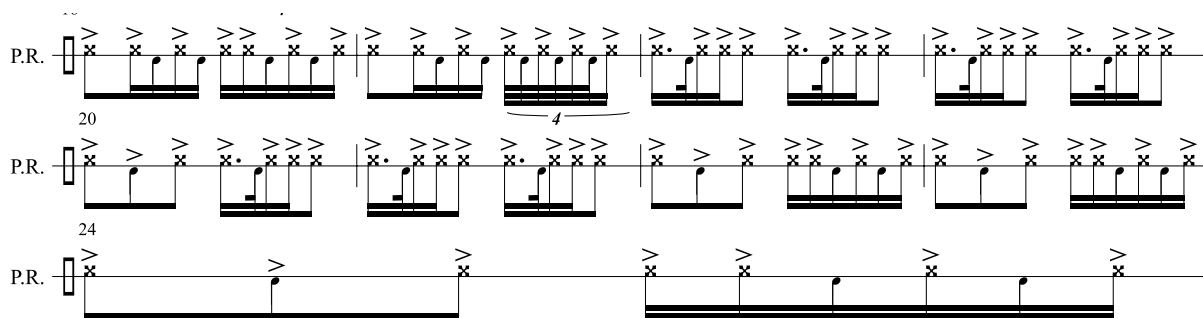
P.R.

4

8

12

16



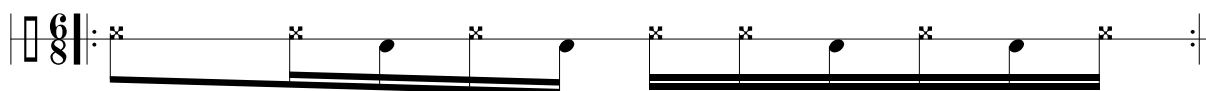
El tumbao

Un buen requintero mantiene la intensidad rítmica de la base que está ejecutando, de esa forma asegura la sincronización expresiva del golpe, pues sus patrones contienen la referencia morfológica de la estructura fundamental. Para entender lo que esto significa, debemos extrapolar el concepto del tumbao a los chimbángueles.

La palabra “tumbao” es común en el Caribe. En principio define al sentido expresivo del ritmo denominado “son” en la salsa. Este término es asimilado por múltiples cultores para especificar las características que conforman la fenomenología rítmica de los estilos musicales del Caribe. Los músicos del jazz le llaman “swing”, en algunos casos “feeling”, y en el Caribe también se suele decir: “sabor”, “sentimiento”, “saoco”, “yunfa”, y también otros términos que aluden a la posición de las notas dentro del ritmo: “tócalo pa’atrás” o “tócalo pa’lante”, etc.

Una transcripción es un simple acercamiento visual a la realidad acústica de la música viva, pero todo ritmo tiene el contenido morfológico de su propio estilo. Esto lo aleja siempre en mayor o menor grado de la rigidez matemática de la escritura, pues todo género musical responde a una tradición que define las características expresivas de sus ritmos particulares. Por ejemplo, si tocásemos un vals vienés tal como está escrito, un nativo de esa ciudad se quejaría de nuestra pobre y mecánica interpretación, pues el vals tiene una morfología rítmica y expresiva propia que se fue cimentando con el paso del tiempo.

Todos los ritmos de nuestra música de ascendencia africana, tienen una morfología rítmica que caracteriza el estilo de su tumbao. En las notas que ejecuta la primera requinta, los sonidos se desplazan hacia adelante y hacia atrás en pequeñas fracciones de tiempo, para dar como resultado un ritmo morfológicamente distinto al simétrico patrón de la escritura exacta. La escritura musical es muy útil para el análisis de los golpes, pero no refleja sus contenidos expresivos. Esta aclaratoria es importantísima hacerla, pues cada género tiene su morfología expresiva particular, y en el caso de los chimbángueles, todos los instrumentos del culto se pliegan a esta forma para sincronizarse entre sí. Aquí ofrezco la transcripción del patrón básico de requinta, en su escritura exacta, proporcional o cromométrica:



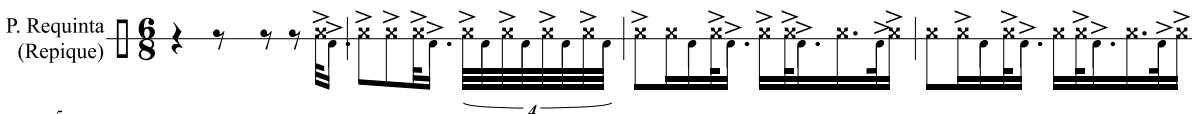
Y a continuación, se muestra visualmente la posición real de las notas en el tiempo:

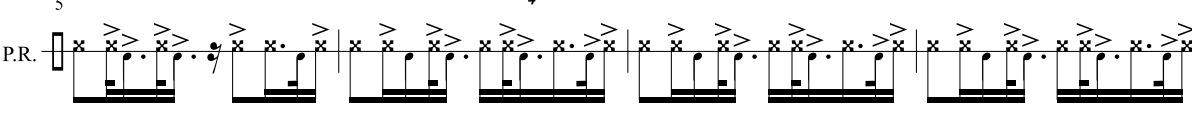


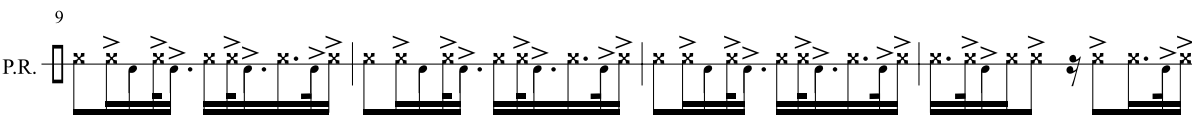
Vemos como las notas se encuentran claramente desplazadas, y es esta morfología específica la que da identidad al género. La referencia nos permite entender el concepto del tumbao. Sin embargo, para el estudio de estos géneros musicales, siempre se utilizará la notación exacta, pues las transcripciones son simplemente estructuras de análisis. Para entender el tumbao de los géneros que estudiamos, es imprescindible escuchar los ejemplos musicales de las fuentes originales, pues ningún sistema de escritura musical está en condiciones de registrar las sutilezas expresivas del estilo. A menos que este sea exacto y matemático, en cuyo caso, no existe tampoco ser humano que lo pueda tocar, pues nadie toca con exactitud cronométrica.

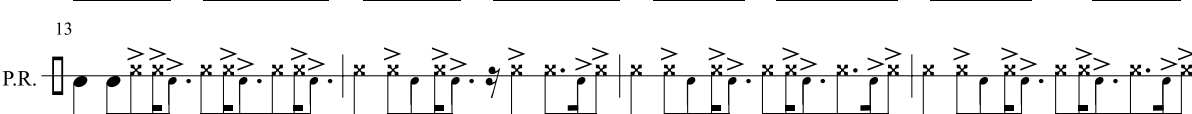
Aunque existe un patrón básico que define las características fundamentales del ritmo ejecutado por la primera requinta, los distintos tamboreros enriquecen o simplifican el ritmo según su inspiración o virtuosismo. A continuación ofrezco un patrón de requinta ejecutado en diciembre del 2001, por el Capitán de Lengua Segundo Pulgar, en Bobures:

CD 38

P. Requinta (Repique) 

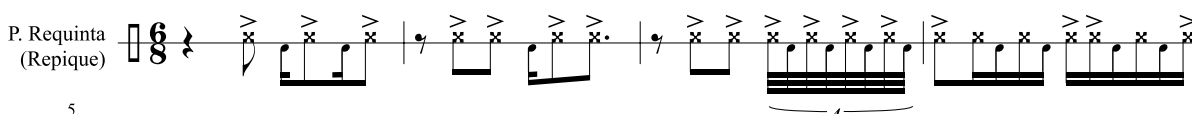
5 

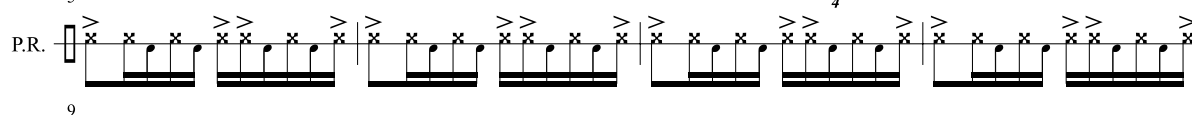
9 

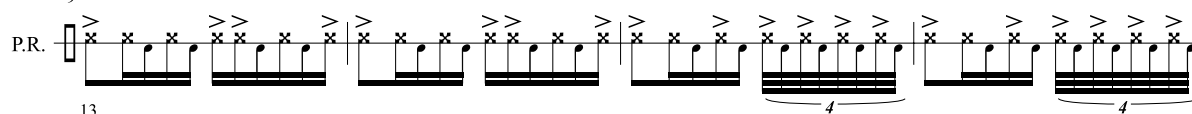
13 

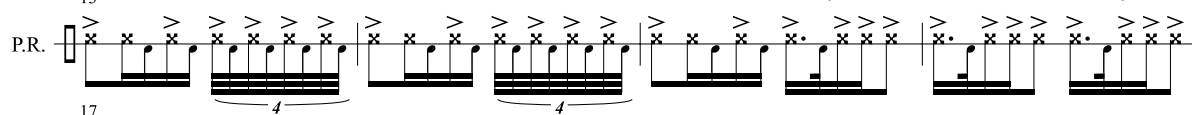
Carlos Machado, por su parte, ejecuta una requinta sencilla, pero sazonada con repiques continuos que avivan la intensidad métrica del golpe:

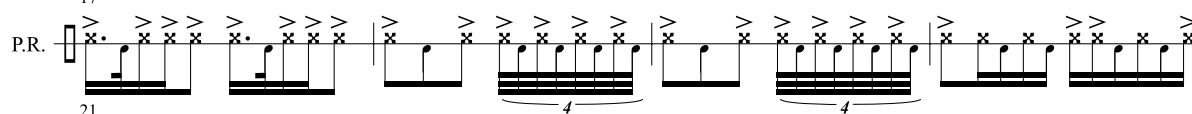
CD 37


P. Requinta (Repique) 

5 

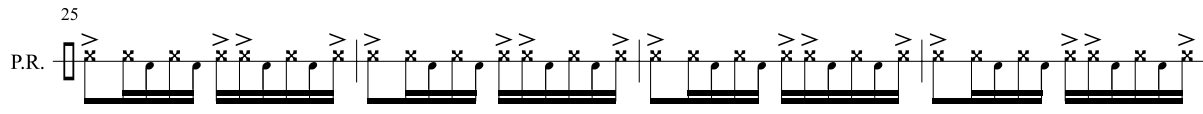
9 

13 

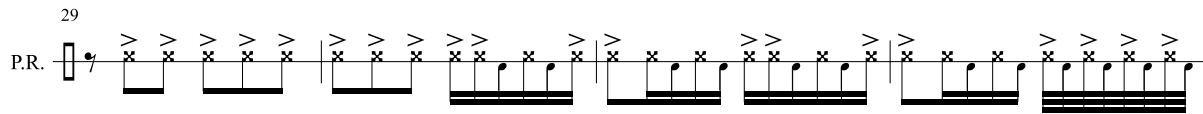
17 

21 

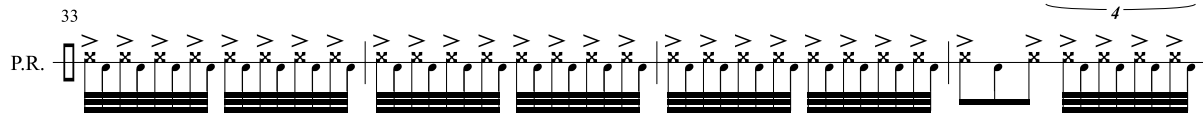
25

P.R. 

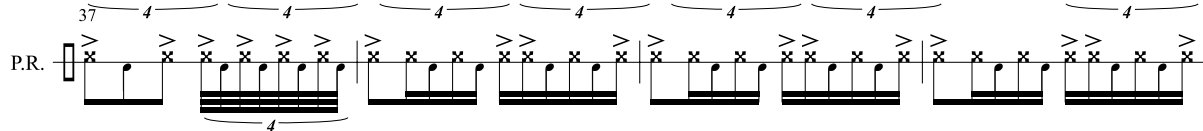
29

P.R. 

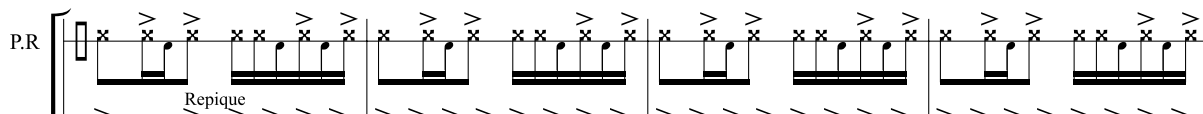
33

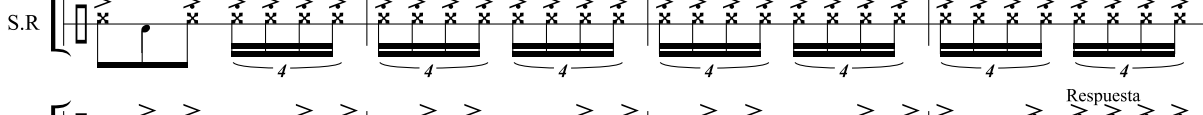
P.R. 

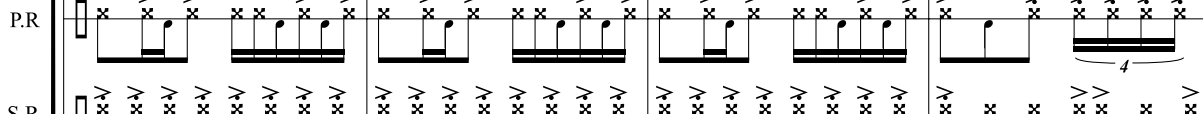
37

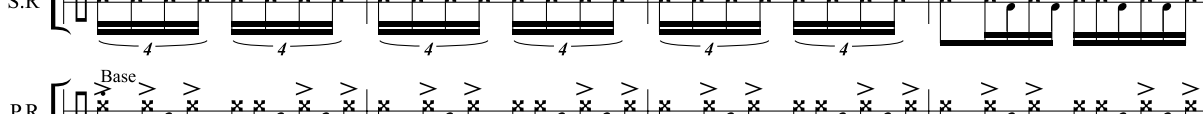
P.R. 


Las requintas conversan entre sí en formas muy diversas. En el ejemplo que transcribo a continuación, la segunda requinta lanza una larga frase y la primera le responde. En algunos casos, este signo (·) es utilizado para resaltar las variaciones dialogantes:


P.R. 

S.R. 

P.R. 

S.R. 

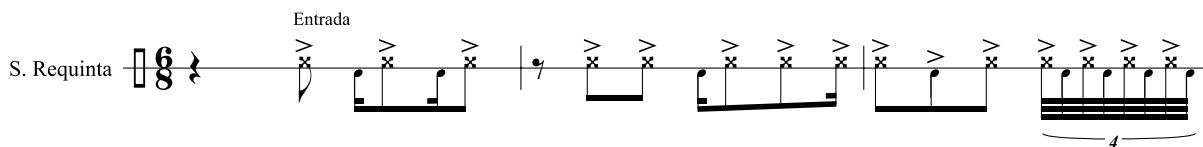
P.R. 

S.R. 

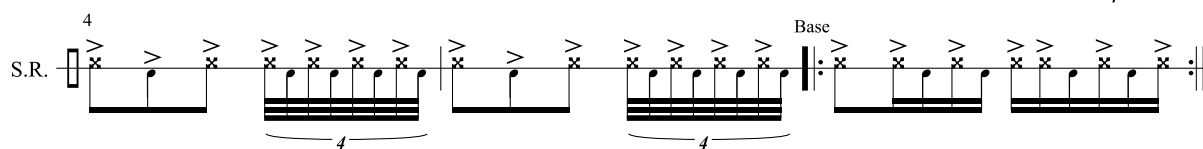
Segunda requinta

La segunda requinta duplica el ritmo de la primera, y mientras una mantiene la base otra repica, esto evita que la clave de referencia se pierda. Los directores de banda aconsejan que las requintas no deben repicar en forma simultánea, pues podrían perderse del pulso fundamental. Para entrar en el golpe, las requintas ejecutan motivos introductorios antes de caer en su patrón básico de acompañamiento:

Entrada

S. Requinta 

4

S.R. 

A pesar de que la primera y segunda requinta tocan al unísono, en algunos casos la posición de los acentos es modificada, lo cual determina que salten de un punto a otro del espacio temporal anulando la monotonía rítmica del unísono:

Musical notation for Pri. Requinta and Seg. Requinta in 6/8 time. Both parts start with a first measure marked '1'. The notation shows rhythmic patterns with accents and rests, indicating a complex unison pattern.

En otros casos, la segunda requinta ejecuta una base diferente para así acentuar el contratiempo y dar peso a las secciones clave de la estructura:

Musical notation for Pri. Requinta and Seg. Requinta in 6/8 time. The Pri. Requinta part starts with a first measure marked '1'. The Seg. Requinta part has a different rhythmic pattern, starting with a first measure marked '1'.

En 5 de los 6 golpes del chimbánguele, las requintas ejecutan las bases ternarias antes descritas. Pero en el golpe Ajé, ejecutan un patrón binario que contrasta con la base ternaria de los otros golpes, y produce el paroxismo de la fiesta en el instante preciso en el que la imagen es sacada de la iglesia. En ese momento, el golpe se acelera y todos corean: Ajé, Ajé, Ajé bendito Ajé. Este patrón binario ejecutado por las requintas, también tiene su tumbao, y podría decirse que es casi ternario, sólo por unas centésimas de segundo se inclina hacia el sentido binario, y es por eso que la transcripción exacta lo presenta bajo estas características:

Musical notation for Pri. Requinta (Temperada) in 2/4 time. The notation shows a binary pattern starting with a first measure marked '1'.

Las notas reales de la base manifiestan las siguientes características morfológicas:

Musical notation for Pri. Requinta (Forma Real) in 2/4 time. The notation shows a binary pattern starting with a first measure marked '1', illustrating the real morphology of the notes.

Para poder mostrar esta representación visual del tumbao, tomé varias muestras del patrón de requinta, y lo observé en un programa de computadora (WaveLab) que hace representaciones visuales de las muestras. Me vi obligado a realizar este trabajo, pues escuchaba un extraño desplazamiento de las notas que no coincidían exactamente con la transcripción cuando yo la tocaba. Tras medir la distancia que separaba los picos de varios segmentos de la ejecución, obtuve un conjunto de medidas que comparé para llegar a las duraciones estándar de las notas. Posteriormente realicé una representación, en papel milimetrado, de la transcripción que denominé real pues respeta las distancias reales entre las notas. Afortunadamente, el programa

que utilizo para transcribir (Finale), me permite mover las notas hacia delante y hacia atrás, para ofrecer, de esta forma, una imagen métrica real de su posición en el tiempo.

En el golpe Ajé, las requintas repican ejecutando variaciones como la siguiente:

CD 44

El requintero puede ejecutar motivos rítmicos que repite durante largos períodos de tiempo, produciendo así una especie de patrón básico alternativo. Pero estos repiques base exigen gran resistencia por parte del ejecutante:

En el golpe Ajé, las tres requintas conversan ejecutando sus variaciones en amplios espacios de tiempo, en los que cada requintero escucha la frase del otro para responderle en el momento indicado. En el siguiente ejemplo, muestro el diálogo entre dos requintas:

En los demás golpes, la segunda requinta conversa con el resto de sus hermanas, alternado el carácter continuo de su patrón básico con repiques y silencio:

CD 39

Después de iniciar su ejecución con motivos introductorios diferentes, las requintas inician una conversación incesante alternándose en el espacio temporal.

Mientras la primera requinta (Segundo Pulgar) repica, la segunda requinta (Carlos Machado) mantiene su base. En esta transcripción podemos observar la enorme variedad y riqueza de sus diálogos:

The image displays a musical score for two requintas, labeled P.R. (Primera Requinta) and S.R. (Segunda Requinta). The score is organized into systems, each corresponding to a specific measure number: 29, 33, 37, 41, 45, 49, and 53. Each system consists of two staves: the top staff for P.R. and the bottom staff for S.R. The notation includes rhythmic figures, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The P.R. part features more complex rhythmic patterns, often with slurs and accents, while the S.R. part provides a more steady, foundational rhythm. The two parts interact rhythmically, creating a dialogue. Some measures include a '4' with a slur, indicating a four-measure phrase or a specific rhythmic grouping.

Requinta media

foto pág. 113

Esta es la hermana menor del grupo, y en los golpes ternarios del chimbángueles, ejecuta un patrón sencillo que se entreteje con el de las otras dos requintas, acentuado aún más los contrapuntos rítmicos:

Las variaciones que despliega la requinta media se entrelazan con las otras, pues su forma de repicar es diferente. Esto enriquece notablemente los contrapuntos multidimensionales producto de la contraposición de los picos que causan los foetes al percutir las membranas:

En los compases 1 y 2 de este ejemplo, ejecutado por el Chirita Rivera, observamos cómo las variaciones de la requinta media se entrelazan con la base de la primera, pues la requinta media toca un motivo ternario en la parte binaria de la clave y uno binario en la parte ternaria. En los compases 5, 6, 7 y 8, la requinta mantiene el motivo ternario durante tres tiempos, para coincidir

y contraponerse alternativamente a la primera requinta. Este motivo ternario continuo del compás 6, puede repetirse tantas veces como el requintero juzgue pertinente, siempre y cuando se mantenga en el tempo, de no ser así, se perderán los contrapuntos rítmicos consecuentes, y el diálogo espacial se hará confuso.

En los compases 13, 14 y 15, sucede un fenómeno similar, pero en este caso, el motivo de la requinta media es binario, el contrapunto se produce en el primer tiempo del compás que corresponde a la parte ternaria de la clave. Finalmente, podemos observar que las variaciones también pueden ser patrones básicos creativamente acentuados: un requintero puede repicar agregando un acento que produzca el desplazamiento espacial del sonido, con respecto a otra requinta acentuada en un lugar distinto del espacio.

Se observa en este género que aunque los tambores hembras dialogan en un espacio temporal amplio, sus polirrítmias se entretajan con notas muy juntas que se entrelazan. Este fenómeno se produce también en géneros afroamericanos como el samba brasileño, donde los tambores surdos (registro bajo) marcan el pulso alternándose con los contrasurdos (registro medio) dialogan células intermedias, mientras los tamborines (registro agudo) repican en alternancias muy cortas entrelazándose.

Olimpiades Pulgar ejecutaba otro tipo de requinta media. Este ritmo acentuaba el contratiempo y las variaciones podían durar uno o varios compases repitiendo el segundo motivo de la base:

CD 41

The image shows musical notation for two parts: Requinta Media and Medio Golpe. Each part has two staves. The top staff is labeled 'Requinta Media' and the bottom 'Medio Golpe'. The notation is in 6/8 time. The 'Base' section shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The 'Variación' section shows a similar pattern but with a different accent placement. The notation includes stems, beams, and accents (>) to indicate the rhythm.

En el golpe Ajé, la requinta media ejecuta el mismo motivo rítmico básico del resto de los tambores hembra. Insertando repiques espaciados como los que aparecen en la siguiente transcripción:

The image shows four staves of musical notation for Requinta Media. Each staff starts with a rest followed by a series of eighth notes with accents (>). The patterns are variations of the basic rhythmic motif, showing different ways to space and accent the notes. The notation includes stems, beams, and accents (>) to indicate the rhythm.

Los repiques se enriquecen con apoyaturas y redobles que aumentan la densidad polirrítmica del golpe:

CD 22

La envolvente acústica de los tambores hembras al tener forma de picos cortos, les permite entrelazar sus notas con mayor frecuencia sin hacer confusas las polirrítmias. En los tambores bajos la resonancia tarda más en apagarse, y además, el oído necesita un periodo de tiempo mayor para reconocer estas frecuencias. Por tal razón, las requintas agudas pueden ejecutar densos repiques entretejiendo sus notas:

En esta transcripción podemos observar la densidad polirrítmica que tejen las dos requintas. En el compás 3, la requinta media inicia su repique, nótese como algunas notas del cuatrillo se entrelazan con la base de la segunda requinta. En el compás 10, la segunda requinta inicia su patrón respondiendo a la requinta media, que en el compás 18 hace un corto comentario al largo repique de la segunda requinta.

En el chimbánguele, los tambores se sincronizan apoyándose unos a otros, cumpliendo cada uno su función dentro del rito. Todos los instrumentos se encuentran adecuadamente ajustados por la clave tácita que subyace en el género, cuya estructura orgánica sirve de guía referencial para la correcta conformación del golpe.

AERÓFONOS

La flauta

El aerófono que acompaña a los chimbángueles se construye a partir de un tubo plástico de media pulgada, cuyas medidas varían entre 50 y 80 centímetros de longitud. En un extremo del tubo se talla el bisel cortando un triángulo rectángulo, después se introduce una pieza de madera tallada para orientar el aliento del flautista en el interior del aerófono; el extremo contrario del tubo es obturado herméticamente con un trozo de madera. Esta flauta no tiene agujeros, ni llaves para cambiar la altura del sonido, las notas se obtienen alterando la presión de la columna de aire que se sopla dentro del tubo. La pieza de madera que orienta el aire hacia el bisel, es graduada para obtener una mayor claridad en el sonido, y además, el instrumento es humedecido para mejorar aún más su resonancia.

fotos pág. 77
y 118

Las notas que produce esta flauta son los armónicos naturales del sonido fundamental, las cuales entran en resonancia cuando aumenta o disminuye la presión de la columna de aire. Su registro comienza con un sonido bajo fundamental, que depende de la longitud del instrumento. A partir de ese sonido, aparecen notas cada vez más agudas y punzantes, que se combinan rítmicamente para crear las melodías con las que este instrumento acompaña al ensamble. La escala presentada a continuación, corresponde a la flauta del Sr. Adalberto Chourio, en Bobures:



El ejecutante combina creativamente estas notas utilizando como base patrones rítmicos específicos para cada golpe. La afinación de la flauta no está temperada, depende de los armónicos naturales que resuenan en el tubo, incluso la afinación natural de estas notas cambia según la forma como el flautero maneja la columna de aire.

foto pág. 75

Antiguamente, la flauta se fabricaba con madera de orumo, y se soplaba con la nariz. En algunas culturas, las flautas nasales tienen carácter mágico, debido a la creencia de que el alma escapa por la nariz en el momento de la muerte. Este estilo posee mayor carga simbólica, pero es una técnica instrumental de difícil ejecución, sobre todo si tenemos en cuenta el sonido atronador de los tambores. En la actualidad, casi nadie ejecuta la flauta con la nariz; hoy se sopla directamente con la boca, lo que permite controlar con mayor efectividad la columna de aire, pues la lengua es utilizada para agilizar el fraseo.

Lidia Cabrera nos reseña la existencia de un aerófono mítico entre los Abakuá, que quizás esté relacionado con la flauta empleada en el chimbánguele.

'Biabangá lo llamó con un pito (otro misterio: el pito de Biabangá que suena exactamente, tú tú tú... tú ti ta tu) y Abasonga apareció al fin, empuñando el cetro que se conoce con su nombre y trayendo el plumero para Iyamba'.

(CABRERA, 1954: 286)

También podemos plantearnos la siguiente hipótesis ¿es esta flauta un aporte de las culturas precolombinas que habitaban la zona? Ese instrumento ancestral pudo haberse fusionado con el sentido melódico rítmico de la música traída por los esclavos:

CD 26

En esta transcripción del golpe Chimbangalero vaya, podemos observar motivos melódico-rítmicos, que son interrumpidos con efectos tímbricos como *glissandos* y *frulatos*.

La flauta da una vida extraordinaria al chimbánguele, pues sus melodías rítmicas se contraponen a los tambores, tal como sucede con el canto en otros géneros musicales del país. Cuando se juntan dos o más flauteros, estos conversan entre sí conformando diálogos melódicos, como sucede en el golpe Chimbangalero vaya, ejecutado en San José de Heras:

CD 25

En el disco compacto *Bobures y la Sabana*, podemos escuchar el discurso melódico de dos flautas que acompañan a los tambores. En estos ejemplos, los flauteros ejecutan motivos melódico-rítmicos que por momentos están sincronizados, pero cuando uno de ellos rompe el unísono rítmico se producen interesantes polirrítmias que van de una flauta a otra.

Cada uno de los 6 golpes del chimbánguele, tiene motivos particulares, y algunas de estas frases melódicas se memorizan como versos: “Hace un mes que no bailo, hace un mes”. Este recurso nemotécnico, lo utilizaba Olimpiades Pulgar para introducir a los niños en el aprendizaje del repertorio de la flauta del chimbánguele:

ha - ce un mes que no bai - lo ha-ce un mes ha-ce un mes ha-ce un mes

En el golpe Misericordia, también se utiliza la frase “Oya señor, Oya señor”, que contiene un posible vocablo de origen africano, o una corrupción de la palabra “Oye”:

O - ya se - ñor O - ya se - ñor O - ya se - ñor O - ya se - ñor

En cada golpe, la flauta repite varias veces algunos motivos rítmicos básicos, pero va combinando las notas que conforman la melodía del patrón. En el golpe Cantica podemos observar este fenómeno:

En San José de Heras, la flauta acompaña al golpe Ajé diciendo precisamente: A-jé, A-jé, A-jé. A veces agrega una nota más como variación rítmica en consonancia con el discurso melódico, que acompaña a la orquesta aportando un matiz melódico a la ejecución instrumental:

CD 20

A - jè A - jè A - jè ...

Las flautas dejan escuchar su penetrante sonido cuando la voz del Capitán de Lengua ha sido arropada por el volumen acústico de los tambores. Por mucha potencia vocal que posea el solista, no puede competir con el sonido de los siete tambores. La flauta, en cambio, sí deja escuchar sus notas punzantes a pesar de la atronadora carga acústica de los membranófonos. Fernando Ortiz nos reseña este fenómeno entre los cultores de la conga santiaguera, que utilizan un oboe chino como solista, para animar con sus improvisaciones a un inmenso coro que le responde.

Más allá del reducido grupo de la orquesta y quienes la rodeaban, la melodía del solista no podía ser escuchada, apaga-

da como era por el ruido de los pies que adrede se arrastraban sonoramente por el suelo, y por el rimbombo de los tambores y los percusivos metálicos. Para que la guiadora frase del canto antifonal llegara a la multitud, la voz humana se sustituía por un instrumento de viento de sonidos penetrantes, el cornetín o trompetica china. (ORTIZ, 1952-55: 339, V.)

Observamos al estudiar varios géneros de la tradición afrovenezolana, que cuando la orquesta de tambores es pequeña, el repertorio de tonadas crece, pues el solista al escucharse claramente ocupa una posición preponderante dentro de la manifestación. Tal fenómeno puede apreciarse en el tambor de Guatire. En géneros como las pipas de Naiguatá, o el tambor de Caraballeda, el número de tonadas decrece. En el chimbánguele, los cantos del solista sólo se entonan al inicio de los golpes, cuando aún los tambores no han entrado en su totalidad. Una vez ensamblados los golpes el solista deja de cantar. La flauta toma su lugar y se mantiene “cantando” pues su penetrante sonido se escucha por encima de conjunto instrumental.

El botuto

foto pág. 79

Este instrumento musical se construye a partir del carapacho vacío de un caracol gigante (*Strombus gigas*), y se perfora en la punta central donde termina su helicoide interno. Este corte conforma una boquilla de aproximadamente dos centímetros de diámetro. Para hacer sonar el botuto, se utiliza la misma técnica de la trompeta, el aire es soplado haciendo vibrar los labios a una frecuencia específica, que la resonancia del caracol amplifica.

Este instrumento ya no se ejecuta en el culto de San Benito, pero hace unos sesenta años, su sonido se podía escuchar acompañando a los chimbángueles, como una herencia de los primeros habitantes del sur del lago.

Muchas evidencias etnográficas y arqueológicas encontradas en el Caribe, prueban que este fue un instrumento ampliamente utilizado por algunos pueblos de la región. La herencia indígena del botuto permanece activa en muchas manifestaciones de Venezuela, como en la romería de pastores en Burbusay y la fiesta de San Jerónimo, entre los indígenas Yekuana del río Caura, y en los golpes de tambor en honor a San Juan Bautista de la población de La Sabana, estado Vargas.

IDIÓFONOS

La maraca

foto pág. 114

La maraca del chimbánguele puede llegar a medir 30 centímetros de diámetro, y se ejecuta de un lado a otro en forma circular y ondulante. El efecto de tal estilo de ejecución es un siseo continuo que marca una base rítmica acompasada. En otros géneros afrovenezolanos, la maraca también cumple con esta función de marcar el compás, pero de forma más pulsante. La maraca del chimbánguele puede desplegar algunas frases para escapar a su patrón básico, pero la mayor parte del tiempo acompaña a los tambores manteniendo esta base para dar firmeza a la estructura:

Maraca Base

CD 27

Podemos observar que este patrón básico es polirrítmico con respecto al compás 6/8 que caracteriza el golpe, aportando así mayor complejidad estructural.

A continuación transcribo algunas variaciones que la maraca ejecuta cuando lo juzga oportuno en el tránsito temporal del golpe. Estas variaciones se tocan una o tantas veces como el maraque-ro juzgue pertinente, para después volver a la base:

Variación en Cantica

Variación en Chimbangaleo

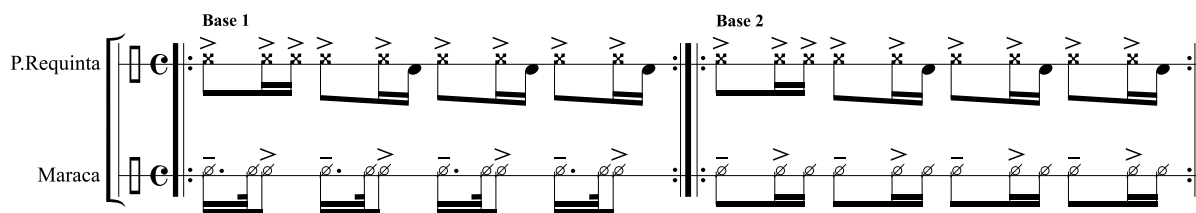
Nótese en estas variaciones ejecutadas por Segundo Pulgar, Capitán de Lengua en Bobures, que los acentos afirman el carácter binario del patrón. Las variaciones ejecutadas en momentos precisos liberan energías que estimulan a otros ejecutantes, los cuales responden intensificando la vitalidad orgánica del golpe:

Variación en San Gorongome vaya

Variación en Misericordia

A diferencia de los golpes Cantica y Chimbangalero, que completan su motivo rítmico en un compás, en San Gorongome y Misericordia, las variaciones duran dos compases, siempre afirmando su carácter binario en contraposición al compás ternario que acompañan. En algunos casos, el ritmo y sus acentos no cambian, pero sí la forma como el músico mueve el instrumento; esto produce un cambio en el timbre y representa un tipo de variación que es muy difícil de reflejar en la partitura.

En el golpe Ajé, las maracas ejecutan una base de carácter binario que acompaña la estructura básica de los membranófonos:



La base 1 es similar a la que se ejecuta en los 5 golpes ternarios, en la segunda base la maraca duplica el ritmo de las requintas, reforzando aún más el carácter extático de este golpe, unificando los pulsos continuos de la estructura esencial, para embriagar el ánimo de los vasallos en el momento en que la imagen sale del templo.

La maraca de los chimbángueles puede ser un aporte de los pueblos indígenas que habitaron la zona, aunque en diversas regiones de África este instrumento es conocido. Pero la forma como es ejecutada, en la cual el maraquero le extrae una cantidad de sonidos sin perder el compás, nos sugiere una fusión de culturas. Los indígenas utilizan la maraca como una fuente increíble de timbres cargados de simbolismo mágico, a veces, se les ve ejecutarla en forma circular acompañando sus cantos chamánicos. Los maraqueros del chimbángueles zarandean la maraca de un lado a otro haciendo que las semillas se deslicen rodando por las paredes de la tapara, para que las mismas no la golpeen directamente como cuando van linealmente de un lado al otro.

La maraca, cuando participa de algún rito religioso, es un instrumento cargado de magia, pues su misterioso sonido viene de una interioridad oculta. El Maraquero habitualmente construye su instrumento, y conoce lo que contiene la tapara, y sólo él domina el poder de los objetos que suenan en su interior. Por esta razón el timbre de cada instrumento es particular, y posee cualidades que van más allá de la simple materialidad.

Las maracas en América y África llevaron dentro como percutientes duras simientes y piedras maravillosas, de insólitos colores, brillo y dureza, de las que suelen aparecer en las montañas, cuevas y playas, todas con un significado mitológico y poderío mágico. (ORTIZ, 1952-55: 55, II.)

Isabel Aretz describe los contenidos simbólicos y mitológicos de este idiófono, que entre los Yekuanas o Maquiritares es relacionado con el mundo sobrenatural y el poder de los espíritus ancestrales.

Como en otros grupos, la maraca es un instrumento chamánico... se observan labrados en su mango dos chamanes contemplativos tal como aparece en el segundo cielo. Estas maracas llevan dentro piedras de cuarzo y cristales de widiki, enviadas por el dios Wahari. (ARETZ, 1991:58.)

En múltiples viajes de campo he tenido la oportunidad de ejecutar una extensa variedad de maracas, pertenecientes a grupos culturales muy diversos, pudiendo comprobar que cada una de ellas posee una personalidad tímbrica propia. Estas características son producto del tamaño de la tapara, su grosor y si ella está perforada o no, y lo que quizás sea más importante, por el tipo y la cantidad de objetos que encierra en su interior.

El misterio de su sonido, conecta a su ejecutante con lo sobrenatural, y la maraca de los chimbángueles no escapa a la magia, aunque a primera vista parezca un simple instrumento acompañante. En su sonido se aprecia la carga expresiva de un lenguaje religioso, que no es fácil de describir.

En el Popol Vuh, las cabezas de los hermanos sacrificados por los señores de Xibalba son colocadas en el árbol de tapara (*Crescentia cujete*), una especie botánica directamente

foto pág. 116

relacionada con la maraca, pues sus frutos esféricos son utilizados en la elaboración de este instrumento. En el mito maya, la Virgen Ixquic se acerca al árbol atraída por sus misteriosos sonidos, y uno de los frutos-cabeza le escupen sus semillas en la mano, a partir de lo cual da a luz a los gemelos sol y luna, que finalmente derrotan a los señores del inframundo.

La mitología del pueblo Yekuana nos relata como el ser supremo Wanadi, construyó la primera maraca con las piedras de cuarzo que trajo del cielo; fue el poder mágico contenido en los guijarros, lo que le permitió dar vida a los seres a través del sonido.

“Los Guaranís dicen que la fuerza mágica de la maraca esta en su “voz” y que es temerario hacerla hablar en vano. Las maracas de los indígenas de las Guayanas están formadas con piedras de cuarzo cargadas de una fuerza misteriosa.” (ORTIZ, 1952-55: 69 II.)

En Cuba encontramos el “erikúnde”, un idiófono de sacudimiento que utilizan los *Abakuá* para dirigir a los Ireme, encarnaciones espirituales que son controladas con los sonidos y movimientos codificados que ejecuta el *Moruá*.

Cuenta la leyenda que cierto Moruá quedo mudo e inventó las erikúnde para dirigir los pasos de los Ireme, quienes son encarnaciones temporarias de los espíritus de los antepasados y no pueden hablar nuestro lenguaje.

... sirven para señalar cosas y direcciones. Hacia el cielo, si hay que reverenciar a los astros; hacia una piedra del camino, si cree que bajo ella está la culebra maligna o la brujería; hacia la puesta del fambá (cuarto sagrado) si quiere que el ‘diablito’ entre en él. Es más bien el ruido de las erikúnde lo que constituye la potencia mágica que atrae y domina al ‘diablito’. (ORTIZ, 1952-55: 102, II.)

La maraca va marcando el compás acompañando a los chimbángueles, pronunciando esporádicamente frases rítmicas que introducen variaciones a la base. Deberíamos preguntarnos ¿qué sentido le da el ejecutante durante su discurso ritual en las distintas fases del culto?, y ¿qué clase de energías mágicas intenta atraer hacia el ensamble el maraquero con sus frases sonoras?

En el chimbánguele cada instrumento podría ser sometido a un estudio sistemático, dada la enorme cantidad de contenidos musicales presentes en la manifestación.

Las campanas del templo

Los metalófonos que escuchamos repicar en nuestras iglesias son por lo general instrumentos musicales centenarios. Su conformación organológica es el producto de técnicas metalúrgicas que evolucionaron a través de siglos de experimentación. Se piensa que las campanas metálicas fueron inventadas por los chinos en épocas muy remotas; de esta civilización se conservan algunos ejemplares que datan del primer milenio antes de Cristo.

En Europa, las campanas son utilizadas a partir de la Edad Media, para cumplir funciones religiosas dentro de la liturgia cristiana. La mayor parte de estos metalófonos son fundidos en bronce, pero las aleaciones que conforman su cuerpo cambian de una cultura a otra, e incluso de un artesano a otro. Estas combinaciones de metales y la forma física de las campanas, condicionan las cualidades de su timbre particular. Su afinación es inversamente proporcional a la raíz cúbica de su peso, cuanto más pesado es el instrumento, más lentas son las vibraciones de su cuerpo. En el mundo podemos encontrar una enorme variedad de campanas, que van desde las agudas campanillas de consagración que escuchamos en la misa, hasta la imponente campana del Kremlin que pesa 250 toneladas.

La fundición de las campanas es una operación muy delicada; todas las fases de su fabricación deben ser esmeradamente cuidadas con el fin de obtener la mayor pureza del sonido. Errores pequeños en la determinación del perfil, o cualquier defecto de fundición pueden afectar desagradablemente la tonalidad de su voz. La fabricación de las campanas, es por esto obra de artesanos altamente especializados. (ENCICLOPEDIA MONITOR, 1965: 1105 , TOMO V.)

En las campanas de las iglesias coloniales del sur del lago de Maracaibo, podemos observar las fechas de su fundición, así como inscripciones de carácter religioso. Cuando el instrumento es golpeado, las frases en latín escritas a su alrededor viajan en el aire como un exorcismo.

En las tradiciones populares las campanas han dado origen a numerosas creencias y supersticiones. Hasta hace poco tiempo, la caza simbólica de las brujas se desarrollaba al son de las campanas; supervivencia quizá de la antigua costumbre para expulsar a los espíritus del mal por medio del sonido de los instrumentos musicales. (ENCICLOPEDIA MONITOR, 1965: 1105 , TOMO V.)

El tiempo carga a los instrumentos con las vivencias de la historia, cuanto más antiguas son, mayor valor simbólico atesoran. Los viejos metalófonos de los templos coloniales, son testigos del tiempo transcurrido, y como patrimonio organológico de estos pueblos, despiertan su carga mágica cada vez que encienden su voz. En Bobures, las campanas se tocan perfectamente sincronizadas con los chimbángueles, y el campanero Nicanor Mejías ejecuta no menos de cincuenta motivos rítmicos distintos, que se van repitiendo, mezclando y variando mientras frente a la iglesia se interpretan los golpes Chocho y Ajé:

foto pág. 115

CD 09

Pri. Requinta

Tambor Mayor

Campanas Aguda
Grave

1

2

3

4

5

6

Cada una de estas variaciones se repiten *ad libitum* durante la ejecución del golpe Chocho frente a la iglesia.

El patrón 1 es utilizado como base, y cuando el campanero lo juzga pertinente, inserta cualquiera de los otros motivos rítmicos presentados en esta transcripción. En algunos casos la variación se ejecuta una sola vez, para después volver inmediatamente al patrón básico. También sucede que los cambios se mantienen durante varios compases, integrando formas de acompañamiento alternas que permiten descansar al campanero.

En el golpe Ajé, las campanas del templo ejecutan patrones binarios, que se sincronizan con la batería de tambores para anunciar a la población la salida de la imagen del santo:

CD 19

Respondón

Tambor mayor

Campanas Aguda Grave

1

2

3

4

5

6

Cada una de estas variaciones se repiten *ad libitum* durante la ejecución del golpe Ajé frente a la iglesia.

En este golpe, el campanero también ejecuta un patrón fundamental (1), y como variación inserta cualquiera de los otros patrones presentados en la transcripción.

Las campanas aportan uno de los aspectos más interesantes de la manifestación. En cada pueblo el repertorio rítmico y la forma de ejecutarlas tienen características diferentes. En Bobures, el campanero varía los patrones repitiéndolos el número de veces que juzga conveniente. En Santa María, dos campaneros repican cuatro campanas coloniales, que descansan junto al viejo templo en ruinas; allí no se da la gran variedad de ritmos que encontramos en Bobures, pero se produce un curioso contrapunto polifónico entre los metalófonos. En este pueblo se ejecuta un patrón en forma constante, y las campanas entrelazan sus ritmos conformando un extraordinario acorde de resonancias mágicas, acompañando a los chimbángueles en perfecta sincronización:

foto pág. 115

CD 10

Pri. Requinta

Tambor Mayor

Campanas 1 2

Campanas 3 4

Tanto en San José de Heras como en Bobures, se ejecutan dos campanas, pero en San José los metalófonos no se encuentran en el campanario del templo. Las campanas son sostenidas por tres palos de madera, que se yerguen al lado del antiguo templo colonial, frente al cual se

construyó la nueva iglesia donde reposa el santo. Las campanas que acompañan a los chimbán-gueles en San José, son los antiguos broncees de la vieja iglesia colonial.

El campanero hala las cuerdas y los badajos golpean el cuerpo de las campanas. El ejecutante de estos metalófonos, debe controlar el peso de los percutores, para lograr una sincronización perfecta con los tambores, que retumban frente al templo solicitando la salida del santo. A continuación ofrezco la transcripción de las campanas que acompañan el golpe Chocho en San José de Heras, donde por las características musicales del estilo en este pueblo, la transcripción no está organizada como patrones que se repiten, sino como un discurso continuo. Los números al inicio de cada sistema indican el compás y, por momentos, el campanero ejecuta un patrón polirrítmico similar al de la maraca, el cual se contraponen al carácter ternario del golpe (compases 1 al 4, y 14 al 23.) Pero después de tocar un ritmo de transición, (compases 5 y 6) ejecuta un patrón que marca la misma clave de las requintas. Del compás 30 al 36, el campanero descansa tocando un ritmo análogo a la base del mayor, este ritmo es interrumpido tocando un motivo continuo de tres corcheas como transición (compases 37 y 38), para finalmente caer en el patrón base que contiene la clave que también marcan las requintas:

foto pág. 114

CD 08

Requinta
Mayor
Campanas
Camps
Camps
Camps
Camps
Camps
Camps
Camps
Camps
Camps

En el golpe Ajé de San José, las campanas ejecutan ritmos binarios que se sincronizan con su morfología rítmica o tumbao. En este pueblo no se ejecuta un patrón rítmico básico, el campane-

Bandera blanca



Cuero en los tambores macho



Tambor mayor y capopo



Tambor cantante y respondón



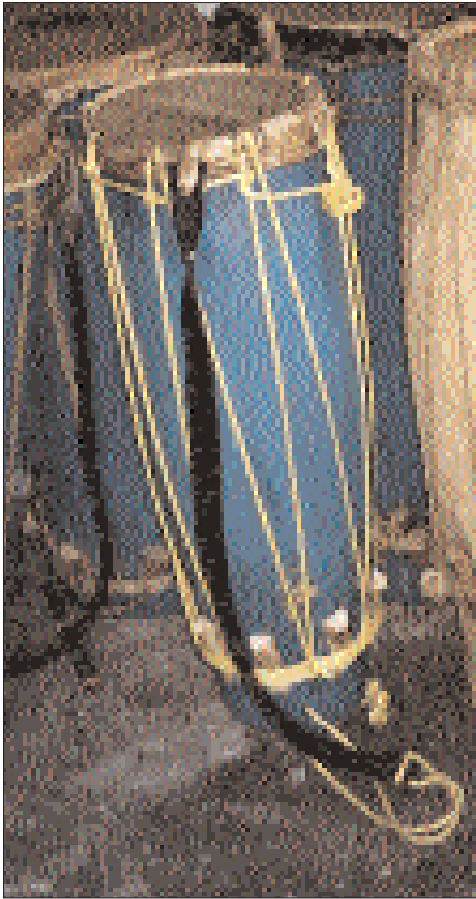
Bandera azul



Ejecución de flauta del chimbánguele



Los chimbángueles frente a la iglesia



Primera requinta

Tambora y tamborito de la gaita de tambora



Tambor largo o Guariré