

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA LATINOAMERICANA**



LOS PROCESOS ORALES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN LOS TAMBORES DE FUNDAMENTO

Autor: JOAN E. BALLESTAS V. C.I. 84.485.056

Tutor: JUAN FRANCISCO SANS C.I. 5.541.483

**Trabajo presentado para optar al grado de
Magíster en Musicología Latinoamericana.**

Caracas, 2017.

N° de Depósito Legal: MI2017000373



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO



VEREDICTO

Quienes suscriben, miembros del jurado designado por el Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, para examinar el **Trabajo de Grado** presentado por: **JOAN EUCLIDES BALLESTAS VALLE** Pasaporte N° 72285848, bajo el título "LOS PROCESOS ORALES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN LOS TAMBORES DE FUNDAMENTO", a fin de cumplir con el requisito legal para optar al grado académico de **MAGISTER SCIENTIARUM EN MUSICOLOGIA LATINOAMERICANA**, dejan constancia de lo siguiente:

1.- Leído como fue dicho trabajo por cada uno de los miembros del jurado, se fijó el día 20 de Febrero de 2017 a las 02:00 PM., para que el autor lo defendiera en forma pública, lo que éste hizo en el aula 19 del piso 3 de la Comisión de Estudios de postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV, mediante un resumen oral de su contenido, luego de lo cual respondió satisfactoriamente a las preguntas que le fueron formuladas por el jurado, todo ello conforme con lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

2.- Finalizada la defensa del trabajo, el jurado decidió **aprobarlo**, por considerar, sin hacerse solidario con la ideas expuestas por el autor, que se ajusta a lo dispuesto y exigido en el Reglamento de Estudios de Postgrado

Para dar este veredicto, el jurado estimó que el trabajo examinado constituye una contribución significativa para el conocimiento de los Tambores de Fundamento en Venezuela, la sistematización de sus procesos pedagógicos, y su evolución histórica en el país.

En fe de lo cual se levanta la presente ACTA, a los 20 días del mes de Febrero del año 2017, conforme a lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado, actuó como Coordinador del jurado el profesor Juan Francisco Sans.

Prof. Eleazar Torres / C.I.8679770
UCV

Prof. Nelson Hurtado / C.I.11166215
UNEARTE

Prof. Juan Francisco Sans / C.I.5541483
UCV
Tutor(a)



A mi padre Antonio Ballestas

A mi madre Elba Valle

A mi hermano Leonardo Ballestas

A mi abuela Himera Cardona

A mi abuela 'Lola' Dolores Amézquita (Q.E.P.D)

A mi tío 'Campito' Campo Elías Cardona (Q.E.P.D)

A mi hermano Carlos Alfonzo (Q.E.P.D)

A mi familia

A mis ancestros

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Central de Venezuela. A la Facultad de Humanidades y Educación, y profesores de la Maestría en Musicología Latinoamericana por haberme enseñado tanto, y permitido realizar mis estudios en esta casa universitaria.

A mi tutor el cual fue fundamental para poder llevar a buen término este trabajo. Doctor Juan Francisco Sans, por su dedicación, paciencia, y enseñanzas a lo largo de todo este tiempo.

A la Fundación Cátedra Libre de Percusión de Caracas, a todos los profesores que me colaboraron y enseñaron.

A los tamboreros de fundamento y Añá en Venezuela, que me brindaron sus enseñanzas y apoyo siempre de manera desinteresada. Mis respetos.

A todas las personas que participaron y me apoyaron en la preparación de este trabajo, sin las cuales hubiese sido imposible la realización y culminación del mismo.

A los que participaron directamente en las entrevistas, y me ayudaron constantemente con sus consejos, anotaciones. Especialmente a Miguel Urbina, Johny Rudas, Faride Mijares, Keny Quintana, Héctor Chastre, Richard Parada, Alejandro Escobar, Carlos Alfonzo, Leonardo Ballestas, José Luis Martínez, Óscar Ramírez, Giorgio Cianfaglione, Manure Gutiérrez, Oswaldo Ledesma, Juan Carlos Figueredo, José Peña, Edwin Yopez.

A mi familia, por ayudarme a lograr las metas que me he ido trazando, por su apoyo incondicional, y la formación a través del tiempo.

A la Regla de Ocha en Venezuela.

A mis ancestros, por la historia, tradiciones, costumbres. Es decir todo el bagaje cultural que heredamos como latinoamericanos, y ciudadanos del mundo.

Finalmente a todas las personas que no menciono pero que respeto, y les agradezco profundamente el apoyo que me han brindado.

Resumen

Los primeros tambores de fundamento (tambores batá consagrados dentro del marco de la religión la regla de ocha) llegan a Venezuela aproximadamente hace unos treinta años a través de intérpretes cubanos y puertorriqueños. Estos maestros se encargaron de transmitir su conocimiento a músicos locales, quienes a su vez han mantenido la tradición hasta nuestros días. El objeto de este trabajo de grado consiste en sistematizar los procesos orales de enseñanza-aprendizaje de esta música a partir de una descripción de los métodos pedagógicos utilizados, haciendo especial énfasis en la labor que a este respecto se realiza en la Fundación Cátedra Libre de Percusión con sede en La Pastora, Caracas. Esta institución se ha dedicado desde hace varias décadas a la preparación de ejecutantes locales, inclusive del extranjero en la especialidad. Partiremos de las investigaciones que algunos músicos y estudiosos venezolanos han hecho sobre el particular desde hace más de 30 años. Desde la perspectiva teórica, recurriremos a los estudios sobre los vínculos entre oralidad y escritura, tradiciones orales y métodos de enseñanza-aprendizaje oral de la música, elaborados por autores como Ong (1987), Olson y Torrance (1995) y Green (2002), por mencionar algunos.

Palabras Clave: Tambores de Fundamento, Tambores Batá, Transmisión Oral, Tradición, Yoruba, Regla de ocha.

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: LA ONOMATOPEYA EN EL TAMBOR DE FUNDAMENTO	14
.....	
CAPÍTULO II: TUBS	33
CAPÍTULO III: NOTACIÓN TRADICIONAL	49
CAPÍTULO IV: LA CEREMONIA DE LOS TAMBORES DE FUNDAMENTO	55
CAPÍTULO V: LOS PROCESOS ORALES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN LOS TAMBORES DE FUNDAMENTO EN VENEZUELA	65
5.1 Oralidad en los tambores batá	65
5.2 Breve reseña sobre los inicios de los tambores de fundamento en Venezuela	67
5.3 Procesos enseñanza-aprendizaje	77
5.3.1 Perfil de ingreso	78
5.3.2 Aprendizaje tambores	81
5.3.2.1 En los inicios	81
5.3.2.2 Aprendizaje cuando ya hay una tradición local establecida	83
5.3.3 Aprendizaje canto	91
5.3.3.1 En los inicios	91
5.3.3.2 Aprendizaje cuando ya hay una tradición local establecida	91
5.3.4 Enseñanza tambores	94
5.3.5 Enseñanza canto	99
CAPÍTULO VI: TRANSCRIPCIÓN DESCRIPTIVA DE LOS GOLPES BÁSICOS UTILIZADOS EN LA CEREMONIA DE LOS TAMBORES DE FUNDAMENTO	103
6.1 Criterios gráficos de la transcripción	103
6.2 Transcripción descriptiva de los golpes básicos utilizados en la ceremonia de los tambores de fundamento	105
6.2.1 I. Oru Seco	106
6.2.2 II Oru Cantado	151
6.2.3 III Cierre Tambores	293
6.2.4 IV Cierre Cantado	306
CONCLUSIONES	316
REFERENCIAS	322
Bibliografía	322
Discografía	327
Medios audiovisuales	327
Referencias electrónicas	328

ANEXOS

Entrevistas
Glosario de términos

INTRODUCCIÓN

Se conoce como *tambores batá* al conjunto de tres tambores de doble parche denominados según su tamaño de mayor a menor como el *iyá* o *mayor*, el *itótele* o *segundo*, y el *okónkolo* o *kónkolo*. Cuando este conjunto de tambores ha sido consagrado dentro del marco de la llamada religión de la regla de ocha o santería, se les denomina *tambores de fundamento*. Cuando son tambores batá no consagrados, se les conoce como *aberikulá* o *aberikolá*.

Los tambores de fundamento llegan a Venezuela hace más de treinta años a través de intérpretes cubanos y puertorriqueños. Estos maestros transmitieron su conocimiento a los músicos venezolanos, quienes se lo apropiaron y los adaptaron localmente, formando toda una escuela con numerosos discípulos. Es importante precisar que la tradición venezolana entronca con la versión de los tambores de fundamento que se practica en La Habana. En Matanzas existe otra tradición diferente, no vinculada con la de Venezuela. Por tanto, en este trabajo abordaremos el conocimiento de estas prácticas a partir de lo que conocemos como su “versión Habana.”

El objeto de este trabajo de grado consiste precisamente en tratar de sistematizar la forma como operan los procesos orales de enseñanza-aprendizaje en esta música, a partir de una descripción de los métodos pedagógicos utilizados por los músicos venezolanos, haciendo especial énfasis en la labor que a este respecto se realiza en la Fundación Cátedra Libre de Percusión con sede en La Pastora, Caracas. Esta institución se ha dedicado desde hace varias décadas a la preparación de ejecutantes locales y extranjeros en la especialidad. Para ello partiremos de las investigaciones que algunos músicos y estudiosos venezolanos han hecho sobre el particular desde hace más de 30 años.

Cuando hablamos de los procesos orales de enseñanza-aprendizaje, nos referimos específicamente a la manera como los músicos locales aprendieron a tocar los instrumentos cuando aún no existía esta tradición en Venezuela, y luego a la forma como se transmite ese conocimiento a los interesados. Es importante hacer la salvedad de que muchos de los que se acercan al estudio de estos tambores no son músicos, sino personas que provienen de otros oficios. Algunos inclusive jamás han tenido contacto previo con la música, o si lo han tenido, ha sido a un nivel muy superficial.

En cuanto a la *regla de ocha* o *santería*, religión de origen afrocubano también conocida como *religión yoruba*, podemos decir que llega a Venezuela y a otros países caribeños como consecuencia de la migración de cubanos en la segunda mitad del siglo XX. Esta religión fue practicada en Cuba desde la época colonial desde el siglo XVI, por lo que tiene una larga tradición y raigambre en la isla. Según Bolívar (1997), los esclavos que fueron traídos de la costa occidental de África se integraron al movimiento poblacional de distintas maneras, ya sea porque habían logrado su libertad o porque trabajaban para sus amos y tenían cierta libertad en algunos aspectos. Los cabildos que estaban conformados por distintas etnias (se puede hablar de más de 200 introducidas en Cuba) que conservarían en la medida de lo posible la lengua, música, danzas, ritos, comidas, costumbres, es decir, los distintos aspectos distintivos de sus culturas originarias. En tal sentido, la regla de ocha no sólo constituye una religión, sino un modo de vida, sin una estructura centralizada como la Iglesia Católica:

Es una religión personal, privada, que se desenvuelve en el ámbito estrecho de una pequeña colectividad de creyentes y personas allegadas, que offician en una casa particular, a la vez vivienda y casa-templo (ilé-ocha). En ella ejerce su autoridad el dueño, padrino de mayor prestigio por edad y funciones, de un número indeterminado de ahijados, iniciados en la «regla de ocha», que están bajo su tutela. Aquél puede ser santero, o babalawo. Las órdenes que se establecen entre los iniciados son: el santero (babalocha), o la santera (iyalocha), y el babalawo, el de mayor jerarquía. En la casa del santo, o ilé-ocha, se realizan todas las prácticas de iniciación y las ceremonias. A ella acuden los ahijados, los creyentes no iniciados y los amigos. En ocasiones no hay relación grupal o de parentesco entre una casa y otra, pero el número de ahijados o santeros asociados a ella, si es numeroso, le dará mayor prestigio. El iniciado está en dependencia del padrino y le debe pleitesía y respeto. Es el padrino el que le indica lo que debe hacer y siempre se le consulta. En el proceso de iniciación y la práctica de otras ceremonias que resultan muy complejas, se utiliza la lengua, los instrumentos, los cantos, bailes, atributos, vestuarios y comidas de antiguo origen yoruba. Este es un ritual en el que se procura representar los propios elementos o los más similares posibles para asentar el santo como los antiguos africanos, los que transmitieron sus conocimientos por la tradición oral y por la práctica diaria. Algunos anotaron unas «libretas» en las que aparecen palabras, dibujos, trazos o firmas, rezos y recetas, pero no una descripción total y exacta de todo el proceso religioso. Esta casa de santo, o ilé-ocha, tendrá todo lo necesario para el ritual, dependiendo siempre del nivel económico tanto las comodidades como el lujo que puedan ostentar, pero siempre los participantes pagarán un derecho por los actos de adivinación, por los sacrificios para que «coman» los santos, los collares y los demás atributos; al toque ritual de tambor o de los güiros, llamados obwes o chekeré; para las ceremonias de iniciación, cumpleaños o cualquiera otra ceremonia que se derive de este ritual (p. 3).

Los aspectos antropológicos de la regla de ocha son demasiado extensos como para ser tratados aquí. Además, encontramos ya muchos trabajos especializados sobre el tema y que pueden brindarnos infinidad de datos útiles, como los realizados por Cabrera (1957 y 1993), León (1973), Lachatañeré (1992), Bolívar (1995 y 1997), Menéndez (1996 y 2011), González Quiroga (2000), Llorens (2003), Sánchez (2004), Betancourt (2005), Rodríguez (2006), Fernández (2008), Castellanos (2009), Saldívar (2010),

Raymundo (2011), Bolívar y Lapique (2011) y Rubiera (2011), entre otros. A ellos remitimos a los interesados en profundizar en estos aspectos.

De acuerdo a las distintas circunstancias culturales y las diferentes idiosincrasias, la regla de ocha arraigó con mayor o menor fuerza en los distintos países donde arribó. Por ejemplo, si bien llegó a Colombia, ha tenido muy poca repercusión hasta la fecha. Pero en Venezuela ha tenido un gran arraigo. La naturaleza esencialmente musical de esta religión ha interesado de manera muy particular a los músicos locales, quienes comenzaron a investigar sobre el tema, tomando como ejemplo a los tamboreros cubanos y puertorriqueños que llegaban al país, más exactamente a Caracas y a la región central de Venezuela, para tocar en honor a los santos y presentar los nuevos iniciados en la religión. Dentro del marco de la regla de ocha, se denomina *presentación* o *presentación al tambor*, a la ceremonia donde una persona va por primera vez ante el tambor de fundamento para saludar a *añá*, la deidad que reside en el tambor¹ y que da fe a los santos de que esa persona se ha iniciado. Cuando está yendo a presentarse ante *añá*, ya tiene con antelación que *haber recibido el santo, tener el santo hecho*, esto es, haberse ya iniciado en la regla de ocha.

Los intérpretes venezolanos comenzaron a practicar los tambores batá por un interés estrictamente musical. No obstante, en la medida que requirió más maestría y dedicación, estos ejecutantes se fueron adscribiendo en su mayoría a la regla de ocha, juramentándose ante *añá*. Como dice el tamborero y babalawo Miguel Urbina, se requiere de una amplia experiencia y muchos años de consagración para llegar a ser líder de un tambor *añá*².

Este proceso de apropiación cultural llevará también a la consagración de los primeros tambores de fundamento en Venezuela, con lo cual me refiero específicamente a los tambores sagrados “nacidos” en el propio país, es decir, que no fueron traídos del exterior. Esta condición permite establecer, en un tiempo relativamente corto, una tradición local propia de gran vigor y vitalidad. Junto a esta tradición, se perfeccionan métodos de transmisión de conocimientos religiosos y musicales, que son de inmenso

¹ Respecto de la ceremonia de presentación al tambor, v. Camprovim (2009).

² V. la entrevista de Moya (2011, 15 de julio) “Se necesitan muchos años para ser líder de un tambor *añá*, dice el Babalawo Miguel Urbina”. V. también al respecto, *Añá en Venezuela. Historia de un sacerdocio musical* de Olivero (2007).

interés para los estudiosos de la tradición oral. Esta tradición se mantiene gracias a la comunidad de personas que a diario la cultivan y se alimentan de ella.

En los últimos años se ha verificado un crecimiento inusitado de estas prácticas religiosas y musicales en el país. Para ello existen poderosas razones de diversa índole. Según Pollak (1977, p. 238-268), las distintas tradiciones religiosas populares que están relacionadas con el culto a deidades como San Benito o San Juan, donde participan distintos elementos como la música, la hechicería, las ofrendas, tienen su origen en cultos africanos y afroamericanos, que de alguna manera han facilitado enormemente la entrada de la santería en Venezuela sin mayores trámites. A esto habría que añadir el indiscutible impulso dado a la santería por los gobiernos de Hugo Chávez Frías (1999-2013), y de su sucesor Nicolás Maduro, y el fluido intercambio cultural entre Cuba y Venezuela que sus gobiernos han propiciado.

Resultan por tanto evidentes las profundas implicaciones religiosas, sociales, políticas, económicas y culturales de los tambores de fundamento en Venezuela. En este trabajo nos limitaremos exclusivamente a lo musical, tocando los otros aspectos únicamente cuando ello resulte imprescindible para comprender el proceso que intentamos describir. En particular nos interesa concentrarnos en cómo se han asimilado y transmitido los toques de los tambores batá desde que llegaron al país, y cómo esta tradición musical se conserva y se ha ido expandiendo en los últimos años. Pretendemos así sistematizar el método de enseñanza-aprendizaje musical utilizado por estos tamboreros, que es de naturaleza esencialmente oral. Entre las herramientas a utilizar está la transcripción de los golpes básicos del tambor, así como de algunos cantos esenciales del culto. También nos apoyamos con ejemplos en el texto mediante métodos y técnicas especializadas que conforman la base sobre la cual se erige el universo musical de los tambores de fundamento.

Cabe resaltar la importancia de un estudio de esta naturaleza dentro del marco de las tradiciones musicales venezolanas y los procesos de identidad cultural. La relativamente reciente introducción de la regla de ocha –y con ella los tambores de fundamento- en la cultura venezolana, representa sin duda lo que en ciertas teorías se denomina un proceso de aculturación. Sin embargo, el hecho de que la regla de ocha haya recalado tan profundamente en la sociedad venezolana constituye algo digno de estudiarse, más aún cuando se trata de una manifestación de naturaleza esencialmente

oral, donde los medios de comunicación social o las tecnologías de punta no han jugado un rol preponderante en su rápida y extensa difusión, aunque en los últimos tiempos la creciente cantidad de videos en la web con toques de tambores batá *aberikulá* (tambores batá no consagrados) e incluso de fundamento en países como Cuba, México, Panamá, Estados Unidos y Venezuela, ha propiciado aún más en los jóvenes venezolanos el estudio de estos tambores y cantos. Por todo ello, nos interesa adentrarnos en los procesos de difusión oral, específicamente de los contenidos musicales del rito, a fin de aislar uno de sus elementos y comprender cómo, en un tiempo relativamente corto, los cultores de esta manifestación han asimilado y transmitido una cultura que para ellos era originalmente exógena. No obstante, para las nuevas generaciones de practicantes, esta tradición se ha convertido ya en algo totalmente endógeno.

Este trabajo parte de una investigación-acción participativa, y se ha venido desarrollando a partir del punto de vista del investigador *insider* o *emic*. Paralelamente a la realización de este trabajo, nos adherimos a un grupo de tamboreros en Caracas con el fin de aprender a tocar los tambores de fundamento, comenzando como aprendiz y realizando las labores que ésta condición implica. Para ello nos apoyamos en estudios teóricos sobre el trabajo del investigador *insider* o *emic*, desarrollados principalmente en la etnomusicología por Mantle Hood (2001) y Bruno Nettl (2001). Además, complementamos esto con los estudios sobre los vínculos entre oralidad y escritura, tradiciones orales y métodos de enseñanza-aprendizaje oral elaborados por autores como Ong (1987), Olson y Torrance (1995) y Green (2002). En cuanto a la transcripción de la música, nos apoyamos en algunos ejemplos con métodos alternativos de escritura como el Time Unit Box Sistem (TUBS) desarrollado por Koetting y Harland (1970). Asimismo, hicimos un estudio sistemático del uso de la onomatopeya (suerte de solfeo rítmico-tímbrico propio de los batá) por ser éste el sistema utilizado en la enseñanza tradicional del tambor. La transcripción principal que ofrecemos en este trabajo, es decir, la de la ceremonia estándar de un tambor de fundamento, la hemos realizado basándonos en nuestra experiencia personal como aprendiz con el mencionado grupo de tamboreros batá en Caracas, a la vez que en la información suministrada por distintos cultores de esta música en Venezuela, a muchos de los cuales hemos tenido la oportunidad de entrevistar.

Resulta importante de aclarar la imposibilidad de hacer un trabajo con una visión cien por ciento ‘nativa’, pues por el solo hecho de proponerse la investigación

condiciona nuestra membresía al grupo y afecta indefectiblemente los resultados. Por lo que en el *insider* hay algo de *outsider* que es inevitable, y viceversa, o como dice Nettl (2003), “la mayoría de los antropólogos se consideran outsiders de la sociedad que estudian, e incluso cuando se declaran insiders, inevitablemente conservan algún grado de forastería, sencillamente porque ningún insider se dedica al tipo de trabajo que ellos realizan.” Guber (2001, p. 56-57) apunta en este mismo sentido que

Desde el ángulo de la observación, entonces, el investigador está siempre alerta pues, incluso aunque participe, lo hace con el fin de observar y registrar los distintos momentos y eventos de la vida social... ni el investigador puede ser ‘uno más’ entre los nativos, ni su presencia puede ser tan externa como para no afectar en modo alguno al escenario y sus protagonistas.

En el proceso de recolección de la información, el trabajo etnográfico de entrevistas con los maestros y ejecutantes ha sido tan importante como el de la observación participativa. Éstas nos han brindado la óptica personal de cada uno de ellos, lo que nos ha permitido formarnos un criterio complementario al de nuestras propias experiencias personales. La técnica utilizada ha sido la entrevista en profundidad con preguntas abiertas, buscando su punto de vista y opinión personal sobre el tema, en este caso, la manera como aprendieron y la forma como enseñan a su vez la música de los tambores de fundamento (ya sea el canto, los tambores o ambas). Las entrevistas nos han permitido, como dice Páramo (2008, p. 125), aplicar “una herramienta cualitativa efectiva para que algunas personas hablen acerca de sus sentimientos personales, opiniones y experiencias. También es una oportunidad para profundizar en cómo las personas interpretan y ordenan el mundo que los rodea.”

Dichas entrevistas se realizaron en su mayoría en la Cátedra Libre de Percusión de Caracas con sede en La Pastora, o en la urbanización El Valle. También utilizamos las redes sociales (específicamente con cuatro de los entrevistados), bien por lejanía geográfica (dos vivían en San Cristóbal y Valencia respectivamente), bien por imposibilidad de acceder a ellos presencialmente. Entrevistamos a un universo de diecisiete (17) personas en total, de distintos niveles de proficiencia y experiencia en el uso de los tambores de fundamento. Fueron escogidos especialmente así con el fin preciso de observar las distintas etapas y niveles en el conocimiento de estos tambores. Entre ellos encontramos a los que ya son maestros con muchísimos años de experiencia, otros que conocen con gran nivel estos tambores y cantos, y los que se encuentran en el

comienzo del estudio de la música de los tambores de fundamento (algunos más avanzados que otros). Las personas entrevistadas fueron las siguientes³:

1. Miguel Urbina
2. Johny Rudas
3. Giorgio Cianfaglione
4. Edwin Yopez
5. Oswaldo Ledesma
6. Keny Quintana
7. José Luis Martínez
8. Carlos Alfonzo
9. Manaure Gutiérrez
10. Oscar Ramírez
11. Héctor Chastre
12. Alejandro Escobar
13. Richard Parada
14. Leonardo Ballestas
15. Juan Carlos Figueredo
16. José Peña
17. Faride Mijares

La información obtenida a través de ambos métodos (observación participativa y entrevistas) está organizada del siguiente modo. En primer lugar, haremos un capítulo explicativo de la onomatopeya como método por antonomasia para el proceso de enseñanza-aprendizaje del tambor de fundamento. El segundo capítulo estará dedicado a Tubs como método de transcripción, utilizado por algunos maestros dentro de este proceso. En tercer lugar, haremos las consideraciones de rigor respecto a la transcripción de los toques básicos de la ceremonia de los tambores de fundamento en notación tradicional. En el cuarto capítulo explicaremos la propia ceremonia, el capítulo quinto consolida todo lo dicho anteriormente en un sistema que pretende dar cuenta de los procesos orales de enseñanza-aprendizaje, y en el sexto capítulo ofreceremos la transcripción descriptiva de los golpes básicos utilizados en la ceremonia de los

³ Los coloco según el orden que han sido entrevistados.

tambores de fundamento, algo que constituye uno de los aportes fundamentales de este trabajo.

CAPÍTULO I: LA ONOMATOPEYA EN EL TAMBOR DE FUNDAMENTO

En el batá, como en la mayoría de la música tradicional de tambores en afroamérica, se emplea un tipo de lenguaje o solfeo rítmico a través del cual los maestros enseñan a los aprendices los repertorios de la tradición musical. Este solfeo deriva de onomatopeyas que imitan los golpes del tambor, y es tal su riqueza que a menudo se habla de una “lengua” que se expresa a través del instrumento. En tal sentido, mucho de sus “toques” y “llamados” funcionan tal como si fuera un lenguaje. Cuentan los mayores que se hablaba a través de los tambores, ya sea solos o con acompañamiento del cantante o akpwón.

A los maestros del batá que tienen larga experiencia dentro de la tradición, se les llama con respeto “viejos” (por lo general son personas mayores), por ser éstos portadores y transmisores de una tradición que va de generación en generación. De esta manera se garantiza la pervivencia de su cultura, de su historia. Así pasó con las distintas músicas tradicionales americanas con orígenes africanos en mayor o menor medida, de acuerdo a las distintas circunstancias sociales en que se desarrolló cada una de ellas, y por supuesto la música de los tambores de fundamento no escapa de ello. Tal como lo plantea Friedemann en *Huellas de Africanía en Colombia* (1992):

Los africanos en la trata, desnudos de sus trajes, armas y herramientas, desposeídos de sus instrumentos musicales y de bienes terrenales, llegaron con imágenes de sus deidades, recuerdos de los cuentos de los abuelos, ritmos de canciones y poesías o sabidurías tecnológicas. Es decir, en términos de Gregory Bateson en su libro *Pasos hacia una ecología mental* (1972), lo que trajeron fue un equipaje de información cifrada en lenguaje iconográfico, traducido en sentimientos y aromas, formas estéticas, texturas, colores y armonía, como parte de la materia prima para la etnogénesis de nuevas culturas en América.

Como parte de esa materia prima encontramos la onomatopeya del tambor batá (el lenguaje del tambor). Ésta se transmite oralmente y no es más que la imitación oral de los sonidos de cada uno de los tambores. Su función principal es ayudar en la memorización de los toques. Esto es de vital importancia, pues una de las mayores dificultades al aprender los toques es la memorización, ya que son muchísimos los ritmos y combinaciones posibles. La onomatopeya funciona como un método esencialmente mnemotécnico, pues ayuda a recordar la información que ha sido asociada con ella. En otras palabras, primero se recuerda la información aprendida -la onomatopeya- y luego se recuerda la nueva información que ha sido asociada con ella,

en este caso, el ritmo aprendido en el tambor, los toques correspondientes. Claro está, como todo método, se necesita de práctica para tener éxito en el proceso.

Antes de entrar en materia sobre la onomatopeya, resulta importante conocer que cada tambor cumple una función específica en el conjunto, y que al entrelazarse con los demás forma una rica polirritmia. También es importante conocer la morfología de los tambores y su forma de ejecución, ya que se trata de tambores bимembranófonos y ambipercusivos de forma clepsídrica o de reloj de arena, con la particularidad de que uno de sus extremos es más ancho que el otro. Independientemente de cuál de los tres tambores sea, a la parte de mayor tamaño en cada tambor se la llama *enú* o *boca*, la de menor tamaño *chachá* o *culata*. Estos tambores se tocan la mayoría de las veces sentado y el tambor acostado sobre las piernas del intérprete, con la excepción de algunas ceremonias funerarias donde se toca de pie, aunque no todo el tiempo, sino en un momento determinado de la ceremonia (v. Ortiz, 1996), fig.338, p. 180). Dicho esto, el estudio de los tambores batá se hace generalmente de acuerdo a la dificultad de cada uno de los instrumentos que compone esta batería en cuanto a la ejecución de los distintos ritmos. En este sentido, tradicionalmente se estudia primero el okónkolo, luego el itótele, y por último el iyá.

El estudio de los tambores comienza por el okónkolo. Resulta importante utilizar la mano más hábil o con la que se sienta más cómoda la persona para tocar el enú, según sea derecho o zurdo. Esto es, si la persona es diestra, debe tocar el enú con la mano derecha, y el chachá con la izquierda; y si es zurdo, exactamente lo contrario. Eso por supuesto va a definir la forma como va a posar el tambor en las piernas. De acuerdo a esto, se enseña la posición como debe ir sentado el tamborero. Seguidamente se van estudiando en cada instrumento los distintos timbres y maneras de buscar el sonido. Una vez aprenda cada uno de estos timbres y ritmos de cada instrumento, irá pasando en orden sucesivo por el okónkolo de primero, luego el itótele, y por último el iyá⁴.

⁴ V. entrevistas 13 y 14.



Ilustración 1. Posición del iyá en los muslos.

Los timbres reciben un nombre específico de acuerdo a la forma de percutir el parche: abierto, tapa'ó, presiona'ó y manoseo. Procuremos describir cómo se obtiene cada uno de estos timbres:

- Abierto: consiste en permitir la mayor vibración del parche. Se toca con los dedos juntos y la mano abierta. La mano abandona el parche inmediatamente después de percutirlo para dejarlo vibrar.
 - Presiona'ó: consiste en 'apagar' o buscar la menor vibración posible del parche. La posición de la mano es igual al golpe abierto, pero la mano queda sobre el parche luego de percutido, apagando el sonido.
 - Tapa'ó: consiste en un sonido seco que se logra dejando caer la mano relajada sobre el parche, haciendo especial énfasis en la yema de los dedos.
 - Manoseo: apoyos al momento de ejecutar los distintos patrones rítmicos en el iyá, que sirven para darle más seguridad y fuerza al toque. El manoseo no se escucha, o por lo menos no suena con la fuerza del abierto, presiona'ó y tapa'ó. Pues como lo explicamos, son apoyos al momento de tocar el iyá.
- No todos los manoseos son iguales, sino por el contrario cada intérprete busca el manoseo o apoyo que le sea más cómodo al momento de tocar.

Los timbres utilizados en el toque de cada tambor son como siguen:

Tambor	Timbre o golpe ⁵ en el enú	Timbre o golpe en el chachá
Okónkolo	abierto	tapa'ó
Itótele	abierto presiona'ó	tapa'ó
Iyá	abierto presiona'ó tapa'ó	tapa'ó

Tabla 1. Timbres posibles en los diferentes tambores

⁵ Tipo de ejecución técnica al tocar el tambor. Ej: golpe abierto, golpe presiona'ó, etc.

Por ende, la onomatopeya funciona aquí como un método mnemotécnico para poder recordar la secuencia de los timbres, pero ella en sí misma no define la duración de los sonidos. Las sílabas en realidad se relacionan más con los distintos timbres del instrumento, que pueden variar de acuerdo a la escuela o tradición de donde provengan. Un ejemplo de ello es que en otras partes donde se toca batá existe igualmente la onomatopeya, pero muchas veces no se utilizan las mismas sílabas: éstas pueden variar. Por ejemplo en Cuba algunos tamboreros en vez de decir *ki - já* para la figura básica en el okónkolo utilizan en cambio *ki - lá*. Leonardo Ballestas en la entrevista n° 14 refiriéndose a la onomatopeya del tambor dice: “Tú tocas con un tamborero de Cuba y manejan unos códigos de pronto una que otra cosa distinta, pero son casi los mismos códigos que se manejan, no sólo aquí, sino que se manejan casi en todas partes. Entonces se ha creado ya como un lenguaje propio... en el grupo de los tamboreros y en la enseñanza se ve expresado...”

Este sistema onomatopéyico binario del okónkolo se extrapola a los demás tambores, pero al aumentar el número de timbres, pasa entonces a ser ternario o cuaternario. Así se obtiene toda una gama de timbres. Por ejemplo, en el enú del itótele, el abierto se denomina *ki*, el presiona’o *ji*, y el tapa’o en el chachá *pa*. Por su parte, en el enú del iyá, el abierto se conoce como *ko*, el presiona’o como *jo*, el tapa’o como *ko*, y el tapa’o en el chachá como *pa*. Como vemos, las posibilidades de combinaciones aparentemente simples, van adquiriendo una complejidad creciente a partir de las permutaciones e intercambios entre tambores, parches, timbres y duraciones. En la siguiente tabla podemos observar esquemáticamente los golpes simples:

ONOMATOPEYA TAMBORES								
Okónkolo		Itótele			Iyá			
<i>enú</i>	<i>chachá</i>	<i>enú</i>	<i>chachá</i>		<i>enú</i>		<i>chachá</i>	
Abierto	tapa’o	abierto	presiona’o	tapa’o	abierto	presiona’o	tapa’o	tapa’o
<i>ki</i>	<i>já</i>	<i>ki</i>	<i>ji</i>	<i>pa</i>	<i>ko</i>	<i>jo</i>	<i>ko</i>	<i>pa</i>

Tabla 2. Onomatopeyas simples

Sin embargo, estas onomatopeyas esenciales pueden ser objeto de cierta complejización añadiendo otras consonantes, o cambiando algunas vocales. Resulta posible dotar a algunos golpes de una resonancia adicional, de un alargamiento del timbre. Por lo general, la consonante “n” colocada al final de determinadas sílabas de timbres abiertos, como *kin* o *kon* (por *ki* o *ko*) indican un alargamiento de la resonancia

del timbre, esto es, una mayor duración del mismo. Para poner un ejemplo, *ki* haría referencia en la notación tradicional a una corchea, mientras que *kin* lo haría a una negra. Por otra parte, las sílabas como *kri*, *krin*, *kron* o *tro* se refieren a los llamados “unísonos”. Éstos se producen cuando se tocan simultáneamente el abierto o presiona’o del enú y el tapa’o del chachá, es decir, un golpe de ambos parches al mismo tiempo.

Por medio de esta tabla podemos saber qué tipo de golpe se utiliza según cada tambor, qué timbre se obtiene, cuál es su duración, y en que parte del parche se va a tañer el instrumento. Como vemos, las onomatopeyas pueden brindarnos abundante información referente al tipo de tambor, al parche, a la manera como se ejecuta, a la resonancia del golpe, y si es individual o simultáneo.

Como resulta obvio, las onomatopeyas son en muchos casos separativas. Por ejemplo, sabemos que la onomatopeya *kron* corresponde a un unísono resonante que puede ocurrir únicamente en el tambor iyá, mas no en el itótele ni en el okónkolo, que no usan tal sílaba. Igual sucede por ejemplo con *tro* ó *krin*: el primero corresponde a un unísono únicamente en el okónkolo, mientras el segundo a un unísono resonante únicamente en el itótele.

Sucede algunas veces que las onomatopeyas de un mismo tambor coinciden. Por ejemplo, en la tabla anterior podemos observar claramente que en el tambor iyá, el abierto puede ser *ko*, pero el tapa’o del enú también es *ko*. El maestro entonces puede sustituir las vocales de la sílaba para marcar la diferencia entre ambos golpes. Por ejemplo en este caso, se sustituye *ko* del tapa’o del enú por *ku*.

Veamos entonces como quedaría el cuadro anterior añadiendo todos los distintos timbres distintivos del tambor en onomatopeya, incluyendo en el mismo las resonancias, los unísonos y las sustituciones de vocales en las sílabas:

Onomatopeya tambores	<i>okónkolo</i>	enú	abierto	<i>ki, to</i>
		chachá	tapa'o	<i>já, la</i>
		enú y chachá	unísono	<i>kri, tro</i>
	<i>itótele</i>	enú	abierto	<i>ki, kin</i>
			presiona'o	<i>ji</i>
		chachá	tapa'o	<i>pa</i>
	<i>iyá</i>	enú	unísono	<i>kri, krin</i>
			abierto	<i>ko, kon</i>
			presiona'o	<i>jo</i>
		chachá	tapa'o	<i>ko, ku</i>
		enú y chachá	tapa'o	<i>pa</i>
			unísono	<i>kron</i>

Tabla 3. Combinaciones de onomatopeyas

Como queda claro, las combinaciones aquí se han multiplicado considerablemente, ofreciendo al menos 19 sílabas que constituyen por sí solas un alfabeto, un código completo para el aprendizaje de estos complejos fenómenos sonoros. Aquí destacamos que este sistema oral se apoya no sólo en los fonemas, sino también en una serie de gestos, movimientos corporales, actitudes, propias de la ejecución del tambor. La secuencia o patrón onomatopéyico se fija en la memoria del aprendiz como una larga frase o sentencia, para luego *incorporarse* (esto es, hacerse *cuerpo*) imitándolo con las manos. Como a cada sílaba corresponde un movimiento específico, una duración, un timbre, la secuencia resultante debe desplegarse a lo largo de una línea temporal sincronizándose con el pulso del conjunto general a través de una serie de movimientos corporales rítmicos. Esta visualidad del proceso la expresan varios de los informantes: “Yo soy una persona que aprende mucho visualmente. Yo veo, y ahí aprendo más rápido que escuchando o que me dicten. Yo soy más visual.” (Oswaldo Ledesma, entrevista nº 5). Por tanto, la onomatopeya funciona como un método básicamente mnemotécnico, no sólo del tambor como ente individual e aislado, sino como miembro inseparable de un conjunto de tres tambores. Se comienza a asociar el ritmo del tambor que se está aprendiendo con el de los otros tambores, con los distintos ritmos que ya se han aprendido en el tambor, con el canto, etc. A medida que el alumno va aprendiendo y adelanta en el estudio, pues se le hace cada vez más natural realizar dichas asociaciones. Mientras más veces escuche los tambores y su polirritmia, se le irá facilitando el entendimiento del lenguaje del tambor individual, de cómo engrana en el conjunto, y de cómo funcionan sus distintas combinaciones rítmicas y tímbricas. Lo

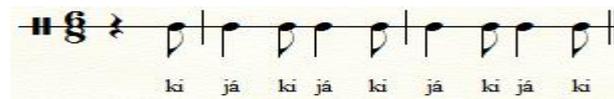
esencial es la memorización a través de la repetición, y en esto la onomatopeya juega un papel fundamental, pues constituye una herramienta insoslayable en ese proceso.

La onomatopeya es un método oral, y como tal se enseña en vivo, en distintas sesiones donde el aprendiz o estudiante se encuentra con el maestro. Puede ser en un espacio donde se reúnan exclusivamente a estudiar los toques. Pero también ocurre cuando se encuentren tocando y el maestro se dispone a enseñar o a corregir al aprendiz.

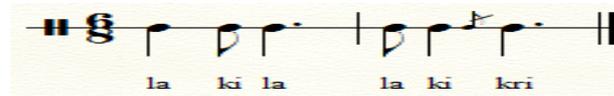
Cabe resaltar que la onomatopeya del tambor no se enseña como lo hemos venido haciendo, es decir, sílaba por sílaba, progresivamente y de manera sistemática, sino que de una vez se comienzan a dictar las secuencias en onomatopeya. Esto al principio cuesta un poco. Pero con el tiempo, el estudio y la práctica, el estudiante adquiere las competencias correspondientes. Tal como lo expresa Carlos Alfonzo en la entrevista n° 8, cuando se le preguntó cómo fue su proceso de aprendizaje cuando comenzó a recibir clases de batá, nos dice: “No manejaba los códigos del batá [la onomatopeya], pero fue fácil cuando me decía [su maestro] ‘mira, esto es *ki-já*’ yo deducía *ki-já* el golpe del okónkolo, y por ahí empecé a comprender esos códigos, la onomatopeya que se utiliza en el batá.”

Lo más común que suele suceder es aprender los toques en el mismo orden en que se ejecutan en las distintas partes de la ceremonia. La misma se divide en cuatro partes principales: *oru seco*, *oru cantado*, la *fiesta* y el *cierre*. Al momento de abordar el instrumento, el aprendiz del okónkolo (si empieza por el oru seco u oru cantado), comienza por lo general con el toque a eleguá, a menos que el maestro decida no hacerlo por razones pedagógicas. En el oru seco, el toque de eleguá tiene el nombre de *la topa o latokpa*, y la última parte que sería la cuarta vuelta, *abukenke*. Las ‘vueltas’ son cada una de las partes en que se divide un toque, y la duración y el cambio de cada una de las partes, es decir de una vuelta a otra, es a gusto del *mayorcero* (o sea, el ejecutante del tambor iyá). En este toque, el okónkolo tendría tres vueltas, es decir, tres cambios en el patrón rítmico durante el toque. El toque de eleguá en el oru seco tiene cuatro vueltas, pero el okónkolo sólo cambia su patrón rítmico tres veces durante el toque: por esta razón se hace referencia a tres vueltas con el okónkolo (para facilitar el entendimiento al principiante). Veamos entonces las tres vueltas del okónkolo en eleguá, tanto en notación tradicional como en onomatopeya respectivamente:

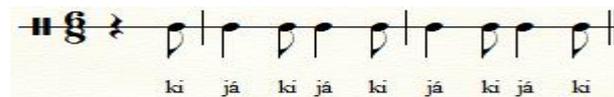
Primera vuelta (la topa o latokpa).



Segunda vuelta (la topa o latokpa).



Tercera vuelta (abukenke)



La onomatopeya es importante no solamente para recordar los distintos patrones de los tambores batá, sino que ayuda a ubicar en el tiempo cada patrón con respecto a los demás tambores. Por ejemplo, la primera vuelta del okónkolo en el oro seco viene después de la entrada del iyá y el itótele, que en onomatopeya sería:

1. Iyá (comienza): *pa – kon – kón – pa – kon – kón – pa – kon – kón*
2. Itótele (continúa): *krin – ki – pa*
3. Okónkolo (responde): *ki – já – ki – já...*

Para pasar a la segunda vuelta del okónkolo, en medio de las diferentes combinaciones rítmicas que se van produciendo durante el toque, el okonkolero (como se le suele llamar al que toca este instrumento) tiene que estar muy pendiente cuando el mayorcero haga el siguiente cambio o llamado. Recordemos el iyá es el que dirige, y los demás tambores lo siguen. El cambio para la segunda vuelta es:

1. Iyá: *ko – pa – kron – ko – kon*
2. Okónkolo: *la – ki – kri – la – ki – la...*

c) Okónkolo.
 la ki kri la ki la

a) Iyá.
 ko pa kron ko kon

La onomatopeya va preparando para los demás tambores, pues el aprendiz del okónkolo tiene que ir memorizando los cambios en los otros instrumentos para poderse sincronizar con ellos. Para pasar a la tercera vuelta del okónkolo, el cambio es:

1. Iyá: kron – ko – pa
2. Okónkolo: ki – já – ki – já...

El toque en general tiene cuatro vueltas: recordemos que hablamos de tres vueltas en el okónkolo porque su toque cambia de patrón tres veces y no cuatro. Es decir, la tercera vuelta del okónkolo sería en realidad la cuarta vuelta del toque general. Dicho esto, el iyá vendría de la tercera vuelta y pasaría a la cuarta. Dicho en onomatopeya⁶:

1. Iyá: ko – pa – kron – ko – kon – pa, ko – pa – kron – ko – kon – pa; kron – ko – pa,
2. Okónkolo: já - ki – já – ki – já...

c) Okónkolo.
 Segunda vuelta okónkolo.
 Tercera vuelta okónkolo.
 la ki la la ki kri la ki la la ki kri já ki já ki

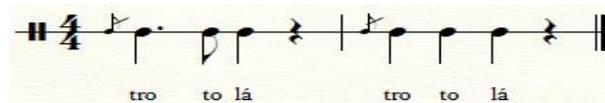
a) Iyá.
 Tercera vuelta toque.
 Entrada cuarta vuelta del toque.
 ko pa kron ko kon pa ko pa kron ko kon pa kron ko pa pa

En el gráfico apreciamos el iyá y el okónkolo, los dos compases que están con barras de repetición son la tercera vuelta del toque, faltaría solo el itótele. Las repeticiones serían indefinidas, a gusto del mayorcero, que es el que indica cuando se va a pasar a la siguiente vuelta.

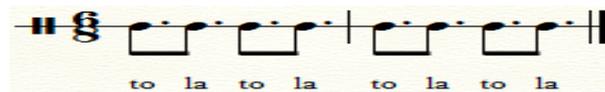
Ahora unos ejemplos en el okónkolo de los toques de ogún y ochosi en el oru cantado, escrito en notación tradicional y la onomatopeya:

⁶ Para diferenciar la tercera vuelta, de la cuarta vuelta, coloco el punto y coma (;).

Ogún (okónkolo)⁷:



Ochosi (okónkolo):



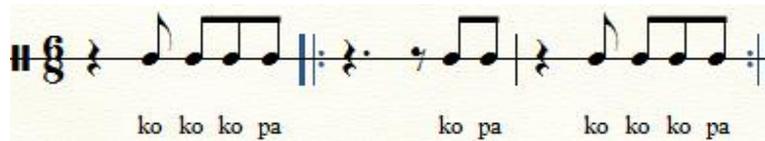
Las sílabas *kri*, *tro*, *krin*, y *kron* hacen referencia a unísonos, aunque en el okónkolo en notación tradicional se transcribe más bien como un *flam*: un adorno en la percusión que consiste en tocar dos golpes en el tambor, uno detrás del otro en rapidísima sucesión. Siendo el okónkolo el tambor más pequeño, al momento de realizar un unísono generalmente se eliminan las ondas sonoras de los dos parches entre sí, siendo que están muy cercanos. Por tal razón, un unísono en ese instrumento es de poco y deficiente efecto. Debido a esto, los maestros recomiendan más bien tocar un *flam* en el caso del okónkolo. El primer golpe es el adorno (indicado en la notación tradicional como una *acciacatura*) que se da en el chachá, y el segundo la nota principal acentuada, que se da en el enú. Esto significa que si la persona es diestra, el movimiento es de izquierda a derecha, y viceversa. El *flam* funciona únicamente para el okónkolo, puesto que la morfología del iyá y del itótele sí permite la realización de unísonos en el estricto sentido del término.

En el siguiente ejemplo podemos apreciar otras sílabas utilizadas en la onomatopeya, las cuales nosotros en este texto no utilizamos por razones metodológicas, pues sería extremadamente engorroso e infructuoso tratar de abarcar todas las variantes que puedan existir en las sílabas a propósito de la onomatopeya del tambor. Sin embargo, nos parece conveniente dar siquiera un ejemplo para percatarnos de las inmensas posibilidades de este sistema.

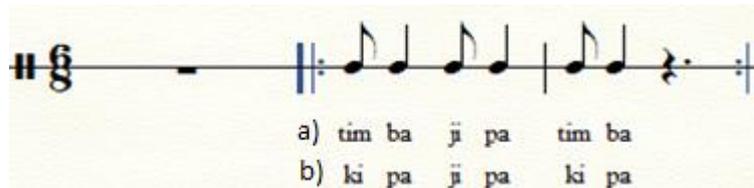
Para ello pondremos como ejemplo el toque de ñongo, el cual es un toque festivo, de celebración. Lo transcribimos tanto en onomatopeya como en notación tradicional para poder hacer las comparaciones. Tenemos el ritmo del iyá y del itótele por separado:

⁷ Cuando no coloco vuelta es porque no hay ningún cambio en el toque en dicho instrumento.

Iyá (ñongo)



Itótele (ñongo)



En el itótele tenemos dos posibilidades de la onomatopeya, la primera (a) es distinta en algunas sílabas de las utilizadas por nosotros en este trabajo, mientras que la segunda (b) es la que efectivamente usamos aquí. En (a) son distintas algunas sílabas, pero cumplen la misma función. La onomatopeya de (a) es tomada de una clase en la Cátedra libre de percusión de Caracas. Las sílabas distintas son *tim* y *ba*. *Tim* hace referencia a un abierto en el enú del itótele, y *ba* a el tapa'o del chachá. Las demás sílabas son las mismas que utilizamos en el texto.

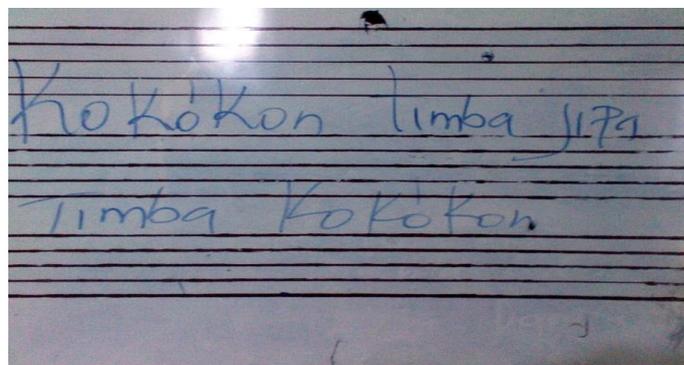
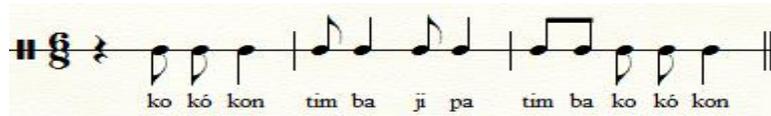


Ilustración 2 Fotografía en una clase en la Cátedra libre de percusión de Caracas

En esta fotografía vemos escrita la onomatopeya del mayor y del segundo juntos, como una reducción en onomatopeya de los dos tambores, representando así la sonoridad de estos dos tambores en el toque ñongo. En la fotografía hay dos líneas no sincronizadas entre, sino en sucesión: la de arriba primero, la de abajo después. El pentagrama que aparece en la pizarra es permanente, no cumple ninguna función. Este es un claro ejemplo de lo que decíamos anteriormente, acerca de cómo la onomatopeya sirve para asociar el ritmo del tambor que se está aprendiendo con los otros tambores,

con los distintos ritmos. La onomatopeya escrita que vimos en el gráfico 2 llevada a notación tradicional sería:



Las figuras con las plicas hacia abajo son los golpes del iyá, y las plicas hacia arriba los del itótele.

A fines estrictamente ilustrativos, haremos un ejercicio completo para ejemplificar cómo discurre el sistema de la onomatopeya a lo largo de un toque. Para ello transcribiremos los tres tambores en notación tradicional, pero agregándole signos para denotar los respectivos timbres en cada instrumento. Los criterios gráficos que hemos utilizado para esta transcripción y las que seguirán podemos enumerarlos como sigue:

1. El núcleo de la nota define en sí mismo el tipo de técnica a emplear en la ejecución del instrumento y su valor.
2. La línea horizontal divide o indica la parte del instrumento donde va a ser ejecutado el golpe. Es decir, nos muestra si le corresponde la ejecución al chachá (espacio superior), al enú (espacio inferior) o a ambos (unísono).
3. Las denominaciones A, B, C, D... en el caso de la percusión, indican en ese mismo orden alfabético la cantidad de vueltas de un determinado golpe. Es decir, cuando veamos en la partitura la letra A, ésta nos indica que es la primera vuelta del golpe, luego vendría B (en caso de haberla), que sería la segunda vuelta, y así sucesivamente. Esto con la intención de identificar las distintas partes de los golpes y su respectivo orden. También utilizo A, A', A''... para definir variantes de una misma vuelta⁸.
4. Las repeticiones que se dan en la partitura son (x veces) a gusto del mayorero. De no ser así se indica en la partitura.

⁸ Vale destacar que esto lo hago con fines pedagógicos y analíticos. No siendo un concepto de la tradición musical abordada, habiendo diversas maneras de interpretación dentro de la misma.

La grafía de los núcleos de las notas está dispuesta de la siguiente manera:

- X = tapa' o chachá
- = abierto
- ▲ = presiona' o
- ⊗ = tapa' o enú
- ◻ = manoseo

Grafía

Okónkolo
Chachá: x
Ení: Tapa'o, Abierto

Itótele
Chachá: x
Ení: Tapa'o, Abierto, Presiona'o

Mayor
Chachá: ◻
Ení: Manoseo, x, Abierto, Presiona'o, ⊗, Manoseo

Ñongo (toque festivo).

Okónkolo.
já ki já ki já ki já ki

Itótele.
ki pa ji pa ki pa pa

Iyá.
ko ko ko pa jo pa ko ko ko pa

Ahora veamos en notación tradicional acompañada de la onomatopeya, los toques de eleguá, ogún, y ochosi en el oro seco.

Eleguá (oro seco)

♩ = 60

Okónkolo Cha chá Eñú **12**/**8**

Itótele Cha chá Eñú **12**/**8**

Mayor Cha chá Eñú **12**/**8**

ki já ki já ki já ki já ki
 krin k² pa pa ji ki krin krin k² pa
 pa kon kon pa kon kon pa kon kon pa jo kon pa jo pa pa jo kon pa jo

4

O. ja ki
 I. pa ji ki krin krin ki pa ki pa ji ki krin krin ki pa ki
 M. kron ko pa pa kon kon pa ko ko pa kron ko pa pa kon kon pa ko ko pa ko

6

O. ja ki
 I. pa ji ki kri ki krin ki pa ji pa ji pa ji krin ki pa ji pa ji pa ji krin ki pa
 M. kron kon kon pa pa pa kon pa pa jo kon pa jo kon pa jo kon pa pa pa jo kon pa jo kon pa pa pa jo ko

♩ = 66

9

O. la ki la la ki kri la ki la la ki kri ja ki ja ki ja ki ja ki

I. ki pa pa ki pa pa ki pa pa ki pa pa ki pa ki pa krin ki pa

M. pa kron ko kon pa ko pa kron ko kon pa kron ko pa pa kron ko pa pa

12

O. ja ki ja ki

I. ji ji ji pa ki pa ki pa krin ki pa ji ji ji krin ji krin pa

M. kron kron kron kron ko pa pa kron ko pa pa kon jo pa pa pa pa pa pa kron ko

♩ = 112

15 **Ogún**

O. tro to la tro to la tro to la tro to la

I. krin pa pa pa krin pa pa pa krin

M. pa pa pa pa pa pa kron pa pa kron ko

21

O. tro to la tro to la

I. pa pa ji pa ki krin pa pa ji pa ki krin pa pa pa krin

M. ^{1*} kron jo kon pa ku pa pa ko kron jo kon pa ku pa pa ^A pa pa kron

$\text{♩} = 95$

Ochosi^{2*}

27

O. totro to la totro to la totro to la to tro to la to tro to la to la to la

I. pa pa ki pa pa ki pa pa ki pa ki pa ki pa pa ki ki pa pa ki ki

M. ^A kronpa kon pakronpa konpa kronpa kon pakronpa konpa kronpa kon pakron pa konpa ^{3*} pa ko ko pa pa ko jo pa pa

31

O. to la to la to la to la totro to la totro to la totro to la to tro to la totro to la totro to la

I. pa pa ki ki pa pa ki ki pa pa ki pa pa ki pa pa ki pa ki pa ki pa pa ki pa pa ki

M. ^A ko ko pa pa ko jo pa pa kronpa kon pakronpa konpa kronpa kon pakron pa konpa kronpa kon pakronpa konpa

1* Conversación.

2* Se puede pasar de la vuelta C a la D haciendo la llamada. También se puede pasar de C' a D directamente o haciendo la llamada.

3* Conversación.

35

O. to tro to la to tro to la to tro to la to la to la to la to la

I. pa pa ki pa ki pa ki pa pa

M. kron pa kon pa kron pa kon pa ko kron ko kronko kron ko kron ko kron ko ko kon pa ku pa ku pa ko ko pa jo pa ko

38

O. to la to la to la to la to tro to la to tro to la to tro to la to tro to la

I. pa pa pa pa pa pa pa ki pa pa ki pa pa ki pa pa ki pa kri ki pa pa ki pa kri ki

M. kron ko krotokron ko kron ko kron pa pa pa ko pa ko pa pa pa ko pa pa ko ko pa pa ko pa pa

42

O. to tro to la to tro to la to tro to la to tro to la to tro to la

I. pa pa ki pa kri ki pa pa ki pa pa ki pa pa ki pa pa ki

M. ko ko pa pa ko pa pa ko kron ko kronko kron ko kron ko kron pa pa pa ko pa ko

4*Llamada.

♩. = 115

45

O. $\frac{12}{8}$ to la to la

I. $\frac{12}{8}$ ji ki pa pa pa ji ki pa pa pa ji ki pa kri kin kri kin

M. $\frac{12}{8}$ D pa ko pa pa ko pa kro ko ko ko pa ko pa

1.

48 *accel.*

O. $\frac{12}{8}$ to la to la

I. $\frac{12}{8}$ ji ki pa kri kin kri kin ji ki pa ji ki pa

M. $\frac{12}{8}$ E pa ko pa kron pa kron pa kron

En la onomatopeya, lo importante en sí es la función mnemotécnica del método, es decir, la posibilidad de recordar el ritmo y los distintos golpes del tambor, poder asociar los variados ritmos. Además es fundamental para poder memorizar las distintas combinaciones del tambor; sus vueltas, llamados⁹ y conversaciones.

⁹ Aviso del tambor mayor (iyá) mediante la ejecución de un patrón determinado, para que los demás tambores entren en un toque o vuelta específica del toque según sea el caso.

CAPÍTULO II: TUBS.

A objeto de explorar otros métodos de transcripción quizá más apropiados a la naturaleza misma del tambor de fundamento, que supere en lo posible las debilidades ínsitas a la notación tradicional y al solfeo onomatopéyico, haremos aquí el ejercicio de utilizar para el batá el conocido sistema *Tubs*, especialmente diseñado para la escritura de instrumentos de percusión. Como su nombre lo indica, se trata de un ‘sistema de casilla por unidad de tiempo’ o ‘método de notación por casillas’, de acuerdo a sus siglas en inglés *Tubs (Time Unit Box System)*. Este método fue ideado en 1962 por Philip Harland, y luego desarrollado por James Koetting (1970).

Philip Harland, de UCLA, diseñó un sistema de notación que llamó el Time Unit Box System (TUBS), que James Koetting usó satisfactoriamente para el análisis de la música de conjuntos de tambores ewe y ashanti de Ghana y que se ha convertido en una de las herramientas más difundidas para la notación y el análisis de este tipo de música” (Bermúdez, 2005, p. 227).

El sistema *Tubs* es icónico, y consiste en un sistema de casillas o cuadros donde cada casilla representa el máximo común divisor de la música que se está transcribiendo, es decir, el valor más pequeño utilizado en la música. Por ejemplo, si hablamos de la transcripción de unos patrones donde el compás es 6/8, la figura que representaría en el tiempo cada casilla equivaldría por lo general a una corchea, aunque podría ser una semicorchea, si las subdivisiones contenidas en la música son menores. Las casillas pueden estar en blanco (lo que representan silencio o ausencia de toque) o puede haber un icono dentro ellas (el icono o figura representa el tipo de ejecución técnica o timbre del instrumento). Si tuviésemos un compás de 4/4 cuyo máximo común divisor es 1/8, entonces transcribiríamos así:

Pulso	1	.	2	.	3	.	4	.
Conteo	u	-no	dos	y	tres	y	cua	-tro

Cada casilla equivaldría aquí a una corchea. En un compás de 6/8 cuyo máximo común divisor fuera la corchea, la transcripción funcionaría del modo siguiente:

Pulso	1	2	3	1 (4)	2 (5)	3 (6)
Conteo	un	dos	tre	un (cua)	dos (ci)	tre (sei)

Cada casilla equivale en este ejemplo a una corchea.

El sistema se usa generalmente así, pero precisamente uno de sus beneficios cómo método de transcripción, es que puede ser adaptado según los fines y necesidades del investigador o músico. Al necesitar escribir un valor de menor duración al de cada una de las casillas, lo que hacemos es dividir la casilla. Por ejemplo, nosotros tenemos como valor de menor duración a la corchea, que es a lo que equivaldría cada casilla, y necesitamos escribir semicorcheas. Lo hacemos de la siguiente manera:

Pulso	1	.	2	.	3	.	4	.
Casillas	X	X X	X	X X	X X	X X	X	
Conteo	u	-no	dos	y	tres	y	cua	-tro

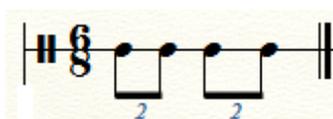
Es decir dividimos cada casilla en partes iguales, haciendo referencia a la subdivisión en el tiempo. En notación tradicional, esto mismo se graficaría del siguiente modo:



Incluso si tenemos que escribir valores irregulares, como la subdivisión binaria (específicamente un dosillo) dentro de un compás ternario, lo hacemos de la siguiente manera:

Pulso	1	2	3	1	2	3		
Casillas	X	X		X	X			
Conteo	un	do	y	tre	un	do	y	tre

En el conteo, el sonido X está ubicado en la parte (y) del Conteo, es decir, en la línea divisoria entre dos y tres del pulso. En notación tradicional lo transcribiríamos del siguiente modo:



El sistema *Tubs* corresponde a la espacialidad gráfica del tiempo. Las figuras y silencios estarán ubicados de acuerdo a donde corresponda espacialmente en la línea temporal. El sistema permite así la adaptabilidad a los fines del investigador o del músico, ya que admite agregar o quitar elementos que faciliten el análisis y o lectura del gráfico. El sistema está diseñado especialmente para los instrumentos de percusión que

tienen una altura determinada (fija), o con un registro de poca amplitud, por ejemplo: las tumbadoras, las claves, los batá, etc.

El sistema de cuadros se lee de manera simultánea en la verticalidad. En el ejemplo siguiente transcribimos el toque típico de una tumbadora y la clave 2-3 en un son cubano, en compás de 4/4, teniendo como máximo común divisor la corchea. La mano izquierda (I) y la derecha (D) se leen en simultáneo con la clave, para un total de dos ejecutantes:

I = Mano izquierda

D = Mano derecha

X = Clave

⊖ = Bajo

/ = Semitapa'o;

// = Tapa'o

▲ = Abierto.

1 . 2 . 3 . 4 . 1 . 2 . 3 . 4 .

Clave			X		X				X			X			X	
I	⊖	/		/	⊖	/			⊖	/		/	⊖	/		/
D			//				//	▲			//				▲	



El sistema *tubs* es una herramienta que es utilizada ampliamente por músicos para escribir particularmente percusión, por su facilidad a la hora de la lectura y escritura. De hecho, Carlos Alfonzo en la entrevista nº 8 nos dice que la utiliza “por ser una herramienta bastante amable para ser entendida por sus estudiantes, y requiere de un mínimo de explicación para ser leída”. Sin embargo, a pesar de usar *Tubs* como método pedagógico, este informante hace especial énfasis en lo insoslayable de la oralidad al momento de enseñar, y que éste ni ningún otro método de escritura musical puede suplantarla, cuestión en la que todos los entrevistados coinciden.

Pongamos otros ejemplos donde vinculamos la onomatopeya al método *Tubs* de escritura. Para ello haremos uso de la siguiente convención gráfica: X= tapa'o. ● = abierto. ▲ = presiona'o. / = manoseo.

Okónkolo eleguá (la topa). Primera vuelta del okónkolo:

	1	2	3	1	2	3
Chachá	X			X		
Enú			●			●
	<i>já</i>		<i>ki</i>	<i>já</i>		<i>ki</i>

Okónkolo eleguá (la topa). Segunda vuelta del okónkolo:

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá	X			X			X			X		
Enú			●					●		●		
	<i>la</i>		<i>ki</i>	<i>la</i>			<i>la</i>	<i>ki</i>		<i>kri</i>		

Itótele eni alado (toque de fundamento para shangó), segunda vuelta:

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	
Chachá		X		X			X		X		X		X		X		X		X		X	
Enú	●			▲			●		●		▲					▲						
	<i>ki</i>	<i>pa</i>		<i>ji</i>	<i>pa</i>		<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ji</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>		<i>ji</i>	<i>pa</i>				<i>pa</i>	

Okónkolo ogún:

	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá	X				X				X				X			
Enú	●			●					●		●					
	<i>tro</i>			<i>to</i>	<i>lá</i>				<i>tro</i>		<i>to</i>		<i>lá</i>			

Okónkolo de báyuba (toque de fundamento para shangó):

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	
Chachá	X			X			X			X			X			X			X			X
Enú			●		●			●			●			●		●				●		
	<i>la</i>		<i>ki</i>	<i>la</i>	<i>ki</i>		<i>la</i>	<i>ki</i>		<i>la</i>		<i>kri</i>		<i>la</i>	<i>ki</i>		<i>kri</i>		<i>la</i>	<i>ki</i>		

Itótele de amalá (toque de fundamento para shangó):

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	
Chachá		X		X		X		X		X		X		X		X		X		X		X
Enú	●		●		●			●		●			●		●		●			●		
	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>

En los siguientes ejemplos tenemos el conjunto de los tres tambores batá, transcritos en sistema tubs y onomatopeya respectivamente, así como dos ejemplos específicos con el sistema de notación tradicional. Estos están en los toques de ochosi y agayú.

Obatalá (oro cantado).¹⁰

Okónkolo:

		1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá			X			X				X				X			
Enú	●			●						●		●					
		<i>to</i>	<i>la</i>	<i>to</i>		<i>la</i>				<i>tro</i>		<i>to</i>		<i>la</i>			

Itótele:

			4	.		1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá			X													X					X
Enú	●							●				●									●
			<i>krin</i>							<i>kin</i>				<i>kin</i>				<i>pa</i>			<i>krin</i>

Iyá:

			4	.		1	.	2	.	3	.	4	.		1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá					X					X					X							X
Enú	●	●				●	●							●							X	
	<i>ko</i>	<i>ko</i>	<i>pa</i>			<i>ko</i>	<i>ko</i>	<i>pa</i>						<i>kron</i>							<i>jo</i>	<i>ku pa</i>

¹⁰ Lo escrito antes de las rayas (verticales) que sobresalen del sistema de cuadros, son las entradas o llamados del toque. Luego el toque se repite a partir del primer tiempo (1), después de la raya vertical.

Osain (tercera vuelta oro seco):

Okónkolo:

	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá		X				X				X				X		
Enú	●				●				●				●			
	<i>to</i>	<i>la</i>			<i>to</i>	<i>la</i>			<i>to</i>	<i>la</i>			<i>to</i>	<i>la</i>		

Itótele:

	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá	X				X				X				X			
Enú		●		●		●			●		●			●		
	<i>pa</i>	<i>kin</i>		<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>kin</i>			<i>pa</i>	<i>kin</i>		<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>kin</i>		

Iyá:

	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá	X			X			X			X			X			X
Enú		●	●		●			●			/			/		/
	<i>pa</i>	<i>ko</i>	<i>ko</i>	<i>pa</i>	<i>ko</i>		<i>pa</i>		<i>ko</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>		<i>pa</i>		<i>pa</i>

Shangó (oro cantado), toque emi so. Primera vuelta.

Okónkolo:

	1	2	3	1	2	3		1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá	X	X		X	X			X			X			X			X		
Enú		●	●		●	●			●		●					●			
	<i>la</i>	<i>kri</i>	<i>ki</i>	<i>la</i>	<i>kri</i>	<i>ki</i>		<i>la</i>	<i>ki</i>		<i>kri</i>			<i>la</i>		<i>ki</i>	<i>la</i>		

Itótele:

	3	1	2	3	1	2	3		1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá		X	X		X	X				X		X			X				X	
Enú	●	●	●		●	●			●						●					
	<i>ki</i>	<i>krin</i>	<i>krin</i>		<i>krin</i>	<i>krin</i>			<i>kin</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>			<i>kin</i>	<i>pa</i>			<i>pa</i>	

Iyá:

	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3		1	2	3	1	2	3	1	2	3	
Chachá	X		X			X	X		X				X			X			X			
Enú		●	●	●	●			▲			▲	●			▲	●		●		/		●
	<i>pa</i>	<i>ko</i>	<i>kron</i>	<i>kon</i>	<i>kon</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>	<i>jo</i>	<i>pa</i>	<i>jo</i>	<i>ko</i>		<i>pa</i>	<i>jo</i>	<i>kon</i>	<i>pa</i>	<i>kon</i>		<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>kon</i>

Lalumbanché (toque de fundamento para eleguá).

Okónkolo:

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	
Chachá	X			X			X			X			X			X			X			X
Enú			●			●			●			●			●			●			●	
	<i>já</i>		<i>ki</i>																			

Itótele:

	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá	X		X		X		X		X		X		X		X		X		X		X		X
Enú	●					●					●					●					●		
	<i>krin</i>		<i>pa</i>	<i>pa</i>		<i>krin</i>																	

Iyá:

	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3		
Chachá	X			X		X						X					X		/		X		X		X
Enú	●		●			●											/		/			●		●	
	<i>kron</i>		<i>ko</i>	<i>pa</i>		<i>kron</i>										<i>pa</i>		<i>pa</i>		<i>pa</i>		<i>kron</i>		<i>ko</i>	<i>pa</i>

Amalá (toque de fundamento para shangó).

Okónkolo:

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá		X			X			X			X			X			X			X			X	
Enú	●	●		●			●	●		●			●	●		●			●	●		●		
	<i>ki</i>	<i>kri</i>		<i>ki</i>	<i>la</i>		<i>ki</i>	<i>kri</i>		<i>ki</i>	<i>la</i>		<i>ki</i>	<i>kri</i>		<i>ki</i>	<i>la</i>		<i>ki</i>	<i>kri</i>		<i>ki</i>	<i>la</i>	

Itótele:

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá		X			X			X			X			X			X			X			X	
Enú	●		●	●				●		●		●			●		●		●		●			
	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>														

Iyá:

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá	X			X		X		X			X		X				X					X		
Enú	●	●	●		●		●		●				●		●			/				●	●	●
	<i>kro</i>	<i>ko</i>	<i>ko</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>		<i>kro</i>	<i>ko</i>	<i>ko</i>															

Toque Iyesá (toque festivo¹¹).

Okónkolo:

	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá			X				X				X								X					
Enú	●				●				(●) ¹²				●		●						●			●
	<i>to</i>		<i>la</i>		<i>to</i>		<i>la</i>		<i>(to)</i>		<i>la</i>		<i>to</i>		<i>to</i>		<i>la</i>		<i>to</i>		<i>to</i>		<i>to</i>	

Itótele:

	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá	X				X				X				X				X				X			
Enú													●		●								●	
	<i>pa</i>				<i>pa</i>				<i>pa</i>				<i>krin</i>		<i>kin</i>		<i>pa</i>				<i>pa</i>		<i>kin</i>	

Iyá:

	.	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.	1	.	2	.	3	.	4	.
Chachá		X			X			X					X			X				X			X		
Enú	●	●		●	●		●	●	●		●						●								
	<i>ko</i>	<i>kron</i>		<i>ko</i>	<i>kron</i>		<i>ko</i>	<i>kron</i>	<i>kon</i>		<i>ko</i>	<i>pa</i>			<i>pa</i>		<i>kon</i>		<i>pa</i>				<i>pa</i>		

¹¹ También toque de fiesta. Estos toques se le pueden tocar a los distintos santos (orichas).

¹² Este golpe se realizaría solo para entrar, por eso está entre paréntesis. Luego sigue el ritmo exceptuando ese golpe.

Bembé¹³ (primera vuelta).

Okónkolo:

	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	
Chachá	X			X			X			X			X			X			X		
Enú		●	●	●				●	●	●				●	●	●				●	
	<i>la</i>	<i>ki</i>	<i>ki</i>	<i>kri</i>				<i>la</i>	<i>ki</i>	<i>kri</i>				<i>la</i>	<i>ki</i>	<i>ki</i>	<i>kri</i>			<i>la</i>	<i>ki</i>

Itótele:

	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá		X		X		X		X		X		X		X		X		X		X		X
Enú	●	●	●				●	●	●				●	●	●				●	●	●	
	<i>ki</i>	<i>kri</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>kri</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>kri</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>kri</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	

Iyá:

	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá	X	X	X			X		X	X			X			X			X	X	X			X		
Enú														●											
	<i>pa</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>			<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>pa</i>			<i>pa</i>		<i>kon</i>	<i>pa</i>			<i>pa</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>			<i>pa</i>		

¹³ Toque de fundamento, se utiliza para varios santos, shangó, agayú, Oshún, oya. Este toque se utiliza por ejemplo para acompañar el canto para shangó, 'shangó e wemeyé'.

Ochosi (oro cantado).

Okónkolo:

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá		X		X			X			X		
Enú	●			●			●			●		
	<i>to</i>	<i>la</i>		<i>to</i>	<i>la</i>		<i>to</i>	<i>la</i>		<i>to</i>	<i>la</i>	

Itótele:

	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá			X			X			X			X		
Enú	●	●			●			●			●		●	●
	<i>kin</i>	<i>kin</i>	<i>pa</i>		<i>kin</i>	<i>pa</i>		<i>kin</i>	<i>pa</i>		<i>kin</i>	<i>pa</i>	<i>kin</i>	<i>kin</i>

Iyá:

	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá	X			X	X		X	X		X	X		X	X
Enú		●	●			●		/			/	●	●	
	<i>pa</i>	<i>kon</i>	<i>kon</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>	<i>kon</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>kron</i>	<i>kon</i>
				<i>pa</i>	<i>pa</i>								<i>pa</i>	<i>pa</i>

Ochosi (oro cantado). Notación tradicional (compás de 6/8).

The image shows three staves of musical notation for the Ochosi (oro cantado) in 6/8 time. The staves are labeled Okónkolo, Itótele, and Iyá. The notation includes various rhythmic symbols such as dots, crosses, and beams, indicating the timing and pitch of the notes. The Okónkolo staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Itótele and Iyá staves have a bass clef and a key signature of one flat. The music is organized into three measures, with a vertical line separating the first measure from the second and third.

Agayú (oro cantado).

Okónkolo:

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá	X			X			X			X		
Enú			●		●	●		●		●		●
	<i>la</i>		<i>ki</i>	<i>la</i>	<i>ki</i>	<i>ki</i>	<i>la</i>	<i>ki</i>		<i>kri</i>		<i>ki</i>

Itótele:

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá		X		X		X		X		X		X
Enú			●		▲				●		▲	
		<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ji</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>ki</i>	<i>pa</i>	<i>ji</i>	<i>pa</i>

Iyá:

	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Chachá		X		X		X		X		X		X	
Enú	●	●	▲				●	●	▲				●
	<i>ko</i>	<i>kron</i>	<i>jo</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>ko</i>	<i>kron</i>	<i>jo</i>	<i>pa</i>		<i>pa</i>	<i>ko</i>

Agayú (oro cantado). Notación tradicional (compás de 6/8).

Okónkolo

Itótele

Iyá

El sistema tubs es una herramienta de gran ayuda para la transcripción, escritura, y lectura del conjunto de los tambores batá, pues permite la ubicación exacta en el tiempo de cada uno de los tambores en los distintos toques, tanto así que Oscar Ramírez en la entrevista n° 10, cuando se le pregunta acerca de cuál ha sido el método más importante en su proceso de aprendizaje, si el método oral o el escrito, al respecto comenta: “Con el que más asimilé conocimiento fue con el método tubs integrado con la onomatopeya, pero con ese método [tubs], fui entendiendo más la polirritmia que se armaba a través del gráfico, yo veía como se armaba la polirritmia. Incluso tú puedes hacer el gráfico del kónkolo, del segundo y del mayor con ese método... Claro la onomatopeya es fundamental, pero lo asimilé mucho más con el método tubs... Transcribí todos los toques, tanto oro cantado, como oro de igbodú, como otros de [la] fiesta a través del método tubs [eso en el kónkolo] y en el segundo estoy trabajando en eso también. Diría que un 80% de mi aprendizaje es por ese método [tubs], dándole el otro 20% a lo que es la parte de la onomatopeya “ki-pá-ji-pá, ki-pá-ji-pá” o sea los diferentes sonidos que se van dando en el tambor, que son también necesarios para uno conocerlo”. Es importante saber que Oscar Ramírez no conocía antes ningún método de escritura musical, y es precisamente en el proceso de aprendizaje de los tambores batá, que aprende el método tubs, debido a que su maestro se lo enseña como herramienta para facilitar el aprendizaje de dichos tambores.

Gracias a que el sistema tubs es gráfico, esto precisamente permite una mayor comprensión, al tener transcritos los tambores en papel facilita el entendimiento de todo el entramado rítmico de los distintos toques del tambor batá. Añadiendo además lo didáctico de éste sistema.

CAPÍTULO III: NOTACIÓN TRADICIONAL.

La onomatopeya en el tambor de fundamento es un método oral, una suerte de solfeo indispensable en el aprendizaje de los tambores batá, así como el método tubs es muy eficiente como herramienta para la escritura de tambores o instrumentos con un registro de poca amplitud. Pero al momento de escribir y analizar (como en el caso nuestro) las principales partes musicales que conforman la ceremonia de los tambores de fundamento, estos métodos no han sido del todo satisfactorios. Debido a la extensión y el análisis de ésta música, esto es; como se dividen los toques en sus respectivos, llamados, vueltas, conversaciones. Consideramos oportuna para la transcripción la notación tradicional, no sólo por el hecho de que los cantos (las melodías) de esta manifestación no se pueden escribir con el método onomatopéyico, ni con tubs. Sino también porque va dirigida sobre todo para músicos e investigadores, así como para personas que desconozcan esta tradición y quieran acercarse un poco a la música de los tambores de fundamento. Razón por la cual escojo la notación tradicional occidental, por ser esta la más común y extendida en este lado del hemisferio. Utilizar además la onomatopeya sin la oralidad, sin el “en vivo”, sería infructuoso, pues éste es un método esencialmente oral, entonces plasmarlo en un papel no tendría mucho provecho, perdería su sentido, repito sin la oralidad. El tubs en cambio es muy didáctico y de gran ayuda como método de escritura, pero al momento de transcribir algo tan extenso y complejo como lo es la música de ésta manifestación y su análisis, se complicaría mucho la escritura, pues se haría muchísimo más extenso (evitando también el gasto innecesario de papel), como también demasiado cargado el gráfico para su fácil lectura y comprensión.

Ahora bien para conocer plenamente esta tradición musical y ser un ejecutante de alguno de sus instrumentos es necesario adentrarse en ella, con sus métodos tradicionales y conocerla desde dentro. Tal como lo expresa Mantle Hood (2001, p. 95) “...un sistema de notación se desarrolla en respuesta directa a los desarrollos de la expresión musical”, es decir van en respuesta directa a la demanda de la tradición a la que sirven y se van modificando también de acuerdo a los cambios que pueda sufrir esa tradición musical. La notación depende directamente de la tradición musical y es a partir de la tradición musical y sus necesidades como se generan los sistemas de notación musical o distintos métodos de enseñanza y reproducción de la misma, como es el caso de los tambores de fundamento, donde la onomatopeya del tambor juega un papel

fundamental en la difusión y enseñanza de esta tradición oral. La onomatopeya es por excelencia el método más indicado para el estudio dentro de la tradición de los tambores de fundamento, pero para su análisis desde un ámbito académico puede ser más práctico llevarlo a la notación tradicional occidental; pues es el sistema más estándar o más entendido por personas ajenas a ésta música.

Al abordar una transcripción de música de tradición oral se generan varios problemas. Uno de ellos es caer en un tiempo metronómico subjetivo al momento de la transcripción, esto puede suceder por el desconocimiento de la tradición musical, por lo que es importante identificar la pulsación básica, en este caso lo identificamos por la clave, que es la base y guía de la música de los tambores de fundamento, y a partir de allí, de la clave tomamos la referencia para escribir los tambores y los cantos. Esto es lo que llaman *time line* o *línea temporal*, para referirse a los patrones rítmicos característicos de alguna cultura musical específica, por ejemplo patrones rítmicos del cencerro, palmadas y clave, inclusive los pasos del (los) bailar(es).

El término línea temporal es usado por el musicólogo cubano Rolando Pérez Fernández para referirse a patrones rítmicos característicos de alguna cultura musical específica. Al respecto escribe Bermúdez (2005, p. 229, 230) “En 1962, Nketia acuñó el concepto de **timeline** [línea temporal] para referirse a patrones rítmicos recurrentes que sirven de elemento identificador en las músicas de África occidental y central... Jones prefirió llamarlos **bell patterns**, y últimamente Nzewi... usa el termino [sic] ‘referente de fraseo’ (**phrasing referent**)... Agawu, por su parte, opta por llamarlos **topoi** rítmicos.” Más adelante continua Bermúdez (2005, p. 230) “Sin duda, éste es un elemento muy importante e identificador de muchos estilos musicales africanos y se ha convertido en una importante herramienta de análisis para la música africana y afroamericana... Como ejemplos sencillos de este concepto en el caso de la música caribeña y afroamericana se podrían mencionar los patrones o esquemas rítmicos llamados tresillo, cinquillo o clave, todos presentes en la música tradicional y popular de tradición africana en muchos lugares de América.” En ese mismo sentido Fernández (2007, p. 5) “Línea temporal es, pues, un término ya incorporado a la musicología cubana, que se aplica precisamente a las diversas líneas temporales (patrones rítmicos de cencerro, palmadas y clave) existentes en la música tradicional y popular de Cuba... en Cuba las líneas temporales no son sólo empleadas en la música de los cultos de

origen africano (regla de ocha o santería, regla conga o palo monte, sociedad secreta abakuá, regla arará), en el son y en la rumba.”

A propósito de la clave, Pérez Fernández (2007, p. 7, 8):

“...es de destacar que en la música cubana no sólo existe la clave de son como derivación [de la binarización] de un modelo africano, sino también existen otras dos líneas temporales que se hallan en el mismo caso. Una es la llamada clave de rumba... que tiene su análogo ternario en la llamada clave abakuá... La otra es la clave de bembé binaria... derivada de la notoria clave de bembé ternaria... La clave de bembé binaria se ha empleado en versiones binarizadas de algunos cantos de la santería cubana, tal como los escuchamos en 1982 en el poblado de Guasimal, provincia Sancti Spiritus.”

Clave de son (3-2).



Clave de rumba.



Clave abakuá.



Cencerro bembé (binario).



Cencerro bembé (ternario).



Como se aprecia en los distintos patrones, las cinco percusiones de la clave siempre están presentes. La clave de son en el primer compás, tiene el tercer golpe justo en el pulso del cuarto tiempo del primer compás, a diferencia de la clave de rumba que su tercer golpe está en el cuarto tiempo también pero desplazado una corchea, es decir en contra pulso. Los cencerros también están compuestos por las cinco percusiones de la clave, pero añadiéndole dos golpes más, sin perder la esencia de la clave. Todos estos patrones son muy parecidos, y se relacionan entre sí.

En la música de los tambores de fundamento se utiliza la llamada clave de rumba o la clave de 6/8 (clave abakuá), en realidad es la misma clave solo que una es binaria y la otra ternaria. Esta clave binaria o ternaria (de rumba o de 6/8), es importantísima para la ejecución de los distintos golpes y sobre todo para el canto y la ejecución del mayor.

Pues es la guía para que los toques mantengan un orden, una estructura, continuidad en el tiempo y no se *crucen*, que es como se dice cuando un toque está mal con respecto a la clave (está *cruza'o*). La clave puede ser 3-2 o 2-3 (tanto la binaria como la ternaria). Para explicar esto de 3-2 o 2-3, tenemos primero que la estructura de la clave está compuesta por dos compases, entonces los dos compases son la célula rítmica de la clave (la estructura completa), un compás tiene tres (3) golpes o percusiones, otro compás tiene dos (2) percusiones. Veamos:



Dependiendo de la combinación de estos dos compases, la clave o es 3-2 o es 2-3, sin importar si es binaria o ternaria su subdivisión. Entonces:

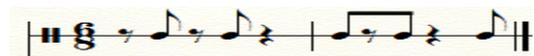
Clave 6/8 (3-2).



Clave de rumba (3-2).



Clave 6/8 (2-3).



Clave rumba (2-3).



El akpwón (cantante) y los ejecutantes de los tambores deben estar seguros de su ubicación en el toque con respecto a la clave, sobre todo el cantante y el mayorcero, pues son los que van dirigiendo la parte musical. Deben saber en qué parte de la clave entra un determinado toque o canto, si está a 2-3 o 3-2. Además de la ubicación del cantante con respecto a los tambores y viceversa.

Creímos por lo tanto necesario utilizar las líneas temporales de ésta música, sobre todo lo de la clave por ser importante e imprescindible para poder realizar la transcripción de esta manifestación (los tambores de fundamento), como lo es también de importante en todas las músicas de tradición africana en Cuba, y es a partir de esas líneas temporales que se construye todo el universo musical afrocubano. De allí su valor.

En lo correspondiente a la transcripción de los cantos (la melodía) me remito a los cantos que en el proceso de investigación he ido recopilando, además de los cantos que encontramos en el libro *Cantos Lucumí a los Orichas* de Thomas Altmann (1998). Al respecto de los cantos y melodías de la regla de ocha, Rodríguez (2002) hace cita de Argeliers León; “Los cantos más antiguos no se rigen por las relaciones melódico-tonales, aunque en la actualidad se aprecia la tendencia a reproducir organizaciones escalísticas cercanas a los tonos mayores y menores, además de la presencia modal y pentátona. El akpwón entona su canto dentro de un registro cómodo a la voz, prefiriéndose el registro agudo. El coro entra sin preocuparse por registro alguno y, al cabo de varias entradas, se va ajustando a un tono coincidente con la entrada marcada por el akpwón (León, 1974: 43)¹⁴.” Dicho esto aprovecho para anotar que al plasmar el canto en la partitura lo escribo en un registro cuyos tonos y alturas no son fijas de ninguna manera, sino que por el contrario, pueden variar según el gusto y características del akpwón. Lo escrito en partitura (las transcripciones a propósito de la ceremonia del tambor de fundamento) no pasa de ser un modelo.

En las partituras del oro seco utilizo el compás de 12/8 algunas veces por ser más práctico para su escritura y lectura, pues abarca las distintas frases de los tambores en su totalidad, dándole más coherencia y facilidad para el que lo está leyendo, se hace además más cómodo para el análisis, pues podemos apreciar los llamados, vueltas y variaciones con más claridad, pues la amplitud del compás lo permite. Esto lo pude realizar en las transcripciones del oro seco, porque no tiene cantos solo tambores, y hay un poco más de libertad en ese sentido con respecto a la clave, no siendo de igual provecho en el oro cantado pues para entender los cantos y darle coherencia a la música es imprescindible la clave y hay que ajustarse con respecto a ella, por lo que el compás de 6/8 es el más indicado con respecto al de 12/8, debido a la clave y los cantos. Un ejemplo de eso es el toque para eleguá (la topa) en el oro seco lo escribo en 12/8 y en el oro cantado 6/8. Caso parecido son los toques para ochosi e inle en el oro seco, donde los escribo doblado en el tiempo con respecto a la clave, para facilitar también el análisis de los mismos.

El tiempo de ejecución que indico para cada toque es una aproximación de acuerdo a las distintas interpretaciones de los ejecutantes del tambor iyá y el akpwón.

¹⁴ LEON, A. 1974. Del canto y el tiempo. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

“Todo esto de los aires [velocidad de cada toque], y todo lo referente al tambor, se ha transmitido a través de la tradición oral”. (Faride Mijares, entrevista 17). Estos intérpretes tanto el akpwón como el ejecutante del tambor iyá (mayorcero), se basan en su experiencia y conocimiento de la tradición. Esto es el conocimiento de las características y cualidades de cada uno de los santos u orichas, las cuales están descritas en los patakíes o historias que se cuentan en la tradición oral. También depende mucho del bailar, pues tiene que ser a un tiempo que el bailar lo pueda bailar, estos es imprescindible. Otra cuestión importante es la velocidad e interpretación que aprendió de su maestro o maestros. Por lo tanto el tiempo de ejecución que establezco en las partituras (transcripciones), es una aproximación al tiempo utilizado por los distintos intérpretes.

CAPÍTULO IV: LA CEREMONIA DE LOS TAMBORES DE FUNDAMENTO.

Recordemos que se conoce como tambores de fundamento, a los tambores batá consagrados dentro del marco de la llamada religión de la regla de ocha o santería. También por tambor de fundamento se entiende a la ceremonia religiosa donde se tocan estos tambores en honor a los santos, y de acuerdo a una estructura ya establecida.

En la música de los tambores de fundamento en honor a un santo, la estructura básica o general de la ceremonia se divide y realiza en el siguiente orden: oru seco, oru cantado, la fiesta, el cierre. Cada una de estas partes son independientes y juntas conforman la estructura de la música de los tambores de fundamento.

Es importante anotar que en la regla de ocha o santería la música juega un papel muy importante, y está presente en las distintas ceremonias, ya sea con solo cantos o con tambores e instrumentos de percusión. Dentro de los formatos con tambores están los aberikulá (se le llama también así a las celebraciones religiosas con estos tambores), las celebraciones con estos tambores no tienen carácter formal (son festivas) y los llamados “güiros”, son también celebraciones festivas, no como el fundamento que es ceremonial, solemne. El güiro está conformado por tumbadoras, shekeré, campana y el canto. También se le llama así (güiro), a la agrupación musical que toca en estas celebraciones religiosas llamadas por el mismo nombre. Es de destacar que los cantos en la regla de ocha son en lengua yoruba, o lo que ha llegado hasta nuestros días a través del tiempo por la occidentalización de la misma.

Antes de seguir ahondando sobre la ceremonia de los tambores de fundamento se hace necesario entender rápidamente la morfología del instrumento. En ese sentido, los tambores de fundamento o tambores batá consagrados, son tambores bимembranófonos y ambipercusivos de forma clepsídrica o de reloj de arena, con la particularidad que unos de sus extremos es más ancho que el otro. Para su afinación (tensión de los parches) se utiliza un aro de madera o de metal flexible que va en cada parche (extremo de los tambores), acompañado del cuero de ganado que va cortado en largas tiras que son llamados tirantes, usados para tensar los parches. También se utiliza con estos mismos fines un tipo de cuerda llamado driza¹⁵. En la siguiente fotografía encontramos los tres instrumentos que componen la orquesta de los tambores batá, afinados con driza. Individualmente se denomina al de mayor tamaño el iyá (mayor), el que le sigue

¹⁵ Al respecto de la construcción de los tambores batá, v. Ortiz (1996).

en tamaño el itótele (segundo), el de menor tamaño okónkolo (kónkolo), además del chaworó, que son las campanas (o cascabeles) que se le colocan únicamente al tambor iyá, y va en cada uno de sus extremos, dándole más fuerza a la ejecución del mismo.



Ilustración 3 Juego de tambores batá

Los tambores de fundamento son realizados por distintos motivos religiosos, entre ellos puede ser por haberse iniciado en la religión, por presentación al tambor, por cumpleaños de santo (de haberse iniciado), etc.

Las ceremonias de mayor participación que se efectúan en los ilé-ocha de santería son los llamados «toque de santos». En ellas puede haber distintas funciones -de iniciación, de presentación al tambor, de cumpleaños, de funeral o del día del santo católico-. Las más sacralizadas son las que se realizan con el tambor batá, que tiene Añá... Hay otras fiestas para «divertirse» con los santos que son los toques de güiro (abwe o chekeré). (Linares, 1993, p. 4).

La intención es describir y registrar en partitura esta práctica musical; lo cual permitirá enfocarnos luego (en otro capítulo) en la parte estrictamente pedagógica: conocer cómo se transmite este conocimiento musical, los medios empleados para ello, cómo aprenden (de acuerdo a sus distintos perfiles) los estudiantes o aprendices¹⁶ que optan a convertirse en tamboreros de batá. En este capítulo explicaremos un poco de que se trata la ceremonia de los tambores de fundamento, y luego en el siguiente capítulo veremos las transcripciones de dicha ceremonia. Lo que vamos a ver en la transcripción es un modelo, no algo definitivo. Para explicarme mejor, no ocurre siempre lo mismo exactamente, varía y puede ser mucho más extenso, incluso puede estar estructurado distinto.

Como toda tradición popular, los tambores de fundamento tienen variantes y distintas maneras de celebrarse de acuerdo a su zona de proveniencia. Incluso las prácticas en una misma región geográfica no son homogéneas del todo, sino que obedecen a distintas *líneas* de tradición, como se le suele llamar en el argot. Cuando hablamos de *línea* nos referimos a las distintas escuelas de enseñanza, pero no a escuela

¹⁶ Aprendiz, como se le llama a los que comienzan el estudio de estos instrumentos.

como un espacio físico, sino a escuela en cuanto a formación en distintos aspectos del tambor, en cuanto a técnica, ejecución, estilos, interpretación, diferencias al tocar ciertos toques, construcción de los tambores, cuestiones religiosas de las ceremonias internas de los tamboreros; es decir una serie de pautas sobre el manejo del tambor en general, y todo esto a través de la tradición oral. Para resumir, a grandes rasgos se enseña por tradición oral, las cuestiones religiosas, de construcción, y de la música de los tambores de fundamento. Estas líneas las encabezan connotados tamboreros de tradición de los tambores de fundamento, y se han transmitido de generación en generación. Vale decir que como toda tradición oral, se va enriqueciendo por los aportes de las distintas generaciones que son herederas de éstas tradiciones. Lo musical no es ajeno a ello ya que se dan muchos aportes importantes, aunque también muchas veces sucede lo contrario y por descuido se pierden muchas tradiciones o partes de ella, como por ejemplo algunos toques o cantos del tambor, ya sea porque se dejan de tocar o por influencias externas, como los medios de difusión masiva y las nuevas músicas, o las nuevas realidades y contextos sociales, políticos, económicos. Pero que en este trabajo no es nuestra intención abordarlos, sin embargo se hace necesario e importante realizar estudios al respecto.

Tomando esto en cuenta, la transcripción que ofrecemos en el siguiente capítulo sigue a grandes rasgos una *línea* dentro de la tradición habanera, la de Pablo Roche y Jesús Pérez, cultores que desarrollaron ese estilo particular de ejecución y enseñanza.

El tambor de fundamento solo puede ser ejecutado en sus distintos ritmos por hombres heterosexuales, ya que no puede ser ejecutado ni por mujeres, ni por homosexuales, ni tampoco por *montadores*¹⁷ o personas que hayan entrado en estado de trance debido a los toques para los santos. La manipulación de los tambores en las diferentes ceremonias religiosas propias del tambor solo pueden ser llevadas a cabo por hombres heterosexuales. Para las mujeres, homosexuales, y montadores está prohibido, y es un tabú la realización de las distintas tareas del tambor. Siendo la excepción el canto para las mujeres, ya que estas si pueden participar como cantantes del tambor.

Los puestos de mayor jerarquía en la regla de ocha sólo pueden ser ocupados por hombres heterosexuales. La rama de añá no escapa de esto, pues el sacerdocio de añá es

¹⁷ Persona a la que se le atribuyen facultades de médium para caer poseso por un canto u oricha. Los que son poseídos por el santo, que entran en estado de trance debido a los toques de los tambores y el canto a los distintos orichas. También se dice “subidor, bailador o caballo de santo”.

de jerarquía y de gran respeto dentro de la religión, y como tal sólo pueden pertenecer a este sacerdocio hombres heterosexuales. Otro dato es que los hombres para poder tocar los tambores de fundamento deben estar *juramentados* ante añá o tener las *manos lavadas*. En el caso de las *manos lavadas o lavarle las manos*, es cuando se le pregunta a añá si le da permiso al tamborero para que pueda hacer las tareas de preparación de los tambores para salir a tocar y poder tañer los tambores de fundamento, específicamente es eso y añá puede decir “sí” o “no”, en el caso de que diga “no”, esa persona tiene que esperar un tiempo para poder volver a preguntar y el “cabeza de tambor” (dueño del tambor) indagará cuáles son las razones y en consecuencia le aconsejará para que la próxima vez no le dé (añá) un “no” por respuesta, en el caso de la *juramentación* es distinto pues es la ceremonia cuando el tamborero se inicia como sacerdote de añá (omo añá).

(Camprovín, 2009, p. 48) “La primera exigencia de pertenecer a esta rama de la religión [añá, rama de la religión que está al cuidado de los tambores y del oricha que vive en ellos, llamado por el mismo nombre (añá), también tamborero y son los encargados de la música en los tambores de fundamento] es la masculinidad. No se permiten tamboreros homosexuales, ni mujeres, así como tampoco se permite haber sido ‘montador’... Si en algún momento de su vida el aspirante a tamborero de batá-añá experimentó una ‘subida de santo’, queda automáticamente descartado como posible omoañá [hijo, sacerdote de añá, tamborero].”

Como ya habíamos dicho la ceremonia se divide en cuatro partes principales, que son las que componen de manera general un tambor de fundamento. Sin embargo hay excepciones como es el caso de los tambores de fundamento para egun, estos se tocan también con los tambores de fundamento (los tambores batá consagrados), pero su estructura musical en la ceremonia es distinta y su función es para ritos mortuorios, en este trabajo no nos vamos a ocupar de los tambores para egun. La otra excepción es la presentación al tambor del iyawó¹⁸ que según Camprovín (2009, p. 61):

“La ‘Presentación al Tambor’ es una ceremonia compromisoria que forma parte del proceso de iniciación en la Regla de Ocha... Para tales fines, el *iyawó* debe presentarse ante Añá, deidad que vive dentro de los tambores batá¹⁹, quien lo hará entrar en contacto con los dioses, y en este caso específico con el Creador [Olofi], a través del lenguaje secreto que se desprende de su música. A partir de este momento, el nuevo santero podrá bailar delante de los tambores sagrados y estará autorizado a practicar los cultos de esta religión.”

¹⁸ Persona iniciada como sacerdote de la religión yoruba (entiéndase regla de ocha o santería).

¹⁹ El iyawó cuando se presenta ante añá (deidad que vive en los tambores), lleva consigo un plato, dos cocos y dos velas, además del derecho del tambor (dinero que paga el iniciado por la presentación).

Esta presentación al tambor del iyawó se realiza luego del oru cantado, y antes de la fiesta, es decir entre esas dos partes de la ceremonia. Vale recordar que esto es excepcional pues no todo el tiempo hay presentaciones al tambor²⁰.

La ceremonia de los tambores de fundamento está estructurada de la siguiente forma:

Tambor de Fundamento.	
1 Oru seco (oru de igbodú).	
2. Oru cantado (oru de eyá araná).	
<i>*Presentación al tambor (iyawó).</i>	
3. La fiesta (iban baló).	
4. El cierre.	
4.1 Cierre de tambores.	4.2 Cierre cantado.

Tabla 4. Estructura de la ceremonia de los tambores de fundamento

Cada una de las partes de la ceremonia son para saludar e invocar a los distintos orichas (divinidad), el oru seco, oru cantado y el oru de egun u oru de cierre (que correspondería a lo que tenemos como cierre de tambores), cada uno de ellos cumple una función específica dentro de la ceremonia, y tienen una estructura básica establecida. “Los oru constituyen una unidad ritual, por medio de los cuales son invocados de forma diferenciada los diferentes orichas” (Rodríguez, 2002, p. 16).

En el oru seco u oru de igbodú se les saluda a los orichas y se les homenajea, ejecutando los toques específicos de cada uno de ellos, uno tras otro. Este se realiza frente al “trono” (altar) cuando recién comienza la ceremonia. En él sólo se ejecutan los tambores, saludando a cada deidad por separado con un orden establecido, y dejando de último al o los santo(s) homenajeado(s), con la excepción de eleguá que se le toca al principio (latokpa o la topa) y al final (lalumbanché²¹), por ser éste oricha (eleguá) el que abre y cierra los caminos en la religión, es decir sin él (lo que lo represente a él como oricha) no se puede comenzar ni cerrar ninguna ceremonia. El oru seco tiene carácter formal dentro de la ceremonia.

²⁰ Al respecto remitirse a la monografía de Karim Camprovín (2009), *Estudio musicológico de la ceremonia ‘presentación al tambor’ en la santería o regla de ocha practicada en el distrito metropolitano de la República Bolivariana de Venezuela, entre los años 2008 y 2009.*

²¹ Toque específico para eleguá.

Por su parte, el oru cantado u oru de eyá araná es realizado frente a los asistentes para que bailen y saluden al tambor. En ese oru se incorpora el akpwón o cantante solista (generalmente es un tamborero, que cumple la función de cantante) y el coro, que son las mismas personas (religiosas) que asisten al tambor y responden (responsorial) al tiempo los distintos cantos que va entonando el akpwón. Allí (en el oru cantado) se le toca a cada deidad por separado en una secuencia predeterminada, y se deja de último al(los) santo(s) u oricha(s) homenajeado(s), esta secuencia del oro cantado a veces cambia en el orden de ubicación de alguno que otro santo (hay algunas variantes en el orden que enseñan algunos maestros), igual no son determinantes porque en general se mantiene la estructura. En el oru cantado por lo general cada persona saluda cuando se le esté tocando al santo que “tiene asentado”, esto es, el santo que se encarga de la protección y cuidado de la persona y a la cual la persona le debe rendir tributo. Por esta razón en la religión se dicen expresiones como “tiene hecho Obatalá o Shangó, o es hijo de Yemayá u Oshún” refiriéndose precisamente al santo que protege y cuida de la persona. Este asentamiento o “coronación” como también se llama en la religión, se realiza a través de una ceremonia específica. Camprovín (2009, p. 34) “El término ‘**coronar un santo**’ se refiere al ritual característico de la ceremonia de iniciación o Asiento, también conocida como *Kari Ocha* (del yoruba **Ka**: poner y **Ocha**: la fe, el oricha). En ella el creyente recibe o asienta el oricha que a partir de ese momento regirá su cabeza y su camino espiritual.”

La fiesta o iban baló también es realizado frente a los asistentes para que bailen y saluden al tambor. Se le toca y canta a los distintos santos, pero va sobre todo dirigido al santo homenajeado. El orden de los toques de la fiesta depende de para qué santo vaya dedicado el tambor, de hecho cuando comienza la parte de la fiesta primero se le toca al santo homenajeado, ese primer toque se le dice “el llamado” refiriéndose a que se llama al santo homenajeado para que venga a hacer presencia mediante un médium (el bailarador, montador), aunque no necesariamente tiene que haber un médium, también se toca y se homenajea al oricha (santo) con los toques que son en su honor, y es suficiente. Luego del *llamado* el orden se da según las distintas circunstancias religiosas que se puedan presentar; es decir, ya aquí no hay un orden preestablecido. En la fiesta participan todos los religiosos, incluyendo montadores (bailadores o subidores). En este momento saludan al tambor los santeros que no lo han hecho.

El cierre u oru de cierre es cuando finaliza el tambor y se ejecutan unos toques determinados para finalizar el mismo; aquí se sigue un orden establecido. El cierre se divide en *cierre de tambores* y *cierre cantado*. El cierre de tambores es sólo instrumental, no hay canto y está conformado por los toques para egun, oya (oyabikú), babalú ayé, osain, yewa, yemayá. Algunos tambores según su línea hacen alguna variante en el cierre de tambores, la variante consiste en que después de babalú ayé tocan yewa, luego osain, y por último yemayá. Es decir se invertiría el orden de osain y yewa, los demás siguen en el mismo orden.

En el cierre cantado se incorpora de nuevo el akpwón, está conformado por eleguá (La topa), echu y olokun (Elewanitá²²), agó, este último (agó) los tambores tocan solo unos pocos compases, un ritmo ya establecido que indica que el tambor cierra finalmente, lo puede acompañar o no de manera rezada el akpwón, luego de esto no se toca más (el tambor ya cerró). Vale aclarar que en el cierre se hacen todos los toques sin interrupción.

Podemos deducir que el akpwón (solista) y coro participan en las siguientes partes de la ceremonia; oru cantado, presentación al tambor (cuando haya presentaciones), la fiesta, el cierre cantado. También es preciso anotar que el akpwón siempre es el que inicia el canto y luego vienen los tambores (en su respectivo orden de entrada iyá, itótele y okónkolo²³), con la excepción de algunas veces, cuando los músicos se conocen de tiempo o que el mayorcero quiera poner a prueba al akpwón²⁴.

La duración de los toques depende en el caso del oru seco del mayorcero y su interpretación; en el oru cantado de las personas que estén saludando al tambor; es decir, si están tocando para Ogún, hasta que no terminen de saludar todos los hijos de Ogún que han ido a saludar el tambor, pues no se pasa al siguiente santo. Aquí también el akpwón es el que indica a los tamboreros cuando se detienen para pasar al siguiente santo o bien inicia el canto del otro santo inmediatamente y los tamboreros le siguen. La fiesta es la parte más extensa generalmente, aquí depende de muchos factores la duración de los toques; de los santeros, del montador, de la circunstancia religiosa. En el cierre de tambores la duración depende del mayorcero, en el cierre cantado del akpwón.

²² También eleguanitá. Es un toque de eleguá.

²³ Algunas veces el okónkolo entra luego del mayor y le sigue el segundo e inclusive cuando los intérpretes son experimentados (puede pasar que) entra el segundo o el okónkolo de manera suspicaz antes de que el Iyá haga el llamado.

²⁴ En esta tradición como en muchas de afroamérica se utiliza la competencia o piques entre los distintos músicos. Estos piques (no son mal intencionados, salvo algunas excepciones) sobre todo se da entre las personas con más experiencia en el tambor.

Nos interesa explicar esto de la estructura de los tambores de fundamento, porque además de ser necesario para entender que transcribimos, también en el proceso enseñanza-aprendizaje (que analizaremos en otro capítulo) se tienen en cuenta las distintas partes de la ceremonia, para así el maestro dar un orden al proceso mismo de enseñanza. De hecho, los distintos ciclos de enseñanza se dividen según las distintas partes antes mencionadas. Se hace necesario aclarar que las distintas partes de la ceremonia (esto es oru seco, oru cantado, la fiesta, el cierre) están compuestas por variados toques que se dividen según cada santo de la religión. Por ejemplo si se comienza enseñando el oru seco, la secuencia de toques sería la siguiente: eleguá, ogún, ochosi, ibanloke, inle, iyancotá, babalú ayé, osain, osun, obatalá, dadá, oque, agayú, orula, orichaoko, ibelli, shangó, yewa, oya, oshún, yemayá²⁵, obba, odudúa. Cada santo comprende ritmos distintos, por ejemplo, eleguá en el oru seco está conformado por variados ritmos y combinaciones, le sigue ogún que igualmente tiene distinto ritmo y combinaciones, así sucesivamente con los demás. Además muchos toques tienen distintas partes o “vueltas” como se les llama en el argot. Las *vueltas* indican cambio en el patrón rítmico que lleva cada instrumento y las realizan en su mayoría el iyá (que es el que dirige) y el itótele, el okónkolo algunas veces cambia su patrón, otras veces no.

En el siguiente cuadro tenemos las distintas partes de la ceremonia, con su respectivo orden interno:

²⁵ También puede ser primero yemayá y luego oshún.

Partes de la ceremonia

	<i>Oru Seco</i>	<i>Oru Cantado</i>	<i>Fiesta</i>	<i>Cierre</i>
Santos	<i>Eleguá</i>	<i>Eleguá</i>	<i>Santo(s) homenajeados (no hay orden establecido).</i>	<i>Egun</i>
	<i>Ogún</i>	<i>Ogún</i>		<i>Oya (Oyabikú)</i>
	<i>Ochosi</i>	<i>Ochosi</i>		<i>Iyancotá</i>
	<i>Ibanloke</i>	<i>Inle</i>		<i>Babalú Ayé</i>
	<i>Inle</i>	<i>Orichaoko</i>		<i>Osain (Yewa)</i>
	<i>Iyancotá</i>	<i>Babalú Ayé</i>		<i>Yewa (Osain)</i>
	<i>Babalú Ayé</i>	<i>Osain</i>		<i>Yemayá</i>
	<i>Osain</i>	<i>Dadá</i>		<i>Eleguá (La Topa)</i>
	<i>Osun</i>	<i>Ogue</i>		<i>Elewanitá</i>
	<i>Obatalá</i>	<i>Agayú</i>		<i>Agó</i>
	<i>Dadá</i>	<i>Ibelli</i>		
	<i>Ogue</i>	<i>Shangó</i>		
	<i>Agayú</i>	<i>Obatalá</i>		
	<i>Orula</i>	<i>Obba</i>		
	<i>Orichaoko</i>	<i>Yewa</i>		
	<i>Ibelli</i>	<i>Oya</i>		
	<i>Shangó</i>	<i>Yemayá</i>		
	<i>Yewa</i>	<i>Oshún</i>		
	<i>Oya</i>	<i>Orula</i>		
	<i>Oshún (Yemayá)</i>			
<i>Yemayá (Oshún)</i>				
<i>Obba</i>				
<i>Odudúa</i>				

Tabla 5. Las distintas partes de la ceremonia y su respectivo orden interno

En el cuadro que sigue tenemos los nombres de los distintos toques de fundamento según cada santo²⁶; estos toques no son estructurales²⁷, se tocan generalmente en la fiesta. También colocamos los toques generales (que no son exclusivos de un solo santo) y de fiesta.

²⁶ Estos toques o cantos son específicos de cada santo (oricha).

²⁷ No son de la estructura básica de la ceremonia.

Los toques de fundamento muchas veces reciben el nombre del canto o del rezo²⁸ que va con ese toque, pues el nombre de los mismos se ha perdido, cuentan los cultores de esta tradición que ha sido así por descuido.

Toques de fundamento, generales y de fiesta.

Shangó	Oshún	Obatalá
Ewi Pa Mi (Oferere) Amalá Eni Alado Obatilemi Báyuba Aluyá Fomalokete Wolenché Kowon kowo	Enitolowo Sheque Fuyimiloddo (Chakumaleke) Guamilé Oshún Ochinché Iwamá	Obatalá por derecho Babbá Lobdidé Iwonko Iwonko Oddú Aremú Oddudú Kuelayé
Oyá	Agayú	Yemayá
Bayúbba Cante Oyá Bikú Tuí Tuí	Elekotó	Omolodde
Eleguá	Generales	Toques de Fiesta
Lalumbanché	Bembé (primera y segunda vuelta) Opolayo Agayú shola ñío Arará Ochosi (oro cantado) Agayú (oro cantado)	Iyesá Ñongo Chachalokpuafún

Tabla 6. Toques de fundamento y de fiesta

²⁸ Oración dirigida a la deidad. Cuando se realiza acompañado de los tambores de fundamento, se hace principalmente en la presentación del iyawó y en la fiesta.

CAPÍTULO V: LOS PROCESOS ORALES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE EN LOS TAMBORES DE FUNDAMENTO EN VENEZUELA.

Para documentar los procesos orales de enseñanza-aprendizaje, realicé entrevistas a distintos tamboreros²⁹ de los tambores de fundamento, indagando sobre sus métodos. También me ayudé con textos sobre el particular, complementado todo con mi experiencia personal como practicante de la tradición; es decir, esta es una investigación insider (investigación participante), porque estamos viendo la manifestación desde adentro, y realizamos además las distintas tareas específicas propias de la tradición (acción-participativa, emic). Siguiendo en el proceso, luego realicé las transcripciones de las entrevistas terminando así la preparación de los datos. De ahí comienzo con el análisis de los datos, el cual lo fui llevando a distintos niveles conceptuales: citas, códigos, anotaciones, conceptos clave, definiciones, etc.

5.1 Oralidad en los tambores batá

La oralidad caracteriza a sociedades enteras que se comunican de forma oral sin utilizar la escritura, se caracteriza también por un determinado tipo de conciencia o visión del mundo, que se supone es creado por la oralidad, así lo plantea Havelock (Olson y Torrance, 1995). Las culturas donde prima la oralidad, se utiliza la palabra como un testimonio, un documento oral, el ser humano es su palabra y su palabra testimonia lo que es. Es decir, la palabra es fundamental y representaría lo que para las sociedades donde prevalece la escritura, sería algo así como un documento firmado, podríamos decir la palabra tiene carácter formal. Ahora bien, es importante aclarar que en la actualidad, en el mundo no existen culturas orales “puras”, lo que se llama la “oralidad primaria”, es decir aquellos que no conocen la escritura en ninguna forma, pues siempre hay un grado de escrituralidad. Mucho menos existen culturas sin oralidad, la escritura es consecuencia de la oralidad.

“... en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados... La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. Adaptando un término empleado con propósitos un poco diferente por Jurij

²⁹ Aquí los entrevistados están en distintos niveles respecto al conocimiento y ejecución de los tambores de fundamento (tambores batá consagrados). Algunos de los entrevistados, llevan muchos años trabajando con estos tambores, y su conocimiento es amplio. Otros tienen menos tiempo en la tradición, pero con conocimientos amplios, y están los que recién se inician o tienen poco tiempo en el proceso de aprendizaje.

Lotman (1977, pp. 21, 48-61³⁰; véase asimismo Champagne, 1977-1978), podemos llamar a la escritura un “sistema secundario de modelado”, que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada. La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad. (Ong, 1987, p. 17-18).

El concepto de oralidad o tradición oral comprende una serie de gestos, ademanes, expresiones, sonidos, señas, el lenguaje (entendido como el conjunto de sonidos articulados), el habla (como sistema lingüístico de una colectividad, localidad, comarca, con rasgos propios y distintivos dentro de otro sistema más extenso).

Los seres humanos se comunican de innumerables maneras, valiéndose de todos sus sentidos: el tacto, el gusto, el olfato y particularmente la vista, además del oído (Ong, 1967b, pp. 1-9)³¹. Cierta comunicación no verbal es sumamente rica: la gesticulación, por ejemplo. Sin embargo, en un sentido profundo el lenguaje, sonido articulado, es capital. No sólo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido... No obstante la riqueza de la gesticulación, los complejos lenguajes gestuales son sustitutos del habla y dependen de sistemas orales del mismo, incluso cuando son empleados por los sordos de nacimiento. (Ong, 1987, p. 16).

A través de la palabra (la tradición oral) se cuentan las distintas historias de un pueblo, anécdotas, cuestiones religiosas, sociales, experiencias de vida y todo lo que define su cultura. Estos mismos factores que definen a la oralidad contribuyen a su preservación, pues se transmiten de generación en generación. “Se define la tradición como un testimonio transmitido verbalmente de una generación a otra...el cuerpo de la tradición es la memoria colectiva de una sociedad.” Vansina (1982).

[Las culturas orales primarias] Aprenden por medio del entrenamiento -acompañando a cazadores experimentados, por ejemplo-; por discipulado, que es una especie de aprendizaje; escuchando; por repetición de lo que oyen; mediante el dominio de los proverbios y de las maneras de combinarlos y reunirlos; por asimilación de otros elementos formularios; por participación en una especie de memoria corporativa; y no mediante el estudio en sentido estricto. Ong (1987, p. 18).

Los tambores batá -más exactamente los tambores de fundamento- no escapan de esto. Allí es imprescindible el uso de la onomatopeya como metalenguaje para el aprendizaje y la enseñanza. El batá es un tambor que necesita sobre todo de mucha memorización, pues son muchos y variados los toques que se ejecutan en estos tambores. Se habla de más de ciento sesenta combinaciones³². No obstante, las personas que empiezan a estudiar con estos tambores conocen bien la escritura, pero les toca ejercitar otro tipo de trabajo que tiene que ver con la oralidad, por medio de sistemas

³⁰ Lotman, Jurij (1977). *The structure of the Artistic Text*, traducción de Ronald Vroom, Ann Arbor, Mich.:University of Michigan, Michigan Slavic Contributions, 7.

³¹ (1967b). *The Presence of the World*. New Haven y Londres: Yale University Press.

³² Ver anexo. García, Jesús. (1993, Julio). Los tambores batá en Venezuela: Añá Ilú Addé. *El diario de Caracas*.

propios de estos tambores que consisten en la memorización de los distintos toques, vueltas, llamados y conversaciones. Este sistema que es de gran efectividad: ‘la onomatopeya del tambor’, es un solfeo propio en la enseñanza de estos tambores.

Además de esto, el tambor tiene un lenguaje que se ha ido perdiendo y está en constante comunicación con el canto de esta tradición de los tambores de fundamento. En el canto aún se conserva la lengua, y cuenta el origen e historia de los distintos orichas y sus pueblos (éstas historias reciben el nombre de patakíes). Esta relación del canto y los tambores, así como la onomatopeya del tambor, son asimiladas por el estudiante en el proceso de aprendizaje, con la guía y acompañamiento del maestro, que le va indicando todos estos detalles que pertenecen innegablemente a la tradición oral de estos tambores, que llega a nosotros gracias a la tradición ancestral de los pueblos yorubas que venían de África y llegaron en condición de esclavos a Cuba, para luego con el pasar del tiempo migrar a otras partes de América.

En los anales que se guardan en el Archivo Nacional [de Cuba] se hace mención a la existencia desde 1568 de facto, aunque no de jure, de cabildos negros en Cuba, llamados «Cabildos de Nación», especie de organizaciones de negros esclavos agrupados por sus etnias de origen... Aunque los cabildos estaban siempre bajo la protección de una virgen de la Iglesia católica, en realidad fueron un factor principal(...) que contribuyó a mantener y desarrollar una religión propia de los negros. Los cabildos sólo podían estar integrados por negros nacidos en África, estaba prohibido su ingreso a los hijos de éstos nacidos en Cuba, lo que contribuía también a mantener la tradición religiosa africana... Los cabildos, presididos por un rey escogido entre sus integrantes de más edad, jerarquía tribal o religiosa, o por tres capitanes o capitanes y tres madrinas o matronas, elegidos todos por votación y ubicados por orden jerárquico, eran, en realidad, asociaciones de socorro mutuo, escuelas de la lengua y guardianes de las tradiciones de cada grupo africano y, muy especialmente, del culto a ciertas deidades como, por ejemplo, el Cabildo de Shangó en el barrio habanero de Pogolotti. (Bolívar , 1997, p. 156-158).

5.2 Breve reseña sobre los inicios de los tambores de fundamento en Venezuela.

El batá llega a Venezuela después de la santería: a medida que la santería toma auge, el interés por el batá fue creciendo. Se puede decir que en la década del 60 comienzan arribar los primeros santeros cubanos a Venezuela. “...Hay que remontarse a los orígenes de la santería, porque aquí creo que en los años 60 empezaron a llegar santeros cubanos muy dispersos. El batá llega después de la santería, a medida que la santería cogió auge [en Venezuela], pues el batá cogió también revuelo [comenzó un interés por los tambores].” (Miguel Urbina, entrevista 1).

Camprovín (2009, p. 31), afirma:

Según Pollack Eltz (1994)³³ para la segunda mitad del siglo XX existían santeros en Venezuela, pero no estaban en grupos organizados, y en su mayoría todos viajaban a Cuba o Miami con la finalidad de recibir la protección de su santo, aprender los secretos de la religión y los valores por los cuales se rige, así como los nuevos patrones de conducta que debían adoptar.

Más adelante Camprovín (2009, p. 31):

...Onelia Raimundo fue una de las primeras santeras en llegar al país, junto a su hijo Domingo Gómez. Para el año 1970 esta santera consagró el primer santo en Venezuela, apadrinando a Juana Ramos, hija de oshún, cuya consagración se considera el primer ritual de iniciación en la Santería que tuvo lugar en nuestro país.

Los primeros datos que tenemos sobre los tambores batá en Venezuela, es en los años 70 cuando a Caracas llega el santero cubano Domingo Gómez (Shangó Miwa). Él vino de Nueva York a tocar en Caracas en la parroquia San José con unos tambores aberikulá, con él vinieron ‘El látigo’, Ángel ‘Cachete’ Maldonado, y Jim Golden. Ésa fue la primera incursión del tambor batá en Venezuela. Fue tocado por gente que vivía en Nueva York pero de nacionalidad cubana, puertorriqueña, norteamericana. Eran todos extranjeros.

A finales de los años 70 en casa de Jesús ‘Chu’ Quintero, se encontraba Frankie Rodríguez (tumbador de la orquesta de Larry Harlow) y Faride Mijares. Allí ‘Chu’ coloca el disco de *Las Dos Caras*, de la Típica 73 y le pregunta sobre los tambores batá a Frankie Rodríguez. Faride Mijares, entrevista 17: “Chu le pregunta a Frankie ‘¿qué tambores son estos?’ y le coloca el disco de ‘las dos caras’ de La Típica 73, donde dice: ‘y ahora los tambores batá’, y arrancan a tocar chachalokpuafún. Frankie le contesta, ‘esos se llaman tambores batá’, [Chu] ‘¿y cómo son esos tambores?’, Frankie le pidió una hoja a ‘Chu’, y ‘Chu’ le dio una hoja en papel pentagramada. Frankie le dibujó el okónkolo, el itótele, y el iyá [Frankie le dijo], ‘se tocan por los dos parches, y se tocan así’, le explicó cómo eran los tambores”. Son estos los primeros pasos (aunque pequeños) que dan músicos venezolanos a propósito de los tambores batá.

En el 78 ‘Chu’ Quintero viaja a La Habana al festival de La Juventud Comunista. Allí Francisco Antonio Hernández el ‘Pavo’ Frank (reconocido músico percusionista venezolano) le dice a ‘Chu’ Quintero que conocía a una persona que tocaba tambor batá, esa persona era Jesús Pérez (tamborero de gran prestigio), él lo había conocido en

³³ Pollak-Eltz, Angelina. (1994). *La Religiosidad Popular en Venezuela*. Caracas: Ediciones San Pablo.

los años 50 cuando Jesús Pérez estuvo en Venezuela³⁴. Chú le pide al ‘Pavo’ Frank que lo lleve a casa de Jesús. Averiguan donde vive Jesús Pérez, y fueron a su casa, allí el ‘Pavo’ Frank los presenta, y ‘Chu’ Quintero le pregunta a Jesús sobre los tambores batá. Jesús Pérez le explicó algunas cosas, fue algo muy breve. Este el primer contacto directo con un tamborero (omó añá) de gran prestigio, dueño de un tambor de fundamento. Faride Mijares, entrevista n° 17: “Jesús Pérez le dice ‘Chu’, ‘mira lo que yo puedo hacer por ti, como los tambores no se pueden sacar porque está prohibido por la ley. Te voy a dibujar los tambores y tú los mandas a hacer en Venezuela’. Entonces agarró un periódico, se los marcó en el periódico y se lo dio. Le dijo también algunos aspectos de la música, y ‘Chu’ escribió algunos toques, y se trajo [‘Chu’] un casete que le dio Jesús, que era el primer disco que había hecho el Folklórico Nacional de Cuba. Ahí con eso fue que empezamos a trabajar lo que grabamos en el primer disco del madera y el único (el primer disco del madera lo grabamos en 1978, eso fue el mismo año que ‘Chu’ viajó a La Habana)”.

Con esas pocas informaciones ‘Chu’ Quintero, Faride Mijares, Felipe Mandingo, intentan ensamblar unos cantos con el toque de chachalokpuafún. Pero como era lógico debido a la poca información, lo hicieron con muchos errores, y con desconocimiento. ‘Chu’ Quintero tenía más claridad con el okónkolo, pero en el itótele, y el iyá, fueron con las grabaciones que le había entregado Jesús Pérez tratando de entender cómo era su ejecución.

Se graba el primer disco del Madera, y allí se hace la primera grabación de tambores batá en Venezuela. En esa grabación estaban Jesús “Chú” Quintero, Felipe “Mandingo” Rengifo y Faride Mijares. Luego que graban ese primer disco, los comienzan a llamar para que tocan en fiestas de santo, ellos aceptan y utilizan para tocar los tambores aberikulá que hicieron a partir de la maqueta que les da Jesús Pérez de los tambores batá a ‘Chu’ Quintero, esos tambores los hacen en Caracas. En ese primer toque que tienen estaban ‘Chu’ Quintero, Felipe ‘Mandingo’, y Faride Mijares. Faride Mijares, entrevista n° 17: “nos llamaron y nos dijeron que no nos preocupáramos que iba a haber un cantante, llegamos a la fiesta y nos sentamos a esperar, no nos dijeron que hiciéramos oro ni nada sino que la fiesta iba a empezar. Bueno la fiesta empezó y comenzó a cantar Gilberto Carrasco... no recuerdo que cantó porque yo en

³⁴ No hemos encontrado más datos sobre la estancia de Jesús Pérez en Venezuela.

ese momento ni idea. Terminamos y a la gente le gustó como tocamos nosotros, pero ‘Chu’ no quiso seguir, no le gustó como era todo ese movimiento espiritual que se generaba allí... yo traje a ‘Totoño’, después de ‘Totoño’ traje a Felipe Blanco y hasta ahí fue que estuve con ellos. Ellos siguieron tocando en fiestas por su lado, lo que ellos tocaban, con Charlie Peñalver, Reny Mendoza, ellos tenían su grupo aparte, tocaban eso que habíamos dejado nosotros que era ‘kin-ba-kin-ba-kin-ba-kin-ba’ [chachalokpuafún], porque no había más nada. No había ni iyésá ni nada”. Ese primer intento de los músicos venezolanos ‘Chu’ Quintero, Faride Mijares, y Felipe ‘Mandingo’, era para el espectáculo del madera. No fue un estudio concienzudo de la tradición de los tambores de fundamento. Aquí aún no se conocía la estructura de los tambores de fundamento. Se hacía un solo toque (chachalokpuafún y no se tocaba correctamente), por la falta de información. Lo cierto es que luego que se va Faride, el grupo sigue tocando un tiempo en fiestas de santo, pero sin profundizar en lo del batá. Siguen con las pocas informaciones recabadas por ‘Chu’ Quintero, sin mayores pretensiones. Aunque no podemos negar fue fundamental en esos primeros pasos del tambor batá en Venezuela.

Otras personas que se interesaron y tenían la inquietud por el tambor batá en los años 70 fueron Henry Mijares, Gerson Ruiz, y un señor que se llamaba Gabriel le decían ‘Payaso’, los cuales buscaron hacer un grupo pero no continuaron. También a principio de los ochenta, los hermanos Mora (Douglas y William) se juntaron con Orlando Poleo, pero era todo muy empírico.

Más adelante en el 83 Jesús Pérez viene con Danza Nacional de Cuba a Caracas, Felipe Blanco le avisa a Faride que Jesús Pérez había venido. Faride se dirige al hotel y conversa con Jesús. Faride Mijares, entrevista 17: “le dije que era amigo de ‘Chu’, y le pareció simpática la situación, porque a él le había caído muy bien ‘Chu’, aparte que se llamaba como él. Allí le dije que estaba interesado en los tambores batá, que si él podía darnos unas clases, le expliqué que nosotros éramos un grupo pequeño, él dijo que sí, pero que en ese momento no podía, que lo fuera a buscar al día siguiente a esa misma hora que yo había llegado, y él iba conmigo. En efecto así fue, fui al día siguiente, y el vino conmigo para el barrio. Ahí fue donde por primera vez hubo la explicación de cómo hay que sentarse, como hay que tocar el tambor, cuál es el orden del oro seco, qué se necesita para ser omó añá... me dijo cuál era el orden del oro seco, con que empieza, y ese orden es el que mantenemos nosotros en la actualidad, porque ese es el orden que

nos dio Jesús”. Faride también tiene la oportunidad de escuchar en un concierto a Jesús Pérez en el mayor, Ángel Bolaños en el itótele, y Santa Cruz en el okónkolo.

Faride Mijares y Orlando Poleo tocaban en un grupo de jazz latino llamado Kimbisa, allí Faride le comenta a Poleo su interés por el tambor batá, y que tenía además información al respecto. Sin saber que Orlando Poleo estaba igualmente interesado por el estudio de estos tambores, y que estaba en esa búsqueda con Omar Olivero.

El batá comenzaba a sonar fuera del contexto religioso y fuera de Cuba en Latinoamérica. Estaban los discos de salsa que se escuchaban en la época (finales de los 70), el grupo de jazz latino Irakere de Cuba y su trabajo *Misa Negra* (1979), donde se usaban ocasionalmente tambores batá. Aunque lo que se tocaba en las grabaciones de salsa eran toques muy específicos y muchas veces estaban mal tocados, todo esto fue un primer paso o un primer encuentro. Con la ayuda de las grabaciones de los discos de salsa de la época, así como las informaciones que el maestro Jesús Pérez le había suministrado a ‘Chu’ Quintero y a Faride Mijares, fue gestándose el caldo de cultivo para que los músicos locales se interesaran por el estudio de estos tambores.

El estudio sistemático y serio de la música de los tambores de fundamento, se da a partir de 1983 con el establecimiento de talleres de estudio en el barrio sarría en Caracas, por un grupo conformado en un principio por los percusionistas Faride Mijares, Orlando Poleo y Omar Olivero. El que fungía de cantante en el grupo en ese momento era Orlando Blanco, éste no tocaba los tambores, se dedicaba al canto. En ese momento se cantaban eran extractos de cantos, pues se sabía muy poco. Allí en sarría se estudiaba percusión afrocaribeña y también el batá. Al principio del estudio de los tambores batá fue fundamental el libro de Fernando Ortiz, *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*, el cual contiene transcrito en pentagrama un oro seco de los maestros Gaspar Agüero y Raúl Díaz. Con este libro comenzaron a descifrar (Omar Olivero que era el que en ese momento leía música) los distintos toques. Faride Mijares, entrevista 17: “Nosotros estudiábamos lo poco que sabíamos, allá en sarría en casa de mi compadre Orlando [Poleo], en un taller en el que daba clase, con unos tambores batá de fibra que él tenía allí... Omar tocaba mayor, yo segundo y Poleo el okónkolo. Ahí fuimos estudiando un tiempo, hasta que Omar se fue, nos quedamos nada más Orlando y yo, y metimos a Miguito [Miguel Urbina]. Eso debió haber sido en el 85”.

Poleo tenía de alumno de tumbadora a Miguel Urbina, Poleo habla con Faride y le comenta que tiene un alumno de tumbadora con muy buenas condiciones para vincularlo al estudio del batá. Faride está de acuerdo y Miguel comienza a quedarse en las sesiones de estudio de batá en sarría, comienza como oyente. Benigno Medina era alumno de tumbadora de Faride, éste invita a Benigno a las sesiones de estudio del grupo de sarría. Benigno le gusta y se queda. Luego Miguel Urbina lleva a Johny Rudas al grupo de estudio, pues Miguel estudiaba en Barlovento con Johny Rudas y Tomás Pacheco (primo de Johny Rudas) lo que iba aprendiendo. Johny Rudas tocaba el segundo, Tomás Pacheco el okónkolo, y Miguel Urbina el iyá. Tomás Pacheco no continúa, y Johny se incorpora al tiempo al grupo de estudio que inició en sarría.

Al grupo de estudio de sarría se van incorporando durante el proceso Miguel Urbina, Benigno Medina, Rafael Molina, Johny Rudas, William Hernández, Alberto Quintero, Tomás Fajardo entre otros³⁵. El cantante Orlando Blanco estuvo un tiempo corto y luego se fue, después Faride lleva a su amigo el desaparecido cantante Edgar Chacoa este aportó mucho en los cantos para la información que se manejaba en el momento. Rafael Molina también manejaba información y colaboraba con el canto. Luego que sufre el lamentable accidente Edgar Chacoa y fallece, se encarga del canto Johny Rudas, que ya venía estudiando con Chacoa los cantos. Después comienzan a cantar Benigno Medina y Miguel Urbina, pero sigue Johny Rudas como cantante principal del grupo y tamborero.

Con el tiempo cada vez más personas se fueron incorporando y fue creciendo el grupo de estudio, además de diversificándose³⁶. Algunos de estos integrantes que llegaron tiempo después: Luis Ogbe Ka, Gustavo Valle, Rafael León, César Pérez, Richard Ávila, John Reyes, Héctor Chastre, Keny Quintana, por mencionar algunos.

Es importante señalar el gran aporte hecho al comienzo del estudio formal del batá en Venezuela por parte de músicos puertorriqueños como José ‘El Colorado’ Ramírez, Ángel ‘Cachete’ Maldonado, Anthony Carrillo, entre otros. Además de la presencia de tamboreros cubanos residenciados en los Estados Unidos, que venían a tocar tambores de fundamento a Venezuela junto con los tamboreros puertorriqueños, pues en

³⁵ No es el objeto de mi trabajo tratar la historia del tambor batá en Venezuela, por lo que doy estos nombres más a título referencial que siguiendo un método sistemático. Considero que sin embargo se hace necesario realizar un estudio profundo sobre la historia del batá en Venezuela, precisamente con el fin de registrar todos estos acontecimientos de manera más ordenada y documentada.

³⁶ Varias veces integrantes de éste grupo inicial, por diversas razones salieron un tiempo del grupo y luego volvieron. Fue un proceso de construcción donde todos aportaban desde sus distintas posibilidades.

Venezuela no había hasta la fecha tambores de fundamento. Uno de estos tamboreros cubanos fue Orlando Ríos ‘Puntilla’ que en el año 1988 (aproximadamente) estuvo en Venezuela (viene con el tambor de Juan Raimá), e inclusive les grabó algunas cosas del tambor. Otro señor que estuvo en Venezuela fue Skip Burney ‘Brinquito’, quien es de nacionalidad estadounidense, sólo por mencionar algunos. Cabe resaltar que ya desde finales del 83 estos señores venían con sus tambores a tocar en Venezuela. Faride Mijares, entrevista n° 17: “Los puertorriqueños comenzaron a venir como en diciembre del 83, que vino el ‘Colorado’, ‘Cachete’, ellos nos dijeron algunas cosas”.

En el 87 Faride viaja para La Habana y se entrevista con Bolaños, éste le presenta a Regino Jiménez. Allí tiene la oportunidad de entrevistarse con los dos, y traer información. También asiste a un tambor de fundamento, Bolaños lo invita. Allí no puede grabar pero se da cuenta de toda la estructura del tambor de fundamento. Faride Mijares, entrevista n° 17: “Cuando fui en el 87 a Cuba, Bolaños me llevó para un tambor de fundamento. No pude grabar, pero estuve todo el tambor ahí sentado, ahí escuché y vi el oro seco, oro cantado, todo el tambor desde el principio hasta lo último, los cantos, todo. Me di cuenta que nos faltaban cosas, que íbamos en buena ruta, pero nos faltaban cosas. Es decir los puertorriqueños estaban lejos de lo que se tocaba en Cuba, porque de hecho esa tradición es cubana. Cuando yo traigo el oro que Bolaños me da en Cuba, los tamboreros aquí en Venezuela [los del grupo de estudio] se dan cuenta que es diferente la cosa a lo que veníamos escuchando, que en su mayoría eran cosas de los puertorriqueños que venían a tocar a Venezuela”. Continúa, “Comenzamos a estudiar el oro seco con ese casete que nos dio Bolaños. Nos lo estudiamos directamente de ese casete Benigno, Miguito, y yo. Luego le fuimos pasando la información a los demás”.

En el año 89 viajan a Cuba, Faride Mijares, Benigno Medina y Miguel Urbina con el grupo Cimarrón, al festival de Jazz Plaza. Allí fueron a Danza Nacional de Cuba y tienen la posibilidad de entrevistarse con Regino [Jiménez] y Ángel Bolaños. Este viaje es de gran importancia pues cómo menciona Miguel Urbina en la entrevista n° 1: “fuimos a Danza Nacional de Cuba, buscamos a Regino [Jiménez], buscamos a Bolaños, porque ya Faride los conocía a ellos aquí, creo que ellos vinieron en el año ochenta y pico también para acá para Venezuela, con el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba (yo no recuerdo el año, pero hay grabaciones de eso). Entonces fuimos allá y anduvimos con Regino, con Bolaños, Bolaños le regaló a Faride una grabación, de un

oro seco de él [de Bolaños] y Faride nos dió eso a nosotros. Esa información Benigno y yo nos la estudiamos y terminamos de aclarar una cantidad de cosas en el mayor. Con esas cosas de Bolaños fue donde la cosa termina de afianzarse en el oro seco, ese oro que tenemos hoy día, ese oro viene de esa época”, continúa más adelante: “Ellos mismos decían, Regino decía: ‘ellos no se hicieron tamboreros aquí, cuando ellos vinieron [a Cuba] ya tocaban, nosotros lo que hicimos fue corregirles cosas’ [refiriéndose a los tamboreros venezolanos]. En efecto fue así, ‘este golpe es apaga’o, esto la mano va doblada [se refiere al tiempo], esto tal...’ y toques que no sabíamos, que si toques festivos, que si fomalokete³⁷ [toques de fundamento], una cantidad de toques no estructurales sino de fiesta, de los santos. Y bueno, nada, en 1989 terminamos de conectar con esta gente [tamboreros en Cuba], y después de ahí en los 90 para allá, se da todo ese proceso que algunos van a Cuba a jurarse”.

A medida que van perfeccionando el oro seco, se hace necesario revisar el oro cantado y los cantos. Cuando viaja Benigno en el 90 a La Habana, entre otras cosas del tambor investiga sobre el oro cantado y trae material de estudio. De ahí en adelante algunos integrantes del grupo de estudio comienzan a viajar más seguido a Cuba, obteniendo mayor información sobre los tambores de fundamento y sus cantos.

La llegada de los tambores de fundamento de Onelio Scull (Añá Ilú Addé) a finales de los 80, y de Johny Angarica (Añá Ayé Addé) a principios del 90 aproximadamente año 1991 y 1992 para residenciarse en Venezuela. Fue fundamental y de gran importancia para la consolidación y formación de los tamboreros locales.

Existía un grupo aparte del de sarría que tocaban en el tambor de Alberto la Cruz, jefe de una de las casas más grandes de santo en Venezuela en ese momento. Ese tambor está desde principios del 90 (aproximadamente 91 o 92) en Venezuela. Este tambor lo entregó en Cuba un señor llamado Alejandro, le decían Alejandrino³⁸ (muy prestigioso tamborero). Parece el señor al entregarlo no sabía que Alberto la Cruz era homosexual, además que el tambor lo fueron a recibir sus ahijados (de Alberto la Cruz) a Cuba, y al llegar a Venezuela se lo entregan. Estos señores que tocaban en este tambor según las versiones de los distintos informantes no tenían conocimiento alguno del tambor, no sabían los toques. Miguel Urbina, entrevista n° 1: “Ellos tocaban en su casa

³⁷ Toque de fundamento para shangó.

³⁸ No tenemos su nombre completo.

de santo que era muy grande, y no tocaban en otras casas de santo.... una vez estaban hablando en televisión, los vi tocando y dije: ‘estos no saben lo que están haciendo’. Es más, tan era así, que una vez murió una persona muy importante dentro de esa casa de santo y había que tocarle para despedirle en la funeraria, y me llamaron fue a mí. Nosotros tocamos en la despedida de ese santero”. Faride Mijares, entrevista nº 17: “Los fui a ver una vez, estaban tocando batá, y no había nada, no había un lenguaje, lo mismo hacía uno kun-pa-ku-pa, y el otro hacía pa-kun-pa-kun, uno tocaba chachalokpuafún y el otro tocaba yewa en el mayor, el kónkolo tocaba otra cosa. No tenían ni idea. Esa era la competencia desleal que había”.

Podemos mencionar a Richard Parada que comenzó su grupo de estudio con Dionis Bahamonde, y Jesús ‘Chuito’ Quintero; como otra persona que logró paralelamente al grupo de sarría llevar a cabo un estudio sistemático exitoso de estos tambores. Sin embargo, fue mucho tiempo después, pues su primer contacto con los tambores batá fue en el año 1988, en unos talleres que dictó Orlando Poleo. Luego de allí es realmente en el año 1992 que comienza su estudio formal al tener su primera clase en Santiago de Cuba con el maestro Mililián Galí. Es decir ya habían pasado casi diez años del comienzo del estudio formal por parte del grupo de sarría.

Este proceso de aprendizaje de la tradición de los tambores de fundamento en su estructura general, se termina de afianzar y asimilar a principios de los 90 por los músicos locales. Habría que hacer la salvedad de que el batá es un instrumento con un vastísimo repertorio y que por sus características músico-religiosa e historia siempre está en un constante desarrollo y discusión sobre los distintos toques e interpretaciones; por lo que requiere siempre de su constante estudio.

De gran importancia es el primer tambor doble tocado en Venezuela, que se dio en el año 1993 en el Ateneo de Caracas y del cual existe registro audiovisual. Este tambor se tocó con los tambores del maestro Mililián Galí Riverí y de Onelio Scull. Contó también con la presencia de otro gran tamborero, el señor Esteban Vega ‘Chachá’.

En Valencia (Venezuela) dan otros pasos, Javier Peña y José ‘Pepe’ Peña. José Peña tuvo un primer contacto con los tambores batá en Santiago de Cuba (Cuba) en un viaje que hizo en el año 94 o 95 aproximadamente a la conga de los hoyos. A partir del año 1997 Rafael Molina (del grupo de sarría) en Maracay les enseña la estructura básica del oro seco, oro cantado, y el cierre. Más adelante continúan y terminan su formación

con el señor Pedro “Aspirina” Valdés. Pedro ‘Aspirina’ en el año 98 o 99 aproximadamente envía su tambor (Añá Alabara) desde Cuba a Valencia con José ‘Pepe’ Peña, este último viaja con él a Valencia y queda encargado del cuidado del mismo, este tambor dura unos 12 años en Valencia permaneciendo activo (celebrándose variadas ceremonias religiosas), para luego volver a Cuba.

Es importante destacar el nacimiento de los primeros tambores de fundamento en tierras venezolanas. El “nacimiento de un tambor” se refiere en la tradición, a la ceremonia cuando se consagran unos tambores batá, es decir pasan a ser tambores de fundamento (comienza añá a residir en esos tambores), por esta razón se dice *nacimiento de un tambor*. Esta ceremonia de consagración de los tambores de fundamento tiene una duración de siete días, estos tambores para que puedan nacer tiene que haber un tambor de fundamento (consagrado), que es el que le transmite a añá al otro nuevo tambor que está por nacer, por eso también se usa la expresión “parió un tambor”.

En uno de esos días de la ceremonia el tambor recibe un nombre, que es como se va a llamar el tambor (cada uno de los tambores de fundamento tiene un nombre). También está la expresión “esta persona entregó un tambor”, refiriéndose al hecho que el dueño del tambor de fundamento (que está “pariendo” otro fundamento) está entregando un tambor de fundamento nuevo a otra persona.

Los primeros tambores de fundamento nacidos en tierras venezolanas son los fundamentos *Añá Bi Lerí* entregado a Mario ‘Marito’ Abreu, el segundo *Añá Okan Ilú*, entregado a Ricardo Riera. Esto sucedió el 19 de Diciembre 1995, y fueron entregados por el maestro y connotado tamborero Mario Marino ‘Papo’ Angarica. Luego el 24 de noviembre de 1996 nace el tambor de fundamento *Ilú Okán Irawo*, entregado a Miguel Urbina también por el maestro ‘Papo’ Angarica. Estos tambores fueron entregados en Venezuela (nacieron en Venezuela). Esto fue un paso gigante en el fortalecimiento de la tradición de los tambores de fundamento en Venezuela. Comienzan a darse estos procesos en lo local, comienza a haber cierta autonomía.

Después de años de trabajo, estudio, investigación y sacrificio de parte de éstos músicos, se logra tener un conocimiento general de lo que son los tambores de fundamento en cuanto a las distintas partes de la ceremonia y su estructura básica.

El grupo inicial de sarría con el tiempo fue dividiéndose, por diversas razones, una de ellas porque fueron recibiendo algunos de sus integrantes tambores de fundamento y conformando sus propios grupos. En la actualidad son muchos los tambores de fundamento que hay en Venezuela, y también muchos los tamboreros *juramentados* ante añá; el *juramento* es la ceremonia que reciben los tamboreros para consagrarse como sacerdotes de añá, lo cual los habilita para celebrar las distintas ceremonias que se realizan con los tambores de fundamento.

La cantidad de ejecutantes del batá fue creciendo significativamente, y en consecuencia el número de tambores consagrados. Actualmente existe un grupo tan numeroso de tamboreros y tambores que resulta imposible hacer una rigurosa genealogía del batá en Venezuela. Camprovín (2009, p. 53).

La ceremonia de los tambores de fundamento ha pasado de ser una tradición exógena para convertirse en endógena para las nuevas generaciones, tanto así que se puede hablar de una autonomía en cuanto al manejo de las distintas cuestiones musicales, ceremoniales y religiosas dentro del tambor. Con esto quiero decir que en Venezuela la regla de ocha y la música de los tambores de fundamento ha tomado un rumbo propio, ha recorrido su camino paralelamente, y guiado con la tradición en Cuba. Se han tomado los elementos propios de la tradición musical, gracias y a través de todos estos cultores, y las nuevas generaciones, que han venido participando y aportando a través del tiempo con sus investigaciones, estudio y perseverancia dentro de la tradición de todos estos elementos extranjeros. Desde hace un tiempo esta tradición músico-religiosa ha tomado fuerza y ha completado las cuestiones fundamentales, permitiendo esto poder desarrollarse con plenitud en el país, como lo ha venido haciendo ya desde hace algún tiempo, podríamos decir en el caso de los tambores de fundamento desde mediados de los años 90.

5.3 Procesos enseñanza-aprendizaje.

A partir de aquí expongo el análisis de las entrevistas realizadas a distintos informantes; tamboreros y (o) cantantes (akpwón) de los tambores de fundamento. Divido este análisis en cinco partes:

1. Perfil de Ingreso.
2. Aprendizaje tambores.
3. Aprendizaje canto.
4. Enseñanza tambores.

5. Enseñanza canto.

Perfil de Ingreso consiste en cómo esa persona llegó al tambor, de dónde venía, si había tenido o no contacto con esta música antes de ingresar a estudiar los tambores. Aprendizaje tambores revela cómo ha sido su proceso de aprendizaje con los tambores batá. Aprendizaje canto cómo ha sido su proceso de aprendizaje con el canto. Enseñanza tambores se refiere a qué técnicas o métodos emplean a la hora de enseñar los tambores batá. Enseñanza canto a qué técnicas, métodos emplean a la hora de enseñar el canto de los tambores batá. Recordemos los entrevistados tienen distinta experiencia en lo referente a la música de los tambores de fundamento.

Tenemos que comentar que debido a los distintos perfiles de cada músico dentro de la tradición (esto es si es tamborero, es akpwón o ambas) y la distinta experiencia (conocimiento), así como la información que nos brindan las mismas (cada entrevista), las entrevistas han sido utilizadas de acuerdo a su interés como fuente de información fidedigna para nuestros fines en la distintas partes de la investigación. Razón por la cual durante este capítulo no vamos a utilizar todas las entrevistas para las distintas partes del mismo, sino según su valor y utilidad como fuente de información en cada una de éstas.

5.3.1 Perfil de ingreso

En las entrevistas realizadas a distintas personas que se dedican a tocar los tambores de fundamento (tamboreros), encontramos que iniciaron el estudio de dichos tambores motivados por distintas razones o distintas circunstancias. Los motivos son variados: Llega primero a la religión, pero luego allí se interesa por la música. Comienza por el güiro primero, luego se interesa por el batá. El batá le interesó musical y religiosamente, aunque no tocaba ningún instrumento musical antes.

- Músico, percusionista. Desde pequeño conocedor de los géneros musicales afrobarloventeños por tradición familiar. Luego más adelante se interesa por los tambores batá.
- Músico, percusionista. Conocedor desde muy joven de los géneros afrobarloventeños. Se interesa luego por los tambores batá al escucharlos en un ensayo del grupo Danzas Negras de Barlovento. A partir de allí comienza su interés y estudio de estos tambores.

- Primero ingresa a la religión, de allí pasa al güiro, luego se comienza a interesar por el batá porque le llaman la atención los cantos. El batá le interesó musical y religiosamente.
- Viene de una familia religiosa, conoce la religión desde pequeño. Comienza a interesarse por la música de la religión, empieza en una agrupación de güiro familiar. Se inclina por el canto. No tocaba ningún instrumento musical antes.
- Ingresa a la religión primero; luego por ese medio conoce la parte musical y se interesó por la misma. De pequeño recibió clases de cuatro pero no continuó, formó parte de un grupo amateur de samba, todo esto antes del batá.
- Músico, percusionista. Desde muy pequeño estudió los géneros musicales afrobarloventeños. Recibe algunos talleres de toques específicos del batá, asiste con su profesor a un tambor de fundamento. Luego con el tiempo se incorpora al tambor y comienza su estudio formal.
- Empieza como religioso en casa de su padrino. En las fiestas religiosas comienza a ver distintos grupos de güiro, empieza allí su interés por la música. Se vincula a un grupo de güiro y con el tiempo empieza el estudio de los tambores batá.
- Antes de ser religioso sentía gusto por la música. Luego entró en la religión y al llegar a la religión se interesa por el batá.
- Músico percusionista, se dedica desde pequeño a la percusión afrovenezolana y afrocaribeña. Conoce el batá en un festival, donde presencia una clínica sobre este tambor, desde allí comienza su interés por este instrumento.
- Comienza en la religión donde ve por primera vez los tambores de fundamento, allí se decide por comenzar a investigar y estudiar estos tambores.
- Comienza en la percusión afrovenezolana, por intermedio de sus profesores conoce los batá y comienza a vincularse poco a poco en el estudio de los mismos.
- Luthier de batá, tambores afrovenezolanos y afrocaribeños. Percusionista. En un taller sobre construcción de instrumentos de percusión realizado en la Cátedra Libre de Percusión de Caracas conoce los tambores batá y comienza su proceso de estudio y construcción de éstos.
- Músico percusionista. En una muestra de percusión conoce los batá, desde allí comienza un proceso paulatino de estudio e interés por estos tambores.

- Músico percusionista. Tenía un interés por la parte musical de estos tambores, empezó recibiendo clases de batá con toques muy específicos.
- Músico percusionista. Comienza su interés al presenciar un taller sobre el tambor batá. Le genera interés la riqueza musical de esta tradición.
- Músico percusionista. Se dedica a la percusión afrovenezolana y afrocaribeña. Estando en Santiago de Cuba (Cuba) conoce los tambores batá, y comienza allí su interés por estos.
- Músico percusionista. Fue integrante del grupo Madera original. Pionero en la investigación de los tambores batá.

Del total de los diecisiete (17) entrevistados, once (11) ingresan al mundo de los tambores de fundamento en un principio por razones musicales. Vemos que las personas que se interesan por estos tambores son músicos vinculados a la percusión, y es la riqueza musical de ésta tradición lo que los lleva a interesarse por su estudio e investigación. Por otra parte están los que se vinculan primero a la religión que son seis (6) de los diecisiete (17) entrevistados. Estas personas al ingresar a la religión conocen la música de estos; los distintos cantos, los güiros, los tambores de fundamentos, etc. Y es a partir de allí que comienzan a interesarse por la música de los tambores de fundamento, ya sea por cuestiones religiosas o por un gusto musical particular.

Podemos decir que del cien por ciento (100%) de los entrevistados (17 en total), el 64,7% (11) comienza los estudios de la música de los tambores de fundamento por razones musicales y son todos músicos percusionistas antes de ingresar a dichos estudios. El 35,3% (6) no tiene conocimiento musical o muy poco (no profesional). Estos ingresan primero a la religión y es allí que se interesan por la música de los tambores de fundamento y su estudio.

Del 100% de los entrevistados el 53% (9) son percusionistas que iniciaron su formación en las músicas de tradición afrovenezolanas y afroamericanas. El 11,7% (2) son percusionistas que iniciaron su formación en la academia, sin embargo siempre han estado vinculados a las músicas de tradición afroamericanas. El 23,5% (4) no había tenido contacto alguno con la música. El restante 11,7% (2) había tenido algún contacto con la música, ya sea tocando algún instrumento musical como aficionado o mostrando interés por la música, en especial la percusión afrocaribeña como amateur.

5.3.2 Aprendizaje tambores.

Aquí habría que hacer una diferenciación entre el aprendizaje en momentos que todavía no había una tradición establecida en Venezuela, es decir, cuando se comienzan a construir los primeros cimientos en cuanto a la estructura musical de los tambores de fundamento, y la formación actual de los tamboreros donde ya hay unas estructuras, unas bases sólidas establecidas. Por esta razón se hace una diferenciación en las entrevistas del aprendizaje cuando aún se desconocía esta tradición musical en el país (en los inicios), y el aprendizaje ya en momentos donde hay una tradición establecida y fuerte.

5.3.2.1 En los inicios.

La información brindada por músicos puertorriqueños y cubanos que venían en los 80 y 90 con tambores de fundamento a tocar en Venezuela fue esencial en esta búsqueda, así como la posibilidad de poder tocar en un tambor de fundamento alguno de los tamboreros locales cuando se daba la oportunidad. Es de gran importancia, cuando los tamboreros venezolanos comienzan a viajar a Cuba y se entrevistan con tamboreros connotados como por ejemplo Jesús Pérez, Ángel Bolaños, Regino Jiménez (por mencionar algunos), esto se da a partir del año 87, exceptuando la entrevista que realiza Jesús 'Chu' Quintero a Jesús Pérez en el 78. Cuando los tamboreros locales comienzan a viajar con más frecuencia a Cuba, se da la oportunidad de grabar tambores, además de las grabaciones e información que les suministran los mismos tamboreros cubanos. Poco a poco se va consolidando y afianzando ese proceso de asimilación de la música. El establecimiento de tambores de fundamento en el país³⁹, así como la juramentación de tamboreros venezolanos en Cuba en el 91, facilita aún más ese proceso de formación. Ya que al estar juramentados éstos tienen por derecho mayor acceso a la información de esta tradición de los tambores de fundamento.

Con el tiempo cada vez más músicos locales se van incorporando a este proceso de construcción donde todos aportaban desde sus distintas posibilidades. La transmisión era oral esencialmente, y mediante la observación (entendiendo la observación como parte de la transmisión oral). El entrenamiento de tocar tanto en los fundamentos como en los aberikulás fue fundamental en la formación y estructuración de esta tradición.

³⁹ Venezuela.

Aquí en Venezuela en los inicios aprendimos empatando cuadritos, cada toque lo íbamos completando como si fuera un rompecabezas, hasta llegar a lo que hacemos hoy en día. Pero fue una tarea difícil porque no existía internet, era muy difícil viajar para Cuba... no teníamos recursos para viajar a Cuba y sentarnos un día con un maestro y pedirle una clase. (Faride Mijares, entrevista n° 17).

Inevitablemente cada uno de los investigadores directa o indirectamente fue enseñando los conocimientos a otros y eso contribuyó al proceso de apropiación de ese conocimiento por parte de los tamboreros locales. Se desarrollan talleres en distintas partes del país sobre el tambor batá, aunque muchas veces era poca la información, pero no dejaba de ser importante en la búsqueda del conocimiento. Un detalle importante en este proceso inicial (comienzo de los años 80) es que cuando comienzan a estudiar los tambores de fundamento los músicos locales, debido a la poca información con la que se contaba en esos momentos (también por lo hermética de esta tradición, era más difícil recabar la información), el proceso de aprendizaje no se hizo como se suele realizar tradicionalmente. Esto es, primero se aprende el okónkolo, luego el itótele y por último el iyá, sino que cada uno fue aprendiendo un tambor, alguno de los tres independientemente de si era el okónkolo o el itótele o el iyá, pues para poder ir ensamblando la batería de tambores batá con sus distintos toques, inevitablemente se hacía necesario que cada uno interpretara un instrumento, cualquiera que fuese de los tres, y es así porque en ese momento no había un conocimiento total de la tradición musical por ninguno de los integrantes, sino por el contrario cada uno desde sus posibilidades iba aportando en la construcción del conocimiento de esta música a través de la investigación por medio de los distintos maestros o cultores de esta tradición musical. Tampoco se llevó un orden estricto de toda la ceremonia (como se suele realizar tradicionalmente), sino que se iba aprendiendo conforme con la información que se contaba en los distintos momentos, esto es, podía accederse a algunos toques (inclusive incompletos) y correcciones del oro seco, o a algún toque de fundamento o del oro cantado, es decir no había un orden en la manera de aprender las distintas partes que componen un tambor de fundamento, sino que había que trabajar con la información que se iba contando en el momento y a partir de allí ir construyendo poco a poco el esqueleto de la estructura de la ceremonia de los tambores de fundamento.

A medida que se accede a mayor información de toques de fundamento, toques de fiesta, etc. Pues en esa medida se van corrigiendo detalles y cuestiones técnicas⁴⁰, tales como que tipo de ejecución (golpe) va en determinado toque, si es apaga'o, si es abierto,

⁴⁰ Hay que tener en cuenta que estas son sociedades muy cerradas (funciona como cofradías), no se le da información a todo el mundo sino bajo ciertos parámetros éticos, morales y de diverso tipo.

cómo es el manoseo. Se terminan de establecer como está organizada y como están compuestas cada una de las partes de los tambores de fundamento; el oro seco, el oro cantado, la presentación al tambor, la fiesta, el cierre. A partir de allí; de todas esas correcciones y afirmación de la correcta interpretación de los diversos toques del tambor, así como su correcta interpretación en el contexto religioso. En ese momento se consolida en el país (Venezuela) una tradición local, podríamos decir ya desde mediados de los 90. Esto gracias a la dedicación, el trabajo y estudio de parte de estos cultores que en un principio a partir del año 1.978 comenzaron esa búsqueda de la información sobre el tambor batá, y luego desde el año 1.983 comienza a consolidarse el estudio sistemático del tambor. Si no se hubiera realizado de esta manera, no hubiese sido posible acceder, como se logró a través del tiempo, al conocimiento total de la estructura de los tambores de fundamento tal cual se tiene hoy en día en el país.

5.3.2.2 Aprendizaje cuando ya hay una tradición local establecida.

En esta parte la mayoría de entrevistados iniciaron sus estudios del batá cuando ya hay unas bases sólidas de ésta música religiosa en el país⁴¹; es decir, su formación ya es de una tradición que está establecida y que ha tomado fuerza. En el análisis de cada una de esas entrevistas podemos destacar:

Giorgio Cianfaglione, entrevista n° 3.

- El método fue onomatopéyico esencialmente.
- Algunas veces se escribía (escritura musical tradicional) para explicar toques complejos o cosas de la clave.
- Hace énfasis en lo que llama el código del batá⁴².

Edwin Yopez, entrevista n° 4.

- En el estudio del tambor primaba la oralidad.
- Los toques los aprendía y aprende a través de la onomatopeya.
- Utiliza las grabaciones de batá para estudiar.
- Grababa en la clase y estudiaba en casa lo grabado.

⁴¹ Con excepción de la entrevista 13 donde aún se estaba en ese proceso de aprehensión de la estructura básica de ésta música (aunque ya se había avanzado muchísimo en ese proceso).

⁴² Se refiere al lenguaje propio del batá, el cual abarca la onomatopeya, la expresión corporal, las distintas dinámicas en cuanto a intensidad del sonido, conexión con el canto y tambores. Es decir toda una cantidad signos y señales que identifican y distinguen una tradición.

Oswaldo Ledesma, entrevista n° 5.

- Aprende visualmente. Dice ser más visual al momento de aprender. El video le aclara más al momento de interpretar, le ayuda a ver dónde va cada mano y cuestiones técnicas.
- Graba los videos de la clase y estudia con ellos.
- El disco de batá Ilú Okán Irawo⁴³ lo utiliza para estudiar, lo escucha a diario.
- La onomatopeya escrita le es de gran ayuda. Al respecto nos comenta; “Yo decía por lo menos eleguá, entonces anotaba ‘pa-kon-kón, pa-kon-kón, pa-kon-kón, kin-kin’ y ahí ponía ‘ki-já’, yo sabía cuándo venía [el okónkolo], sabía cuál era el mayor, cuál era el okónkolo, el segundo ¿sabes? Para ubicarme cuando venía yo tal cual como suena.”
- El canto le ayuda a ubicarse en el tambor
- Estudiar la clave en el tambor es de gran importancia.

Keny Quintana, entrevista n° 6.

- Comienza a estudiar con el okónkolo.
- Comienza con el oro seco. Anotaba el orden del oro seco (los nombres de los santos a lo que se toca). Estudiaba con una grabación del oro seco y luego iba a ensamblar con su maestro.
- Con el disco Ilú Okán Irawo completa el estudio del okónkolo, se aprende el oro cantado, perfecciona el oro seco y parte de la fiesta (toques de fundamento). Los tres tambores los fue estudiando de este disco.
- Su maestro le va grabando distintos toques en el segundo para que los vaya estudiando.
- El ir conociendo el canto le va ayudando a tocar mejor el tambor.
- Preguntaba a otros tamboreros y éstos le guiaban.

José Luis Martínez, entrevista n° 7.

- Aprende del tambor escuchando y viendo el tambor.
- El lenguaje del tambor (la onomatopeya).

⁴³ Este disco fue grabado emulando la estructura básica de un tambor de fundamento. Fue grabado en Venezuela participaron en la grabación, Miguel Urbina, Johny Rudas, William Hernández, Alberto Quintero, Fidel González.

- Le ayudó mucho el canto y lo que dice el tambor. Relaciona los toques, los tambores con el canto.
- Comienza con el kónkolo y con el oro seco (así lo hizo con los tres tambores).
- Grabaciones, de cosas que estaba estudiando y también grabaciones de tambores de folklóricos de antaño o de los tamboreros venezolanos. Grababa también los tambores donde tocaban.
- Escuchando muchísimo las grabaciones, así se lo aprendía.
- Diferencia entre lo binario y lo ternario en el batá.
- El concepto de la clave, si es 2-3 o 3-2.

Carlos Alfonzo, entrevista n° 8.

- Autodidacta en un principio, con ayuda de las grabaciones.
- Comienza formalmente por el okónkolo, pero ya estaba bastante avanzado en kónkolo y segundo por la ayuda de las grabaciones.
- Las grabaciones fueron fundamentales en el aprendizaje tanto de las clases como grabaciones de exponentes de ésta música, Lázaro Ros, Abbilona, Ilú Okán Irawo.
- No manejaba los códigos del batá, pero una vez que comenzó a conocerlo, se le hizo fácil.
- En la marcha tocando los tambores batá fue corrigiendo cosas.
- Trabajo con un método muy parecido al Tubs, el cual consistía en la onomatopeya escrita, además de un conteo (subdivisión) para ver dónde estaban los pulsos, y poco a poco fue entendiendo muchas cosas, como lo binario y ternario en la subdivisión del batá.
- Él método siempre fue oral y con ejemplos con el mismo tambor. Si alguien manejaba la escritura tradicional occidental el profesor la utilizaba pero para explicar algo concreto. En general era oral y dando ejemplos con el instrumento.

Manaure Gutiérrez, entrevista n° 9.

- El informante nos refiere: en las clases el maestro trabajaba con la onomatopeya del tambor. La pedagogía que utilizaba se regía por la onomatopeya y lo que literalmente decía el tambor⁴⁴; es decir 50% son frases y el otro 50% son el

⁴⁴ Con esto se refiere a la relación de los tambores con el canto.

lenguaje de lo que dicen las canciones para agasajar a los santos o ciertos poemas que se le hayan hecho. Lo que más le sirvió fue la onomatopeya de los tambores. Aprendía lo que decían los tambores, luego lo cantaba y de allí lo llevaba al instrumento.

- Se utilizan además de la onomatopeya distintos métodos porque no todo el mundo aprende de la misma manera, algunos son más visuales. Se utilizaba la escritura tradicional occidental (el solfeo rítmico) para explicarle a alguna persona que conocía la escritura tradicional, pues se le daban herramientas para comprender el tiempo.
- Comenzó por el oro cantado, así en los tres tambores.
- La guía que utiliza para estudiar el mayor y el segundo, son los cantos o lo que dice el tambor (refiriéndose a la relación del tambor y el canto).

Oscar Ramírez, entrevista n° 10.

- Comenzó con el kónkolo. Estudió primero el oro cantado, luego oro seco, los toques de fundamento y festivos.
- Comenzó el estudio con dos métodos: primero la onomatopeya del tambor y luego lo complementó con el método Tubs⁴⁵. Con los dos métodos, la onomatopeya y el Tubs ha sido como ha asimilado más el conocimiento. Gracias a este método ha logrado comprender mejor la subdivisión binaria y ternaria en el batá.
- Ha transcrito con ese método todo el kónkolo y está en el proceso en el tambor segundo.

Héctor Chastre, entrevista n° 11.

- Comienza a vincularse desde pequeño al batá, recibe clases de kónkolo con toques muy específicos, como osain, eleguanitá, entre otros.
- Comienza por el oro seco, luego el oro cantado en el okónkolo. Todo esto a través del lenguaje del tambor (la onomatopeya).
- Cuando comienza a tocar en el tambor, empieza a aprender del entorno y eso es fundamental en su formación.
- Las grabaciones fueron fundamentales en el estudio.

⁴⁵ Método que le enseñó su maestro.

- Copiaba en un cuaderno la onomatopeya escrita de todo el oro seco, el oro cantado, todo lo que escuchaba lo copiaba. Así poco a poco fue aprendiendo con relación al tambor.
- Cuando comienza a estudiar mayor ahí mismo empieza con el estudio del canto, entonces comenzó a cantar y a tocar mayor.

Alejandro Escobar, entrevista n° 12.

- Le comenzaron a explicar lo básico del okónkolo, desde el lenguaje del tambor. Fue un proceso lento.
- Empezó a ir a los tambores, no tocaba pero iba viendo la rutina del tambor.
- Se aprende el oro cantado primero, luego el oro seco. Le costó, fue un proceso lento.
- A través de las grabaciones y las clases recibidas comenzó a escribir el lenguaje del tambor a su manera. Al final lo comparó con los otros (maestros y estudiantes), corrigió unas cosas (la forma de las palabras no era la correcta), pero en su mayoría era parecido. Al final terminó de completar la escritura a través de la onomatopeya de los toques del oro cantado y el oro seco. Todo lo tiene en un libro (la onomatopeya escrita de los toques). Sobre la onomatopeya dice “El lenguaje del tambor ayuda bastante. Inclusive hicimos una hoja de eso [la onomatopeya escrita del okónkolo]. Le ponía un acento donde era acentuado, o donde venían los abiertos y toda esa serie de cuestiones, eso se fue corrigiendo. Eso le ha servido a otras personas y lo han ejecutado.”
- Conoce la escritura tradicional occidental en cuanto al ritmo, eso le ha servido también como apoyo, como herramienta.

Richard Parada, entrevista n° 13.

- Comienza estudiando toques puntuales festivos de batá.
- Comienza a escuchar grabaciones de batá de toques que no conoce. En ese proceso le dice a su maestro, “maestro quiero que me enseñe kun-pa-kun-pan-kun-pa-kun-pan-kun, quiero que me enseñe pa-kun-kún-pa-kun-kún, kin-kin, ki-

já, quiero que me enseñe pa-kun-pa-kun-kun; él me dijo, ‘vamos a empezar con el oro seco’⁴⁶.”

- Empezó a ver clases de oro seco, su maestro le graba todo el oro seco tambor por tambor.
- Comienza a tratar de ensamblar con otros compañeros el oro seco a partir de la información con que contaba.
- Su maestro le enseña todo onomatopéyicamente, en palabras del entrevistado: “el me lo enseñó como lo hemos estudiado nosotros, con sonidos ‘¡pa-kun-kun, pin, kun, jí, kú, já!’ onomatopéyicamente... nada de que me escribió partitura, no, no había nada de eso...o sea escuchaba lo que él me dictaba con el sonido de su voz y yo trataba de imitarlo en el tambor.”
- Por necesidad de hacer el ensamble y apropiarse de la información que estaba gestándose en Venezuela (lo del tambor batá), comenzó con el grupo de compañeros a ensamblar los distintos toques. En todo este proceso empezó por el segundo de allí pasa al mayor y por último el kónkolo.
- El orden en que estudió las distintas partes de la ceremonia fue oro seco, oro cantado, luego toques festivos y de fundamento.

Leonardo Ballestas, entrevista n° 14.

- Inició estudiando el oro seco empezando con el tambor okónkolo.
- De parte de los maestros todo fue onomatopeya, tanto con el kónkolo, el segundo y el mayor. Cada tambor lo aprendió con maestros distintos y todos utilizaron la onomatopeya. Por su parte algunas veces escribía (escritura tradicional occidental) lo que había aprendido, pero lo hacía para tenerlo registrado y que no se le olvidara en el momento.
- Acompañaba el estudio de mucho audio que tuviera el contenido de lo que le habían enseñado.
- Estudió en el orden; oro seco, oro cantado, la fiesta y los toques de fundamento.
- Muchos maestros no le hablaban del tiempo, sino directamente con la onomatopeya "...pa-kun-kun y bueno entra pues kin-kin, ki-já 'así'." Al principio le costó trabajo pero ya luego fue comprendiendo esos códigos y se le hizo fácil. Continúa: “Inclusive actualmente la mayoría de los toques yo también los

⁴⁶ Notemos que son las mismas onomatopeyas del capítulo I, pero utilizando algunas veces distintas vocales o consonantes.

aprendo así. Toques o cosas que quiero hacer los hago a través de la onomatopeya porque creo que va más acorde con lo que uno está interpretando, entonces ha sido y sigue siendo así, el proceso de aprendizaje del tambor.”

- Considera que la mayoría de los tamboreros han aprendido a través de la onomatopeya, dice al respecto: “antiguamente en los inicios del tambor la mayoría de los tamboreros no tenían conocimiento de [la] escritura musical, entonces esos códigos vienen de antaño, no son códigos que se inventaron aquí sino que se manejan por decirlo así en los que tocan este tambor, no solamente los que tocan sino lo que ya están en el cuento del tambor de fundamento.”
- Hace esta importante anotación sobre los códigos del batá, “Tú tocas con un tamborero de Cuba y manejan unos códigos de pronto una que otra cosa distinta, pero son casi los mismos códigos que se manejan, no sólo aquí [Venezuela], sino que se manejan casi en todas partes. Entonces se ha creado ya como un lenguaje propio, un vocablo, unos códigos, que se manejan en el grupo de los tamboreros y en la enseñanza se ve expresado, se ve manifestado ahí”.

Juan Carlos Figueredo, entrevista nº 15.

- Comienza por el oro seco con el tambor okónkolo.
- Transcribe los tres tambores, pues para poder estudiar el kónkolo necesitaba entender el mayor y el segundo, por lo que transcribe en partitura todo el oro seco, los tres tambores. Escribe tres bloques.
- Escuchaba las grabaciones de las clases y el lenguaje del tambor. Repasaba lo que escribía, lo comparaba con la grabación y corregía.
- Grababa los tambores a los que asistía y los escuchaba.
- Ensamblaba los tambores con otros compañeros con las transcripciones que tenía.

Luego de revisar y analizar las entrevistas, éstas de por sí nos arrojan varios resultados sobre el aprendizaje, procesos y métodos tradicionales en los tambores de fundamento. Vale anotar que varios de los entrevistados estudian o estudiaron en la Fundación Cátedra Libre de Percusión de Caracas⁴⁷. Esta escuela imparte sobre todo

⁴⁷ Escuela que se dedica a la investigación, estudio y enseñanza de músicas de tradición afroamericanas.

clases de batá y allí se estudia conforme la estructura básica de los tambores de fundamento, sus profesores son tamboreros de tradición en Venezuela.

En el análisis de las entrevistas destacan por su importancia:

- La oralidad en el proceso de aprendizaje es fundamental.
- La onomatopeya del tambor (oral y escrita), lenguaje del tambor.
- La relación de los toques y los tambores con el canto.
- La escritura o transcripción musical tradicional como herramienta, la cual generalmente no es el método principal, casi siempre va acompañada de la onomatopeya. Uno de los entrevistados transcribe los tres tambores en partitura, pues para poder estudiar el kónkolo necesitaba entender el mayor y el segundo, por lo que transcribe en partitura los tres tambores de todo el oro seco. Otros utilizan métodos de escritura no tradicionales como el método tubs por ejemplo.
- Diferencia entre la subdivisión binaria y ternaria en el batá.
- El concepto de la clave, si es 2-3 o 3-2, esto es, cómo va con respecto al tambor.
- El código del batá; es decir toda una serie de signos y señales que son propias de esta tradición musical (tiene que ver con la tradición oral).
- Se comienza tradicionalmente el estudio por el tambor okónkolo, luego segundo (itótele) y de último el iyá, según la dificultad de cada instrumento.
- Hay quiénes comienzan por el oro cantado o por el oro seco de acuerdo a lo que consideren sus maestros. El orden de estudio de la música de la ceremonia puede ser oro seco, oro cantado, toques de fundamento y festivos o se invierte oro cantado, oro seco, toques de fundamento y festivos. Éstos últimos festivos y fundamento también se invierten según la preferencia del maestro y de acuerdo a las necesidades (si la persona ya toca en los tambores).
- Son de gran importancia las grabaciones de tambores en vivo (actuales y de antaño). También las grabaciones de las clases.
- El comenzar a tocar es importante en la formación del tamborero pues se comienza a conocer la rutina de los tambores y se aprende del entorno.
- El ensamble de los tambores es importante en el aprendizaje.
- Algunos aprenden visualmente, le es de más ayuda al momento de interpretar el instrumento (cómo van las manos y cosas técnicas), por lo que el grabar videos en las clases es de mucha utilidad.

5.3.3 Aprendizaje canto.

5.3.3.1 En los inicios.

A principios de los años 80, cuando comienza el proceso de aprendizaje de esta tradición de manera sistemática, se sabían muy pocas cosas del canto en los tambores de fundamento, se conocían sólo algunos extractos de cantos. Edgar Chacoa con sus investigaciones aportó al proceso del oro cantado cuando aún no se sabía nada o muy poco.

“Porque él [Edgar Chacoa] era el que se sabía el oro cantado que no existía, en el grupo no existía el oro cantado porque nadie lo sabía, él era el que lo sabía. Y él lo conseguía con los santeros por ahí, [preguntaba] ‘mira dadá’ (dadá es un santo que no se escucha nunca), ‘ogue, korinkoto, inle.’” (Johny Rudas, entrevista n° 2)

En esa época había muy pocas grabaciones, y eran pocas las que se podía conseguir. La única manera era preguntando a los santeros y a los tamboreros cubanos o puertorriqueños cuando tenían la posibilidad. Los cantos se anotaban y así se los iban aprendiendo poco a poco; preguntando, anotando, equivocándose, corrigiendo.

Eran poco los interesados en el canto en ese momento, pues había más interés por los tambores. Con el tiempo se van viendo en la necesidad los tamboreros locales por aprender el canto, pues los cantos son imprescindibles en las distintas ceremonias o en la mayoría de ellas. Cuando el oro seco está más estructurado comienzan a investigar sobre el oro cantado, durante los viajes a Cuba investigan y traen información para estudiar sobre el canto. Así comienza y se desarrolla un proceso de estudio y aprendizaje del canto en los tambores de fundamento en Venezuela.

5.3.3.2 Aprendizaje cuando ya hay una tradición local establecida.

En las entrevistas realizadas a tamboreros y cantantes locales, éstos nos dicen cómo fue su proceso de aprendizaje del canto:

Giorgio Cianfaglione, entrevista n° 3.

- Fue autodidacta en un principio. Escuchando grabaciones y practicando, aprendió por sí mismo a cantar con la clave, esto es a buscar la ubicación del canto con respecto a la clave, si es 3-2, 2-3.

- Anotaba las letras de los cantos en un cuaderno cuando no los entendía o cuando eran muy largos como los rezos. Escuchaba los cantos, los anotaba y se los aprendía.
- Escuchar las grabaciones y la experiencia de la calle ha sido fundamental.
- Luego que llegó a la escuela (Cátedra Libre de Percusión de Caracas) empezó a pedir referencias de cantos, libros, traducciones, palabras.

Edwin Yepez, entrevista n° 4.

- Cierta parte la comenzó con su profesor. Importante el apoyo que le dio su profesor, la confianza.
- Fue aprendiendo por su cuenta; videos de youtube, grabaciones de audio en cassette, disco compacto (cd).
- Tips que le dieron cantantes formados de la época.
- La clave, y la onomatopeya del tambor fueron fundamentales, como por ejemplo los golpes del okónkolo. Donde tenía dificultad o duda se guiaba por el tambor mayor.

José Luis Martínez, entrevista n° 7.

- Comenzó con los cantos en el grupo de güiro donde cantaba. Los cantos los anotaba y se los aprendía.
- Estando ya en el tambor de fundamento, estudiaba las dos cosas y las iba relacionando.
- En el tambor le corregían cosas de pronunciación y también la clave, que si el canto va en la primera parte de la clave o en la segunda (es decir si está a 3-2 o 2-3).

Carlos Alfonzo, entrevista n° 8.

- Con el disco *Olorun* de Lázaro Ros, recuerda se aprendió ibaragó. Lo escuchó durante días y días para aprendérselo. Por la pronunciación, el lenguaje se le dificultaba.
- Ya con el tiempo dentro de la religión y el güiro (las ceremonias se celebran con cantos yoruba). Esto lo fue familiarizando cada vez con la lengua y se le facilitó un poco más. Pasó lo mismo con sus compañeros de estudio.

- Comparaban los cantos de distintos cantantes en las grabaciones.

Héctor Chastre, entrevista n° 11.

- Le corregían las cosas respecto a la clave y la interpretación. Todo de manera oral.
- Se tocaba todos los días y eso favoreció que se aprendiera rápido el oro cantado.
- Grababa todos los tambores a los que iba. Además que le facilitaban grabaciones de tambores en Cuba, de las investigaciones del grupo.
- Tenía un cuaderno en el que copiaba todos los cantos y los toques (con la onomatopeya).

Richard Parada, entrevista n° 13.

- Comenzó escuchando a Lázaro Ros (era lo que había en la calle), en un cuaderno comenzó a escribir como le sonaba (tal cual lo escuchaba), lo escribía y lo escuchaba muchísimas veces hasta que se lo aprendía.
- En un momento comienza a organizar los cantos según la parte de la ceremonia de los tambores. Antes tenía todo mezclado pues no conocía el orden.
- Un compañero le pasa un oro cantado (una grabación), lo escribe tal cual en el orden eleguá, ogún, ochosi... Trataba de buscar los golpes del tambor que coincidían con el canto, es decir el okónkolo, segundo, mayor. Eso lo ayuda a guiarse, a no perderse. Palabras del entrevistado: Yo buscaba de dónde agarrarme, por ejemplo la topa, *ibaragó*⁴⁸, yo escuchaba “ah mira esta canción dice esto y coincide con el golpe de cada tambor”, del segundo por ejemplo, así fue como yo empecé a cantar y empecé a aprender como coincidía el lenguaje del tambor con la voz, con el canto. Fue de esa manera; escribiendo las canciones, escuchando.

Es importante destacar en el proceso de aprendizaje: la transmisión oral de los cantos, ya sea por medio de grabaciones o de manera personal (de maestro a alumno o entre compañeros de oficio de más experiencia). Otros aspectos importantes son la escritura de la letra de los cantos, comprensión de la clave con respecto al canto, la

⁴⁸ Canto para eleguá.

interpretación o interpretaciones de los cantos, el proceso de familiarización del lenguaje y pronunciación, la onomatopeya del tambor, el tocar y cantar en los güiros los prepara para el canto en los tambores de fundamento.

5.3.4 Enseñanza tambores.

En las siguientes entrevistas podemos apreciar algunos de los métodos usados en la enseñanza de la música de los tambores de fundamento.

Johny Rudas, entrevista n° 2.

- Que el estudiante reconozca dónde está el primer tiempo.
- Buscar el pulso básico.
- Identificación, y aprendizaje de los toques, sus vueltas llamados, por parte del estudiante.
- La onomatopeya del tambor.
- Lenguaje del tambor, es decir la relación de los tambores y lo que dice el canto.
- El orden de enseñanza de los tambores con respecto a la ceremonia es: oru cantado, oru seco, la fiesta (toques de fundamento, toques festivos), cierre de egun, presentación iyawó.

Giorgio Cianfaglione, entrevista n° 3.

- Utiliza el mismo método con que le enseñaron, la onomatopeya del tambor.
- Cuando aprendía con su profesor tuvo la experiencia de que no todos entendían con la misma facilidad, entonces su profesor aplicaba distintos métodos con cada uno, por ejemplo la onomatopeya misma, a otros hay que hacerles el tiempo a la vez que se le van cantando los tambores, buscar distintas dinámicas.

Keny Quintana, entrevista n° 6.

- Recomienda al principiante comenzar por el kónkolo y con el oro seco. Recomienda el oro seco porque la mayoría de los toques están allí.
- Es importante que escuchen la llamada del mayor en cada toque, que se analice cada vuelta. De allí el aprendiz va a sacar su estructura.
- Analizar la música de lo que dice el tambor.

- Recomienda estudiar la ceremonia en el orden; oro seco, oro cantado, cierre de egun y de último la fiesta y toques de fundamento. Al respecto comenta, “Fíjate, te sabes las tres primeras partes y puedes sacar un tambor; oro seco, oro cantado, oro de egun. Lo demás se va aprendiendo en el camino.”

José Luis Martínez, entrevista n° 7.

- Comenta el entrevistado, “le muestro [a los aprendices] información de tamboreros con los cuales uno se formó; tamboreros viejos en Cuba, grabaciones en vivo de los pioneros aquí [en Venezuela].”
- Es importante la relación del tambor con el canto. Hay lenguajes del canto que tiene que ver mucho con el mayor y el segundo, con los tambores en general.
- El lenguaje del tambor es fundamental.
- Hay que tener en cuenta las cuestiones técnicas, si es tapa’o, abierto, etc.

Carlos Alfonzo, entrevista n° 8.

- Siempre enseña de manera oral, utiliza como apoyo el método Tubs, por parecerle una herramienta para el que no tiene experiencia con la escritura tradicional, bastante amable en cuanto a la hora de entenderse. Requiere de un mínimo de explicación para ser leída.
- El método Tubs se lo da como opcional a sus alumnos, a algunos les parece de bastante ayuda y trabajan con ese método. Pero la transmisión oral es el método primordial.
- Busca distintas maneras de hacer entender al estudiante; puede ser por medio del método tubs si le es conveniente, o que hay alumnos más auditivos, otros más visuales. Es decir dependiendo de los distintos talentos, capacidades, y facilidades de cada estudiante del tambor. Pero siempre con el método oral (la onomatopeya) como herramienta principal.

Manaure Gutiérrez, entrevista n° 9.

- Busca varias dinámicas en la enseñanza de manera que la persona se sienta más cómoda en el aprendizaje.
- El método que cree que funciona es el onomatopéyico.

- Cree importante que el estudiante aprenda lo que está diciendo el tambor y lo que se está tocando.
- Enseña la relación que tiene el toque con el santo.
- Enseña en este orden: oro cantado, oro seco, toques festivos y de fundamento, oro de egun.

Héctor Chastre, entrevista n° 11.

- Lo primero que enseña es el oro seco, de manera individual y con la onomatopeya. Luego enseña el oro cantado. Ya cuando sabe el oro seco, pues son menos los toques que tiene que aprenderse el estudiante.
- Utiliza como herramienta el solfeo rítmico si la persona que esta estudiando tiene conocimientos al respecto. Pero lo principal sigue siendo la onomatopeya.
- El oro seco va haciendo una preparación para lo que viene, es fundamental. Ya de una vez te va preparando para lo segundo.
- Luego sumerge al aprendiz en el tambor para la fiesta para que todos los integrantes del tambor, los otros mayorceros también le enseñen otras cosas. Es decir, la fiesta se la enseñan todos. A partir de esa experiencia, la aprende de un grupo de un conjunto de personas, viendo, observando, tocando.
- Lo lleva a donde otros tamboreros para que no se quede nada más con su visión, para que vean la cantidad de cosas que existen.

Richard Parada, entrevista n° 13.

- Empieza enseñando por el kónkolo y con el oro seco. El oro seco es complejo, es difícil asegura, pero es importante porque cuando haga el oro cantado ya es más fácil. Le ve más sentido primero el oro seco porque al momento de tocar los tambores es más funcional. Si la persona se sabe el oro seco puede resolver un oro cantado, de lo contrario no. Es decir, si se sabe el oro cantado nada más, no puede resolver un oro seco. El entrevistado comenta “el oro cantado, ya sabemos que son varios toques del oro seco, más otros toques que se tiene que aprender el alumno, pero no es tanta la cosa, es como repasar el oro seco pero con canto.”
- El orden en que enseña es oro seco, oro cantado, los toques de fiesta y luego los toques de fundamento.

- Asegura el entrevistado a propósito de la enseñanza; “Bueno, el método, el mismo que me enseñaron a mí onomatopéyicamente...Yo he utilizado la onomatopeya en el kónkolo, en el segundo y en el mayor, como a mí me la han enseñado y me ha funcionado. Es la manera como yo doy clase de batá, como me la dieron a mí, la manera como muchas personas la dan también y ha funcionado”.
- La escritura musical tradicional la considera importante, como una herramienta para los estudiantes, para los que se le haga más fácil de esa manera. (El entrevistado no maneja la escritura tradicional occidental).

Leonardo Ballestas, entrevista nº 14.

- Le parece lo principal empezar por el okónkolo. Luego, cuando ya se domina el instrumento y se conocen todos los toques de fundamento en ese instrumento, pasa al segundo, y así igualmente con el segundo para luego pasar al mayor, que es el tambor de más grande responsabilidad, porque es el que guía a los otros tambores. Afirma que cuando la persona llega al mayor tiene que tener un conocimiento ya bastante maduro de los otros dos tambores (kónkolo y segundo).
- La mejor metodología en la enseñanza es, a su parecer, la onomatopeya del tambor. Eso en los tres tambores, independientemente de que la persona a la que se le está enseñando tenga algún conocimiento musical o no lo tenga, es decir independientemente del perfil de esa persona.
- Sobre la onomatopeya nos dice: “Principalmente para mí la onomatopeya es la metodología más indicada, pues va más acorde con el lenguaje propio del tambor. Con esto no quiero decir que no pueda ir acompañada de la escritura, de alguna transcripción sobre lo que se está tocando, pero para mí debe ser acompañado.” La onomatopeya según el entrevistado debe ser el método con el que se debe comenzar a enseñar el batá, y si después se quiere analizar, la persona que tenga conocimiento en cuanto a la escritura musical lo escribe, y el que no lo tenga que siga con la onomatopeya. Es decir, ya sería algo opcional del estudiante para el análisis.
- Comenta el entrevistado que al momento de comenzar a enseñar en el tambor, hay una discrepancia entre oro seco u oru cantado. Él considera que se debe

analizar primero a la persona que va a aprender. Si la persona tiene conocimiento musical es preferible el oro seco, pero si no tiene conocimiento, entonces es el oru cantado. El oru seco porque son solo tambores y no hay canto: esto obliga al intérprete a escuchar únicamente los tambores. Los llamados y conversaciones sería ya un nivel más avanzado. En cambio a la persona que no tenga experiencia musical le ayudaría el oru cantado, pues el canto lo ubicaría en cuanto al tambor y le daría la noción de lo que es el tiempo. En sus palabras: “con el canto tú puedes ubicarlo con las acentuaciones del canto y decirle, mira el pulso está aquí... Hay personas que tienen problemas rítmicos, de métrica, que para mantener un pulso es difícil, entonces el canto lo hace que amarre un poco más, porque es más fácil, es algo a lo que estamos acostumbrados, escuchar la voz, es lo más frecuente en una persona que no haya escuchado o que no tenga ningún tipo de formación musical”.

- Otra cosa importante es la diferenciación entre los toques de figuras binarias y ternarias, eso sería cuando el estudiante esté un poco más avanzado y para eso precisamente el maestro se puede apoyar en la onomatopeya, también en la partitura si hay conocimiento de la escritura tradicional.
- Cuando se esté empezando es importante la posición al sentarse, el cómo sacar sonido y todas las cosas técnicas de cada instrumento.

Juan Carlos Figueredo, entrevista n° 15.

- Si la persona lee música le escribe los toques y agiliza el proceso.
- Si no sabe leer, le comienza explicando lo que es el tiempo, dónde está el primer tiempo.
- Comienza con el kónkolo.
- La onomatopeya la trabaja también con el aprendiz.
- Grabaciones, grabar los toques y que se lleven esa información.
- Ensamblar los tres tambores para que entiendan los toques.

En la enseñanza de los tambores de fundamento podemos destacar:

- La importancia de la oralidad.
- Lenguaje del tambor (la relación de los tambores y lo que dice el canto).

- La onomatopeya del tambor.
- El uso de la escritura como herramienta de apoyo.
- Las grabaciones son fundamentales en ese proceso y como herramienta.
- Relación tambor y canto.
- La técnica del instrumento.
- Comienzan algunos por el oro seco, otros por el oro cantado, dependiendo de las necesidades y del método de enseñanza del maestro.
- Encontramos estas variantes en el orden de enseñanza de la música de los tambores de fundamento:
 - Oro cantado, oro seco, la fiesta (toques festivos y de fundamento), el cierre, presentación iyawó.
 - Oro seco, oro cantado, el cierre, la fiesta (toques festivos y de fundamento), presentación iyawó.
- La escritura musical (la transcripción) como análisis.
- Lo binario y lo ternario en el batá.
- Ensamble de los tambores.

5.3.5 Enseñanza canto.

Estos son algunos de los métodos y técnicas usados en la enseñanza de los cantos de los tambores de fundamento, los cuales nos expresan estos cantantes de batá:

Johny Rudas, entrevista nº 2.

- Identificar el pulso.
- Que conozca e identifique la clave.
- Luego que el estudiante entienda el pulso básico y la clave, comenzar estudiar los cantos.
- Comienza con el oro cantado y cada canto lo enseña en el mismo orden que se canta: eleguá, ogún, ochosi... etc.
- Significado de los cantos. “He realizado una pequeña guía de colores donde se coloca el canto, una palabra en un color y el significado en ese mismo color, para que el alumno identifique la palabra, el significado.”
- El lenguaje del tambor.
- Divide el estudio del canto en cuatro niveles:

- Primer nivel: identificar los toques, identificar la clave, conocer los cantos, diferenciar si los cantos van en clave 3-2 o 2-3.
- Segundo nivel: los rezos; son cantos libres “ad libitum”, estos no van fijos en un lugar de la clave, identificar los toques.
- Tercer nivel: secuencias⁴⁹, el estudiante prepara estas secuencias con los materiales que les ha pasado el maestro y las revisan en clase.
- Cuarto nivel: es referente a los ancestros “egungun”. Son cantos que se utilizan para ceremonias mortuorias. El maestro le da el material de trabajo al alumno para que se lo aprenda, y este una vez preparado el material se lo lleva al maestro para su corrección.

Edwin Yepez, entrevista n° 4.

- Trata de guiarlos en cuanto a los conocimientos del tambor (la onomatopeya del tambor) y la clave.
- Los enseña en el significado de lo que es la lengua y de los cantos viejos que ya no son aplicados por desconocimiento o descuido.

José Luis Martínez, entrevista n° 7.

- Comenta lo siguiente: “Le muestro a los aprendices información de los tamboreros con los cuales uno se formó. Tamboreros de Cuba, grabaciones en vivo de tamboreros venezolanos pioneros.”
- En caso de mala pronunciación les corrige. Les da diferentes herramientas para que puedan resolver cosas en el canto.
- Comenta además que “El lenguaje del tambor te lleva a todo lo que es [el] canto”, se relacionan mucho. Hay lenguajes del canto que tiene que ver mucho con el tambor.
- Importancia de la clave con respecto al tambor y el canto.

Héctor Chastre, entrevista n° 11.

- Enseña primero el oro cantado.

⁴⁹ Aquí por secuencia se entiende a la agrupación de distintos cantos de manera continua; cada uno de los cantos y sus variantes el akpwón lo repite las veces que considere necesario, para luego pasar al siguiente, y así sucesivamente. Generalmente se comienza por un canto lento y un toque lento, para luego ir aumentando la velocidad, gradualmente a medida que van cambiando los cantos y a su vez también gradualmente cambian los toques y su intensidad. La idea general es causar un climax.

- Comenta que le da material a los aprendices para que se lo estudie; grabaciones de tambores, las que le parezcan adecuadas. Entonces el aprendiz va y se lo aprende, y le va corrigiendo los detalles.
- El canto con la clave lo explica y lo corrigiendo.
- Poco a poco pone a cantar a los aprendices de canto, por ejemplo hacen un oro cantado entre los dos. Cuando ve que está más seguro en el canto, en las casas que se pueda le dice que cante canta solo (el oro cantado). Y si se equivoca allí mismo lo va corrigiendo, es normal que se equivoque, comenta.
- Le enseña a sacar un iyawó. Comenta que ve las cosas de manera funcional. “estoy en este caso pensando en el momento del trabajo”. Ya que “son cosas que son de relevancia [la presentación del iyawó al tambor].”
- Comenta que para la fiesta le dice al aprendiz que prepare una secuencia, y que luego le vaya agregando cantos, así poco a poco va desprendiéndose del miedo escénico y tomando confianza.

Richard Parada, entrevista nº 13.

- Al que está comenzando, le recomienda que empiece por los rezos, por parecerle más sencillo en general que el canto.
- “... la clave de rumba [...] es importante que el alumno se la sepa porque la mayoría de los cantos van en clave.” Asegura que si la persona no tiene claro el concepto de la clave no va a saber dónde va el tambor, y el canto con respecto a la clave.
- Le explica la relación del canto con el tambor, la relación de los golpes de los tambores con el canto, sobre todo el segundo.
- En el oro cantado enseña el orden y los cantos básicos. Es del pensar que hay que comenzar por lo básico para aprender a cantar. Considera importante comenzar por lo más sencillo para de allí con el tiempo ir a los más complicado.
- Recomienda que el estudiante escuche grabaciones de distintos intérpretes, en el oro cantado por ejemplo, de modo de que la gente aprecie la diferencia que hay en cada uno de ellos, cómo interpreta cada uno de ellos.
- Es importante sigan una línea de tradición para comenzar a aprender.

- Para las secuencias recomienda aprenderse una sencilla primero, e ir añadiendo una por una. Por ejemplo, comenzar con una de yemayá, luego una de ogún, así poco a poco para que el alumno vaya avanzando.

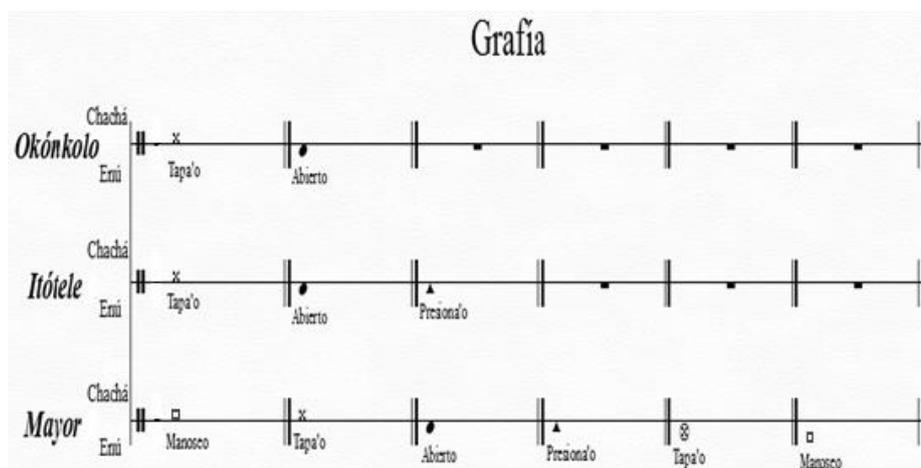
En la enseñanza de los cantos de los tambores de fundamento podemos destacar:

- La onomatopeya del tambor.
- La relación de canto y los tambores (lenguaje del tambor).
- La comprensión de la clave con respecto al canto y el tambor.
- Significado de las letras de los cantos, y pronunciación.
- Las grabaciones de los cantos y tambores.
- Relación del tambor y el canto.
- La enseñanza de las distintas partes de la ceremonia trabajando en función de las necesidades al momento de tocar (del trabajo como tamborero) y del método del maestro.
- Distintas interpretaciones en el canto.
- Las secuencias, rezos.

CAPÍTULO VI: TRANSCRIPCIÓN DESCRIPTIVA DE LOS GOLPES BÁSICOS UTILIZADOS EN LA CEREMONIA DE LOS TAMBORES DE FUNDAMENTO

En esta parte del trabajo están las transcripciones de las distintas partes musicales de la ceremonia de los tambores de fundamento.

6.1 Criterios gráficos de la transcripción.



En la transcripción, la parte de arriba de la línea corresponde al cha-chá⁵⁰, la de debajo de la línea al enú. Es decir, cada mano independientemente ejecuta las figuras de arriba o de abajo; recordemos que se trata de un instrumento bímembranófono y ambipercusivo, es decir, tiene doble parche además con la particularidad de que se tocan ambos parches, una mano en un parche y la otra mano en el otro. De la lateralidad⁵¹ de la persona que ejecuta el instrumento depende qué mano va en cada parche.

1. El núcleo de la nota define en sí mismo el tipo de técnica a emplear en la ejecución del instrumento y su valor.
2. La línea horizontal divide o indica la parte del instrumento donde va a ser ejecutado el golpe. Es decir, nos muestra si le corresponde la ejecución al chachá (espacio superior), al enú (espacio inferior) o a ambos (unísono).
3. Las denominaciones A, B, C, D... en el caso de la percusión, indican en ese mismo orden alfabético la cantidad de vueltas de un determinado golpe. Es decir, cuando veamos en la partitura la letra A, ésta nos indica que es la primera vuelta del golpe, luego vendría B (en caso de haberla), que sería la

⁵⁰ Escribo el chachá arriba de la línea porque su altura en cada uno de los instrumentos (okónkolo, itótele, iyá) es más aguda con respecto al enú.

⁵¹ Con esto quiero decir si la persona es diestra o zurda en su defecto.

segunda vuelta, y así sucesivamente. Esto con la intención de identificar las distintas partes de los golpes y su respectivo orden. También utilizo A, A', A''... para definir variantes de una misma vuelta⁵².

4. En el caso de los cantos (la melodía) distingo un canto de otro en números romanos de la siguiente forma I, II, III, IV... También utilizo I (a), I (b)... para diferenciar las distintas partes de un mismo canto.
5. Las repeticiones que se dan en la partitura son (x veces) a gusto del mayorcero. De no ser así se indica en la partitura.

La grafía de los núcleos de las notas está dispuesta de la siguiente manera:

X = tapa' o chachá

● = abierto

▲ = presiona' o

⊗ = tapa' o enú

▣ = manoseo⁵³.

⁵² Vale destacar que esto lo hago con fines pedagógicos y analíticos. No siendo un concepto de la tradición musical abordada, habiendo diversas maneras de interpretación dentro de la misma. Las conversaciones, vueltas, llamadas; son conceptos que se emplean en la tradición pero no hay un consenso general establecido de cuáles son conversaciones, variaciones, vueltas. Por lo tanto yo lo aplico de acuerdo a mi experiencia en esta música y con fines de analizarla y comprenderla.

⁵³ Como ya habíamos dicho, el manoseo son apoyos al momento de tocar las distintas combinaciones tímbricas del tambor, estas son importantes sobre todo en el tambor mayor (iyá). En las transcripciones hemos colocado un manoseo (opcional), para tener una idea de que se trata. Pero el manoseo no tiene un patrón determinado, sino que se ajusta a las necesidades y gustos del intérprete. Hay distintos manoseos según cada intérprete.

6.2 TRANSCRIPCIÓN DESCRIPTIVA DE LOS GOLPES BÁSICOS UTILIZADOS EN LA CEREMONIA DE LOS TAMBORES DE FUNDAMENTO

[Aquí continúan las partituras, que se encuentran divididas en cuatro (4) documentos en formato PDF]

CONCLUSIONES.

Estas conclusiones están basadas y atienden primordialmente los datos suministrados por los informantes, como también por los textos e investigación personal dentro de la tradición.

Atendiendo al orden en que se realiza la ceremonia de los tambores de fundamento en honor a un santo, apreciamos en el cuadro cómo se organiza el estudio de los iniciados en esta tradición según las distintas dinámicas de enseñanza. Siempre se sigue el mismo orden en los tres tambores⁵⁴:

Orden de la ceremonia.	Tambores		
	Estudio de la ceremonia. (Según la funcionalidad con el trabajo, y el estudiante músico).	Estudio de la ceremonia. (Según la facilidad para el estudiante que no ha tenido contacto anterior alguno con la música).	Estudio de la ceremonia en la Cátedra Libre de Percusión de Caracas.
1. Oru seco.	1. Oru seco.	1. Oru Cantado.	1. Oru cantado.
2. Oru cantado.	2. Oru cantado.	2. Oru Seco.	2. Oru seco.
3. Presentación iyawó (en caso de haberlos).	3. Cierre de egun.	3. Cierre de egun.	3. La fiesta (toques de fundamento, toques festivos), cierre de egun, presentación iyawó.
4. La fiesta.	4. La fiesta, (toques de fundamento, toques de fiesta).	4. La fiesta (toques de fundamento, toques festivos).	
5. Cierre egun.	5. Presentación iyawó.	5. Presentación iyawó.	

Tabla 7. Dinámicas en la enseñanza de los toques de los tambores de fundamento según las distintas partes de la ceremonia y su funcionalidad

⁵⁴ Es decir se comienza estudiando el okónkolo, luego el itótele, por último el iyá; y se lleva cabo el estudio de cada parte de la ceremonia con el mismo orden.

Atendiendo al orden en que se realiza la ceremonia de los tambores de fundamento en honor a un santo, apreciamos cómo se organiza el estudio de los iniciados en esta tradición según las distintas dinámicas de enseñanza en el canto:

Orden de la ceremonia.	Cantos			
	Estudio de la ceremonia. (Según la funcionalidad con el trabajo).	Estudio de la ceremonia. (Según la facilidad para el estudiante que no ha tenido contacto anterior alguno con la música).		Estudio de la ceremonia en la Cátedra Libre de Percusión de Caracas.
1. Oru seco.	1. Oru cantado.	1. Oru cantado.	1. Oru cantado.	1. Oru cantado.
2. Oru cantado.	2. Cierre cantado.	2. Cierre cantado.	2. Cierre cantado.	2. Rezos.
3. Presentación iyawó (en caso de haberlos).	3. Presentación iyawó.	3. Secuencias (la fiesta).	3. Rezos.	3. Secuencias (la fiesta).
4. La fiesta.	4. Secuencias (la fiesta).	4. Rezos.	4. Secuencias (la fiesta).	4. Cantos de egun, presentación iyawó.
5. Cierre egun.	5. Rezos.	5. Presentación iyawó.	5. Presentación iyawó.	

Tabla 9. Dinámicas en la enseñanza de los cantos de los tambores de fundamento según las distintas partes de la ceremonia y su funcionalidad

En cuanto a los perfiles de ingreso notamos que es variada, tanto en edad, oficio, si es religioso o no (me refiero a la santería), músico o no, en fin. Es variada la cantidad de personas interesadas tanto en los tambores como en el canto de esta tradición. Un dato importante en los perfiles es el género, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico. Con esto queremos decir que los aspirantes a tamboreros (ejecutar los tambores de fundamento) tienen que ser hombres heterosexuales, con la excepción del akpwón que puede ser una mujer. Por esta razón los que estudian estos tambores son hombres⁵⁵.

⁵⁵ Los que pueden tocar los tambores de fundamento (tambores consagrados). Si no son tambores consagrados, estos pueden ser ejecutados por mujeres, fuera del contexto religioso.

La mayor parte de los que ingresan a estudiar y tocar los tambores de fundamento son músicos (64,7%), en su gran mayoría percusionistas que generalmente están vinculados con las músicas tradicionales afroamericanas y populares. El otro porcentaje (35,3%), es ocupado por personas que no están vinculadas a la música profesionalmente antes de ingresar a la religión, pero luego de su ingreso a la misma, se interesan por la música de los tambores de fundamento por razones religiosas y (o) musicales⁵⁶.

Las dinámicas en el proceso de enseñanza-aprendizaje son variadas, precisamente buscando la facilidad y entendimiento de cada uno de los estudiantes del tambor. Dentro de esas dinámicas está la más importante de todas: la onomatopeya del tambor, que es el método directo, podríamos decir “propio” del tambor. Se trata del método por tradición, y consiste en un solfeo que va imitando los sonidos (timbres) del tambor y sus distintos y variados llamados, toques, conversaciones. Es a partir de aquí que inicia el estudio de estos tambores. Con esa base (la onomatopeya) comienza el proceso de aprendizaje, que puede ser acompañado con herramientas de escritura en caso de conocerla los estudiantes (la escritura tradicional occidental), o bien puede ser un tipo de escritura alternativa, por ejemplo, la notación tubs que es un sistema de notación icónica, o alguna otra parecida en cuanto a su escritura y facilidad en el aprendizaje.

Otras herramientas en el proceso de enseñanza-aprendizaje son las grabaciones de los toques y llamados de estos tambores (por medio de videos, grabadoras de audio), también grabaciones en clase del ensamble de los tambores, bien sea cada tambor por separado o dictado con la voz, o también dictado de los llamados y conversaciones con la voz y tocando un tambor simultáneamente. También está la ayuda de las grabaciones comerciales de música de batá, por ejemplo, el disco grabado en 1998 por venezolanos Ilú Okán Irawó, que tiene registrada una sesión completa y básica de la ceremonia de los tambores de fundamento: comienza con el oro seco, luego el oro cantado, la fiesta (algunos toques de fiesta y fundamento) y el cierre. Está el disco del gran tamborero cubano Regino Jiménez Ilú Añá (2001) que tiene algunos toques de fiesta y de fundamento junto con un oro seco⁵⁷. Están también los discos de Lázaro Ros, los trabajos de Lucas Brandoli, Abbilona, solo por mencionar algunos.

En todo este proceso es importante familiarizarse con la música, buscando el pulso básico tanto en los tambores como en el canto. Se trabaja buscando dónde está el

⁵⁶ Gusto por los tambores o el canto, o ambas cosas.

⁵⁷ El oro seco está grabado toque por toque separados por track.

pulso básico en los tambores, también dándole herramientas a los estudiantes con la misma onomatopeya del tambor, explicándoles donde inicia ya sea el canto o el tambor. Para esto se hacen diversos ejercicios de repetición de fragmentos de los toques como de los cantos. Uno de estos ejercicios puede ser que los tambores entren con un determinado toque, (recordemos el cantante siempre inicia antes que los tambores, salvo alguna que otra excepción) para que luego el cantante se incorpore con los tambores sonando, lo cual le desarrolla al akpwón su comprensión y ubicación en cada uno de los distintos toques. Aquí la observación es fundamental, pues hace parte de los procesos orales de enseñanza-aprendizaje, como ya habíamos dicho, en la onomatopeya del tambor cada sílaba corresponde a un movimiento específico, una duración, un timbre, la secuencia resultante debe desplegarse a lo largo de una línea temporal sincronizándose con el pulso del conjunto general a través de una serie de movimientos corporales rítmicos.

La clave es de vital importancia, pues es la guía general del canto y los tambores, es la línea temporal a partir de la cual los distintos instrumentos (los tambores y el canto) encuentran su ubicación en el tiempo, y a partir de allí la construcción del discurso musical. Por esto es imprescindible el dominio de la clave de parte del estudiante (la clave con respecto a los tambores y el canto), por lo que se realizan ejercicios con la clave y los tambores o con el canto o con ambos. Estos ejercicios los diseña cada maestro desde sus distintas estrategias, puede ser tocando la clave y que el estudiante entre según sea el caso del toque o del canto. También se practican los cambios que hay en los cantos con respecto a la clave, esto es cuando un canto cambia por ejemplo de 3-2 a 2-3, o se cambia de un toque a otro. Todo eso tiene que estar encuadrado en la clave, es decir, el primer tiempo del canto y (o) los tambores puede cambiar con respecto a la clave dependiendo del toque y (o) el canto. Esto pasa en las secuencias, donde se tocan distintos toques y cantos de manera continua. Esto se logra con la repetición, y el trabajo. Sobre las secuencias (Johny Rudas, entrevista nº 2); “lo que se llama secuencia; un canto detrás de otro, por ejemplo empezar un canto lento con un toque llamado *yakotá*, después pasa a la fase de ñongo que es un toque intermedio, y después más alegre *chachalokpuafún*.”

La clave algunas veces se toca con las palmas de las manos de parte de los tamboreros o cantante (akpwón); esto para darle fuerza a los toques y cantos, o para ayudar a alguien que se “cruce” (que esté mal con respecto a la clave), ya que esto

puede pasar debido a las complicadas polirritmias y valores irregulares en los patrones rítmicos y variaciones de los tambores. Muchas veces pasa que hay uno o varios tambores que ejecutan figuras binarias dentro de un compás ternario por ejemplo.

Tenemos que acotar que la clave no está fija todo el tiempo, ni es obligatoria su ejecución dentro de los toques, sino que por intervalos puede ser percutida con las manos de parte del akpwón o de alguno de los tamboreros que no esté tocando. Esto generalmente se hace con los objetivos que acabamos de mencionar y se realiza con mayor frecuencia en la fiesta. Inclusive hay algunos toques donde no se acostumbra a tocar la clave, sino que se utiliza mayormente la sincronía de los tambores con el canto.

La relación del tambor y el canto, así como el significado del canto, es importantísima pues entre los dos hay una gran relación; los tambores siguen el canto, y dependiendo del canto el tambor toca unos determinados toques, (Keny Quintana, entrevista nº 6) “el difunto Regino [Jiménez] decía, ‘si tú aprendes a cantar, puedes tocar mejor el tambor’, es verdad, porque sabes para dónde vas. Sabes para donde te va a llevar el canto a la hora de estar sentado tocando. Tú conoces el canto y sabes para dónde vas.” También los golpes del tambor van muy ligados a el canto, estos coinciden muchas veces con la rítmica del canto, por eso se dice que los tambores “hablan” (el lenguaje del tambor) pues repiten muchas veces lo que dice el canto, tanto en rítmica como en tonalidades, dependiendo de los distintos cantos. Esto también se transmite mediante la onomatopeya del tambor por parte del maestro. Enseñándole la sincronía con el canto y los distintos cambios en los respectivos tambores, entendiendo cambio como la variación rítmica y de timbres (tonos) del tambor. Una vez el estudiante (aprendiz, principiante) va comprendiendo el entramado de los tambores y el canto, pues va inevitablemente entendiendo la sincronía con la clave, pues todo esto que sucede entre los tambores y el canto está en clave (es decir, correctamente respecto a la clave). La clave está implícita en los toques.

Desde el primer momento cuando comienzan sus estudios los principiantes, el maestro emplea varias estrategias para ir avanzando en lo posible con las personas que presentan más dificultad. A algunos se les hace más fácil que a otros por diversas circunstancias: puede ser que alguno por estar vinculado desde hace tiempo a la religión, esté más familiarizado con la música. Sucede también que a algunas personas se les facilitan ciertos ejercicios rítmicos e independencia o el canto, pero a otras les es más difícil ejecutar ciertos ejercicios, es decir son variadas las situaciones. Por ello las

diversas dinámicas en la enseñanza son importantes en este proceso de enseñanza-aprendizaje.

El comenzar a tocar tambores en vivo es de vital importancia en la formación del tamborero, pues comienza a conocer la rutina de los tambores y a la vez va aprendiendo del entorno. Los tamboreros con mayor experiencia van corrigiéndole y dándole pautas en las distintas situaciones al momento de tocar en la ceremonia de los tambores de fundamento.

Otro hecho no menos importante en el proceso de aprendizaje son los güiros, estos son de gran ayuda al comienzo de la formación, en esos primeros pasos antes de llegar al tambor. Son importantes tanto para el cantante como para el tamborero, sin embargo, no todos los tamboreros antes de llegar al tambor comienzan su formación con los güiros, esto es circunstancial, sobre todo comienzan tocando güiro las personas que ingresan primero a la religión antes de tocar los tambores de fundamento.

El estudiar cada tambor te va preparando para el siguiente, esto es; el estudiar el okónkolo te va preparando inconscientemente para el segundo y el mayor, luego estudiar al segundo te prepara en otras cosas para el mayor, pues el estudiante o aprendiz tiene que prestarle atención a otros llamados, vueltas y conversaciones que antes con el okónkolo no le eran tan importantes en la ejecución del mismo, luego el mayor te prepara en la dirección de los demás tambores y ejecución e interpretación de los distintos toques con respecto al canto y los otros tambores, por lo que te da una mayor seguridad al tocar e interpretar los otros tambores.

Inevitablemente hay que escuchar la polirritmia de los tambores para ir tocando y aprendiendo. Todo esto va preparando al estudiante (principiante), que se va grabando los distintos patrones rítmicos (las vueltas, los llamados, las conversaciones, etc.) para poder ejecutar el tambor en el lugar correcto con respecto a los demás tambores. En estos procesos orales de enseñanza-aprendizaje la onomatopeya es la herramienta fundamental. La onomatopeya hace parte fundamental de la tradición oral en los tambores de fundamento.

Todos estos métodos de enseñanza están basados en la oralidad; se transmiten a través de sistemas orales ya aplicados por distintos maestros y que han sido exitosos, pues el solo hecho de que la tradición perviva y se desarrolla en la actualidad, lo comprueba.

REFERENCIAS

Bibliografía

- Alén Rodríguez, O. (1994). *De lo Afrocubano a la Salsa. Géneros musicales de Cuba*. La Habana: Ediciones ARTEX S.A.
- Altmann, T. (1998). *Cantos Lucumí a los Orichas*. Hamburgo, Germany: DESCARGA, Brooklyn, New York.
- Amira, J y Cornelius, S. (1992). *The music of Santería. Traditional Rhythms of the Batá Drums*. New York: White Cliffs Media Company.
- Ascencio, M. (1976). *San Benito: ¿Sociedad Secreta?* Caracas: Universidad Central de Venezuela-División de Publicaciones.
- Baracaldo, P. O. y Cajal, P. A. (2006). Percepción auditiva y preparación al dictado musical: representación de alturas en el sistema tonal. En C. Alzate (coord.), *Investigación y creación: Arte, música, literatura. Desde donde hablan las artes y las humanidades* (80 – 89). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Bermúdez, Egberto. (2005). La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte 1). *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 10, 215-239.
- Betancourt, V. (2005). *La Lengua Ritual Lúkúmí*. Caracas: Ediciones Orunmila.
- Blanco, I. (2010). La música como eje de articulación de la caribeñidad en los ensayos Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940), de Fernando Ortiz y La isla que se repite (1998), de Antonio Benítez – Rojo. *Revista Musical de Venezuela*, 47, 97 – 104.
- Bolívar, N. (1995). *Los orishas en Cuba*. Caracas: Editorial Panapo, C.A.
- _____. (1997). El legado africano en Cuba. *Revista de Sociología*, 52, 155-166.
- _____. y Lapique, Z. (2011). *Nkorí. Vocablos africanos en la música cubana*. La Habana: Letras Cubanas.

- Cabrera, Lydia. (1957). Vocabulario lucumi (El yoruba que se habla en cuba). Ediciones C.R, La Habana.
- _____. (1993). *El Monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Camprovin, Karim. (2009). *Estudio Musicológico de la Ceremonia "Presentación al Tambor" en la Santería o Regla de Ocha Practicada en el Distrito Metropolitano de la República Bolivariana de Venezuela entre los Años 2008 y 2009*. Tesis de pregrado no publicada. Universidad Central, Caracas, Venezuela.
- Carbó, Guillermo. (2006). Música tradicional e investigación en el Caribe colombiano. En C. Alzate (coord.), *Investigación y creación: Arte, música, literatura. Desde donde hablan las artes y las humanidades* (24 – 41). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Casanova, Ana. (1988) *Problemática organológica cubana: crítica a la sistemática de los instrumentos musicales*. La Habana: Casa de las Américas.
- Castellanos, G. (2009). Identidades raciales y de género en la santería afrocubana. *La manzana de la discordia*, 4, 63-72.
- Castellanos, J. (2003). *Pioneros de la Etnografía Afrocubana*. Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera. Miami, Florida: Ediciones Universal.
- Feliú, V. (2005). Divertimentos Negros en Cuba. En M. Goldberg (dir.), *Vida Cotidiana de los Negros en Hispanoamérica*. Madrid: ed. F. De Larramendi.
- Fernández, J. (2008). *Ocha, Santería, Lucumí o Yoruba. Los retos de una religión afrocubana en el sur de Florida*. Tesis de Maestría publicada, Departamento de Antropología Social, Universidad de Granada.
- Fernández, M. (2005). Oralidad y Africanía en Cuba. En M. Goldberg (dir.), *Vida Cotidiana de los Negros en Hispanoamérica*. Madrid: ed. F. De Larramendi.
- Friedemann, Nina S. de. (1992). Huellas de africanía en Colombia: nuevos escenarios de investigación. En *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* (Tomo 47, N° 3, pp. 543 – 560).

- García, Jesús. (1990). *África en Venezuela: pieza de indias*. Caracas: Lagoven.
- _____. (1992). Etnogénesis de la Música Afroamericana. En J. García, *Afroamericano Soy* (pp. 7 - 11). Caracas: TIDCAV.
- Gassón, Rafael. (2001). Los temperamentos mágicos de la arqueología venezolana. *Revista Bigott*, 59, 4 – 19.
- Gómez, Z.G., & Eli, V.R. (1995). Lo indígena, europeo y africano en la síntesis cultural americana. Espacio sonoro del africano. En Eli, V.R (Comp.), *Música Latinoamericana y Caribeña* (pp. 62 – 71). Ciudad de la Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- González Quiroga, M. (2000). La santería o regla de ocha como ejemplo de sincretismo afrocubano. *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 5, 79 - 96.
- Green, Lucy. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead For Music Education*. Great British: Ashgate Publishing.
- Grenet, E. (1998). Música cubana, orientaciones para su conocimiento y su estudio. En G. Radamés (comp.), *Panorama de la Música Popular Cubana*. (pp. 43 - 100). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Guber, Rosana. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. (1ra Ed.). Bogotá-Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Hampaté Ba, A. (1982). La tradición viviente. En *Historia General de África. Metodología y prehistoria africana*. (Vol. I, pp. 185 – 222). Madrid: Editorial Tecnos.
- Hood, Mantle (2001). Transcripción y Notación. F. Cruces (coord.), *Las Culturas Musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 79 – 114). España: Trotta.
- Koetting, J. (1970). Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. *Selected Reports*, 1, 116 – 146.
- Lachatañeré, Rómulo. (1992). *El Sistema Religioso de los Afrocubanos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- León, A. (1952). El paso de elementos por nuestro folklore. *Cuadernos de Folklore*, 2.

- León, A. (1973). Música Folklórica. Yoruba, Bantú, Abakuá. *Revista Dominicana de Antropología e Historia*, III, 70 – 81.
- León, A. (2008). Influencia africana en la música de Cuba. *Clave*, 2, 4 – 12.
- Llorens, I. (2003). *Sincretismo Religioso: Pervivencia de las Creencias Yorubas en la Isla de Puerto Rico*. Tesis de Doctorado publicada, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.
- Mason, J. (1997). *Orin Orisá. Songs for Selected Heads*. New York: Yorubá Theological Archministry.
- Martin, Gustavo. (1986). Magia, religión y poder. Los cultos afroamericanos. *Nueva Sociedad*, 82, 157 – 170.
- Mena, M. y Rodríguez, D. (2008). Expresión corporal para el músico. *Clave*, 2, 83 – 87.
- Menéndez Vázquez, L. (1996). La santería que yo conozco. *Société suisse des Américanistes*, 60, 57 – 62.
- Menéndez, L. (2011). Cuando el Río Suena... En la Santería. En L. Martínez (dir.), *Líneas de Investigación* (pp. 172 – 192). Madrid: ed. F. De Larramendi.
- Mosonyi, E. (1982). La nueva investigación antropológica en el contexto de la teoría general de las sociedades. En: *Identidad Nacional y Culturas Populares*. (pp. 215 – 226). Caracas: Editorial La Enseñanza Viva.
- Moya, V. (2011, 15 de julio). Se necesitan muchos años para ser líder de un tambor añá, dice el Babalawo Miguel Urbina. *Ebbóesotérico*, N° 48, 6-8.
- Nettl, Bruno (2001). Últimas tendencias en etnomusicología. F. Cruces (coord.), *Las Culturas Musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 115- 154). España: Trotta.
- Olson, D. y Torrance, N. (comp.) (1995). *Cultura escrita y oralidad*. España: Gedisa.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Ortiz, Fernando. (1965). La expresividad musical y oral de los negros africanos. En E. del consejo nacional de universidades (Ed.). *La africanía de la música folklórica de cuba* (pp. 105 – 178). (2ª edición). La Habana: Editora Universitaria.
- _____. (1996). Los tambores bимembranófonos. F. Ortiz, *Los Instrumentos de la Música Afrocubana 2.* (pp. 171 – 234) Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda S.L.
- Ortiz, Manuel. (2001). Los tambores resuenan en la ciudad. *Revista Bigott*, 59, 20 – 29.
- Páramo, Pablo y Luz Helena Duarte. (2008). La Entrevista, La Entrevista Conductual. En P, Pablo (Comp.). *La investigación en las ciencias sociales. Técnicas de recolección de información.* (pp. 123 - 148). (2ª edición). Bogotá D.C – Universidad Piloto de Colombia.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. (1986). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina.* La Habana: Casa de las Américas.
- Pérez, S. (2011). *Los instrumentos musicales cubanos.* La Habana, Cuba: Editorial Gente Nueva.
- Pollak-Eltz, Angelina. (1977). Venezuela. En A. Pollak, *Cultos Afroamericanos.* (p. 238 - 268). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Pollak-Eltz, Angelina. (1987). *Las Ánimas Milagrosas en Venezuela.* Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Ramón y Rivera, L. (1971). *La Música Afrovenezolana.* Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Raymundo, R. (2011). El Fantasma Yoruba y Una Libreta de Santería. En L. Martínez (dir.), *Líneas de Investigación* (pp. 193 - 206). Madrid: ed. F. De Larramendi.
- Rodríguez, A. (2006). *Alimentos, magia y religión en la regla de ocha o santería cubana.* Monografía no publicada, Camilo Cienfuegos, Universidad de Matanzas.

- Rodríguez, Victoria. (2002). Instrumentos de Música y Religiosidad Popular en Cuba: los tambores batá. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 6, artículo 8. [Consultado 14 de octubre de 2011].
- Rubiera, D. (2011). La Mujer en la Santería o Regla de Ocha. D. Rubiera. e I. Martiatu. (Enid Vian), *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* (pp. 107-132). La Habana: Ciencias Sociales.
- Saldivar, J. (2010). Iború, Iboya, Ibochiché: Los rituales en la santería, actos simbólicos y performance. *Revista Encrucijada Americana*, 2, 148 – 176.
- Salerno, Judith. (2006). Fernando Ortiz. Una metodología que funda y arrasa. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 34, 153-164.
- Sammartino, F. (2011). Estética, teoría crítica y estudios etnográficos de la música popular: algunas propuestas. J. F. Sans, y R. López (coord.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (65 – 98). Venezuela: Fundación CELARG.
- Sánchez, J. (2004). Antecedentes históricos de la santería en las américas. *Focus*, 2, 73-78.
- Schweitzer, K. (2003). *Afro-Cuban Batá Drum Aesthetics: Developing individual and group technique, sound, and identity*. Tesis de Doctorado en Artes Musicales no publicada, College Park, University of Maryland.
- Vansina, J. (1982). La tradición oral y su metodología. En *Historia General de África. Metodología y prehistoria africana*. (Vol. I, pp. 161 – 183). Madrid: Editorial Tecnos.

Discografía

- Jiménez, Regino. (2001). Ilú Añá - Sacred Rhythms. Bembé Records.
- Urbina, Miguel. (1998). Ilú Okán Irawó. Fundación Afroamericana.

Medios Audiovisuales

- Muñoz, Ernesto. (Productor), y Estrada, José. (Director). (1994). *Wemilere*. [Documental]. La Habana: Mundo Latino.

Roldán, Blanca. (Productora), y Quiñones, Tato. (Director). (1994). *Añá. La magia del tambor*. [Documental]. La Habana: Mundo Latino.

Referencias Electrónicas

Aparicio P, L. (2012). *La Africanía en América*. Extraído el 22 de Abril de 2013 desde http://www.mamboinn.com/index.php?option=com_content&view=article&id=547&Itemid=54

Díaz, T. (1965). *Los caracoles*. Extraído el 23 de Abril de 2013 desde http://www.lacult.org/docc/oralidad_06_07_12-18-los-caracoles.pdf

Linares, María Teresa. (1993). La santería en Cuba. *Gazeta de antropología*, 10, artículo 09. Extraído 20 de junio de 2011 desde <http://hdl.handle.net/10481/13638>

Nettl, Bruno. (2003). Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 7. Extraído el 24 de mayo de 2016 desde <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200706>> ISSN

Olivero, O. (2007). *Añá en Venezuela. Historia de un sacerdocio musical*. Extraído el 11 de junio de 2015 desde <http://santeraonline.com/blogs/post/3826/ANAENVENEZUELA>

Pérez Fernández, Rolando Antonio. (2007). El mito del carácter invariable de las líneas temporales. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 11. Extraído el 18 de febrero de 2015 desde <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201111>

Recinto Universitario de Mayagüez. (s.f.). *Sistemas folklóricos de ayuda. La santería: un sistema de ayuda afrocaribeño*. Extraído el 23 de Abril de 2013 desde <http://download4.org/Introducción---Recinto-Universitario-de-Mayagüez-download-w6686.pdf>

Schmartz, Jeanne. (2008). *ELEGGUA. Who is he? What music is played to honour him?* Extraído el 29 de Octubre de 2013

desdehttp://www.oscarvandillen.com/wp-content/uploads/2012/10/Who_is_elegua-uva.pdf

EL DIARIO DE CARACAS, Sábado 3 de julio de 1993

Los tambores batá en Venezuela: Aña Ilu Adde

JESUS CHUCHO GARCIA

La diáspora africana encontró en la religión el "lugar ideal" que las celdas de las haciendas y las plantaciones de cacao o caña de azúcar negaban para su comunicación con los tejidos cósmicos que alimentaban su espiritualidad. Eterna compañera de los compulsivamente exiliados de todas las épocas de la humanidad, la religión se convirtió en el espacio reflexivo del hombre hacia él mismo y para con los demás.

De los muchos códigos religiosos que los africanos traían fue la religión de los Yoruba que logró mayor proyección.

Originaria de la parte occidental de Nigeria, esta religión fue trasladada por sus babalaos, babalocha e iyalocha a diferentes rincones de América como Brasil, conocida como Candomblé, Trinidad donde le llaman Shangó Cult, y Cuba, reconocida como Regla Ocha o Santería.

Dentro de este proceso podríamos hablar de una segunda diáspora de la religión Yoruba, es decir de los países receptores originales, que testificaron verazmente la presencia esclava Yoruba, a los países que comenzaron a buscar nuevos senderos religiosos para sus interpretaciones cósmicas cotidianas. Así tenemos que de Brasil el Candomblé se extendió a Uruguay, Argentina y Paraguay.

El Shangó Cult de Trinidad se expandió hacia el Caribe angloparlante como Barbados, Saint Kitts, Jamaica y parte del Oriente de Venezuela.

Pero, ha sido la Santería Cubana o Regla Ocha la que más ha irradiado el Caribe y la América hispanoparlante: México, República Dominicana, Colombia. En Estados Unidos cabe destacar ciudades como New York, Los Angeles, Miami, San Francisco.

Dentro de la dispersión de la Regla Ocha, es Venezuela uno de los países de mayor receptividad de esta religión.

Mucho antes de que la revolución encabezada por Fidel Castro triunfara en Cuba, Venezuela había comenzado a recibir babalaos, santeros y santeras. Ya las orquestas de Benny More y Machito, muy a menudo en Venezuela desde las décadas del cuarenta y los cincuenta nos traían su "Mata siguaraya" o "Maveya no juegues con los santos". Después de la revolución cubana el proceso diaspórico de la santería se profundiza y muchos babalaos salen de la isla con sus fundamentos escondidos en algún rincón del alma.

Los tambores Batá y su proyección en Venezuela

Aña es un dios que habita en los tres tambores Batá, Iya, Itole y Okonkolo, son los nombres de los tambores más complejos que existen en la ancha geografía americana y caribeña, no existen otros tambores que tengan tantas células rítmicas y tantos orichas o santos que



Dentro de la dispersión de la Regla Ocha, es Venezuela uno de los países de mayor receptividad de esta religión.

tes, donde destacan Miguel Urbina, Jhonny Rudas, Benigno Medina, Williams Hernández, Alberto Quintero y el desaparecido por una de esas balas locas del Barrio Marín, El Akpwon o cantante Edgar Chacao. Todos ellos tuvieron como escuela el taller de percusión de Sarria. Una tercera generación de estudiosos y músicos de este complejo instrumento es la conformada por Richard Avila, Rafael León, Víctor Pérez, Luis Díaz, César Pérez, Cheri Baki.

Aña Ilu Adde llegó con el Oba Dei

A partir de 1990 los tambores Batá en Venezuela, van a tomar otro sendero. Se trata del camino de la sacralidad. Aña ese orisha que permite la bajada de Eleguá, Obatalá, Shangó, Yemayá, Babaluayé, Ogún, Ochún, Obá, entraría victoriosamente por Maiquetía como el Omo Alaña el señor Onelio Scull, siendo su nombre religioso Oba Dei.

Onelio, originario de La Habana, Cuba, con cuarenta años de Shangó, recibió estos tambores sagrados en la apacible y cálida comunidad de Regla.

Fue el legendario tamborero y Babalawo Papo Angarica, quien hizo entrega a Onelio de los Tambores Sagrados, siendo éstos los primeros tambores sagrados que salen de Cuba. De ahí Onelio sale a San Juan de Puerto Rico, donde vivió once años, sus tambores fueron ejecutados por los Omoaña como Angel Cachete Maldonado, Antony Carrillo y José El Colorao. Aña Ilu Adde es el único tambor sagrado que existe en Venezuela en la Regla Ocha, hasta

los momentos no hay otro. Como Dijeran los Omoaña Williams Hernández y Miguel Urbina, "Un santero no está completo hasta que no se presente al tambor, pues Aña, el mensajero de Olofi (Dios) quien le comunica a éste que se está presentado un hijo de él. Aña es también Osain el Orisha de las hierbas, sin hierbas no hay santo. Por otro lado agregan que para ser Omoaña tiene que ser hombre, entendiéndose ni afeminado ni homosexual, eso es inaceptable.

Miguito y Williams (muy parecido este último a Manolo Monterrey) nos referían que en el proceso de iniciación de los Yawoses a través de los tambores Batá, se establece una relación a través del Oru del Izhodu, es decir los toques sin cantos en el cuarto de santo correspondiente a veintidós Orishas. Luego se pasa a lo que el sabio cubano don Fernando Ortiz llamó el Oru del Eya Arania compuesto por una serie de cantos inspirados por el Akpwon y los coros o suyere dedicados a cada orisha del iniciado.

Este grupo de tambores Batá constituido por excelentes músicos reconocidos tanto en Cuba, como en New York o Puerto Rico, ustedes los pueden localizar a través del telefax 02-575-29-92 o algunas de las prestigiosas Ite Ocha o Casa de Santos como la de Noraima Hernández (ex mujer de Benny More), Abelardo Hernández, Alberto La Cruz o Luis Castañeda. Si no los consiguen vayan a Valencia, Maracaibo, Los Teques, San Antonio, San Cristóbal, Santa Teresa, La Guaira, Puerto La Cruz, Barcelona, Maracaibo, ciudades todas donde la Santería ha ido tomando cuerpo como expresión religiosa como acto de fe, frente a la crisis moral y espiritual que sacude a país.



ENTREVISTAS.

Entrevista 1. Miguel Urbina. 17/04/2012. Hora Local. 09:32.

Miguel Urbina: Babalawo. Músico percusionista, de gran trayectoria en la música popular y tradicional venezolana. Fue uno de los pioneros en la investigación y estudio de la música de los tambores batá en Venezuela. Ha estado desde hace más de treinta años trabajando con los tambores batá. También ha sido formador de renombrados tamboreros en el mundo del batá en Venezuela. Fundador de la Cátedra Libre de Percusión de Caracas, desde donde se imparten clases de música popular, tradicional venezolana y clases de batá. Dirige su tambor de fundamento.

Tema de la entrevista: La entrada de los tambores batá a Venezuela y las personas que estuvieron y colaboraron en todo ese proceso de la entrada de los tambores de fundamento al país.

M.U: En Venezuela a finales de los años 70 comienza la gente del Grupo Madera, en especial la figura de Jesús ‘Chu’ Quintero, a investigar un poco sobre esos tambores [los tambores batá]. ‘Chu’ Quintero viaja, no recuerdo si a finales de los 70 o en el año 80 (tiene que haber sido antes del 80 porque la tragedia del Grupo Madera fue en el año 80, 15 de agosto del 80). Ellos fueron (si mal no recuerdo), a un encuentro de la juventud comunista allí en La Habana, él habla [Chú Quintero] con Jesús Pérez, el cual ya era un connotado tamborero y tocaba con el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba (porque Jesús Pérez fue fundador del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba [CFNC]). Bueno se da ese primer encuentro, el Madera comienza a tratar de tocar, de hacer algunas cosas de toques de los tambores batá. De hecho, en la primera grabación que ellos hicieron hay unos toques de batá, cuando hacen aquella cosa de [canta] “...trabajo y tierra...”, en eso hay unos tambores batá que están mal tocados, pero eso fue el inicio [unas primeras aproximaciones]. Claro, también hay que remontarse a los orígenes de la santería, porque aquí creo que en los años 60 empezaron a llegar santeros cubanos muy dispersos. El batá llega después de la santería, a medida que la santería cogió auge [en Venezuela], pues el batá cogió también revuelo [comenzó un interés por los tambores]. Pero lo cierto es que ellos eran la gente del Grupo Madera, es decir ‘Chú’ Quintero, Faride Mijares, Felipe Rengifo... los que tocaban lo que se tocaba en ese momento, que no era nada, en el sentido en que los toques no estaban correctos, lo que está grabado ahí no tiene nada que ver, y a veces llegaron a tocar en fiestas pero empíricamente,

porque aquí había un santero que ya murió que se llamaba Domingo Gómez (Shangó Miwa), él era un santero cubano que tenía hecho shangó, era hermano por cierto, de [Ricardo Gómez] ‘Santa Cruz’, el cantante de rumba cubano bailarín. Entonces es esa la primera aproximación de la cuestión del batá, pero no había un fundamento [una base] fuerte, sería en eso. Se da la tragedia del Madera en el año 80; el 15 de agosto del año 80, y allí muere ‘Chú’ Quintero. Faride que no pudo ir para ese viaje, se salvó, y Felipe ‘Mandingo’ estuvo en el accidente y se salvó. Pero ‘Mandingo’, su fuerte, fue la tumbadora y la percusión, él no se dedicó después al batá. En esa inquietud quedó fue Faride de San Agustín.

Por otros lados ya había ciertas inquietudes, por ejemplo, estaban los hermanos Mora, Douglas y William Mora que junto con Orlando Poleo también tenían una especie como de grupo, pero era realmente muy empírico, estoy hablando de puro empirismo. No había información, porque la información era lo que se escuchaba en los discos de la salsa, pues en los discos de la salsa había cosas que estaban bien y cosas que estaban pésimas. Omar Oliveros por otro lado también tenía ese interés, era un percusionista ya. Lo cierto es que tanto Poleo, Faride y Omar deciden hacer un grupo de estudio formal, que arranca en enero del año 83. Realmente ese es el inicio del estudio sistemático en mi opinión. Porque incluso nosotros (yo soy de Barlovento y mi compadre Johny [Rudas] también), habíamos recibido un taller de Omar Oliveros en el año 1981, de tumbadora y batá. Lo de tumbadora chévere, pero lo de batá no, porque lo que dijo Omar de batá allí no era nada, desde el punto de vista de lo que uno sabe hoy día, lo que él dijo no tenía nada que ver. Eran cosas que él escuchaba y él decía “bueno esto debe ser más o menos así”, sobre todo por los discos de salsa, insisto, y en el año 82 va Poleo para allá también⁵⁸ y da lo mismo, entonces estamos más o menos en la misma situación. Ellos estaban en la búsqueda, pero no había todavía nada.

En enero del [año] 83 se da ese grupo, empieza ese grupo de estudio, de inicio de estudio del tambor batá, que eran ellos tres [Faride Mijares, Orlando Poleo, Omar Oliveros] y había un cantante que se llama Orlando Blanco, que nosotros le decimos “el diablo”, ahorita vive en Alemania, el fungía como cantante de ese grupo.

Yo me vengo a Caracas en el año 83 (me gradué de bachiller en julio de ese año y me vine a Caracas) como en agosto [o] septiembre de ese año. Entonces yo busqué a

⁵⁸ Para Barlovento.

Omar Oliveros, pero Omar Oliveros andaba muy ocupado. Entonces llamé a Poleo y me incorporé al taller de sarría⁵⁹, [le llamaba así] porque ese grupo de estudio se da en el taller de sarría, era un taller que pertenecía al CONAC⁶⁰, y allí ellos se reunían. Entonces allí yo me junto más con Poleo y comienzo a ir a las sesiones de estudio del batá. Por supuesto, yo no participaba sino que iba a ver, y ahí fui entendiendo lo que ellos también iban aprendiendo, porque a fin de cuentas ahí tampoco había nada, ahí lo que se empezó un proceso de construcción. “Entonces bueno que los aprendices tienen que hacer esto” y yo asumí eso (asumí eso tal cual), “mira aquí hay que hacer esto, hay que preparar los tambores, hay que poner las sillas”, así mismo, no era un fundamento, y yo lo hacía como si lo fuera, porque nosotros asumimos eso con ese nivel de responsabilidad desde un principio, y entonces más o menos con el libro de Ortiz⁶¹ y algunas que otras cosas, Omar Oliveros que era el que leía música de los tres, comienza más o menos a descifrar algunas cosas del Oro de Igbo dú, pero posteriormente no recuerdo si en el año 84 [aproximadamente], no recuerdo como sería ese proceso ahí, pero José Ramírez ‘el colorado Ramírez’ le da, digamos, la información a Faride de cómo es la estructura del oro seco, y a partir de ese esqueleto que deja José Ramírez, es que se construye definitivamente el primer boceto o esbozo de lo que fue el oro de igbodú.

J.B: ¿Y José Ramirez, disculpa, es...?

M.U: Él es puertorriqueño, babalawo, tamborero muy bueno y excelente persona. Y el tipo tuvo la gentileza de dejar esa información. Porque ya ellos [los puertorriqueños] estaban comenzando a venir a Venezuela con el tambor de fundamento. Claro, yo recuerdo que ellos vinieron realmente como que de manera oficial en el año 85 por ahí. Que vino el tambor de Onelio Scull, que fue el primer tambor de fundamento que salió de Cuba (el primer tambor que salió de Cuba consagrado fue el de Onelio Scull, que lo entregó Papo Angarica en el año 78), ese tambor llegó a Puerto Rico (Puerto Rico y Nueva York se movían en ese circuito). Y es en el año 85, creo que fue, que lo traen aquí a Venezuela por primera vez. Y luego con Onelio viene José Ramírez, viene ‘Cachete’ [Maldonado], viene ‘Caridad’ que es un cantante puertorriqueño que creo que murió, viene ‘Tartaúl’ (él se llama Juan Fuentes),

⁵⁹ Barrio de Caracas.

⁶⁰ Consejo Nacional de la Cultura (Conac, Venezuela).

⁶¹ La Africanía de la Música Folklórica de Cuba. Fernando Ortiz.

vino... no me acuerdo quién más. Bueno, vinieron varios, pero en esa oportunidad si mal no recuerdo, vino 'Tito de Gracia' que es un timbalero muy bueno puertorriqueño que en ese momento estaba para lo del batá y después se retiró. Después ellos vinieron varias veces. En otra oportunidad vino Giovanni [Hidalgo], que si 'Papo' Cadena, 'Tempo' Alomar que realmente no tocaba, sino que era un cantante de salsa. Llegó a venir 'El Flaco' Hernández, que es un tamborero cubano de allá de Nueva York, después vino Johny Angarica con su tambor, [él] llegó a venir con Onelio aquí [a Venezuela] (te estoy hablando así disperso porque de verdad las fechas no [las recuerdo en el momento]). Vino David Rosado, que luego era el timbalero de 'Santa Rosa' [Gilberto Santa Rosa], vino un muchacho que le dicen 'Cámara', yo no sé cuál es el nombre. Él es ahijado de José Ramírez, muy buen tamborero. Viene el tambor de Johny Angarica (Papo Angarica le manda un tambor a Johny Angarica en ese trayecto), y luego vino en el 88 Juan Reiman, que era un tamborero cubano residenciado en Miami, que trajo un tambor de fundamento, no sé exactamente la procedencia de ese tambor. Y vino Puntilla esa vez, en el año 88, se vino con 'Cachete', también un americano que le decían 'Brinquito', no me acuerdo de su nombre, y un cantante que se llama Máximo Persidor de Miami también, cubano pero venía de Miami. En fin, viene una serie de personas en ese transcurso de los años 80. Lo que te quiero señalar, es que comienza un proceso en el 83 de estructurar el oro.

J.B: Con todas estas personas...

M.U: Con todos, pero fundamentalmente con José Ramírez, porque a todos uno le iba pellizcando información. Cuando esa gente venía [los tamboreros puertorriqueños y cubanos] nosotros cargábamos ¡sacos de cocos! no dos cocos ni tres cocos, porque en esa época se presentaban muchos iyaboses [iniciados], como no había fundamentos aquí [en Venezuela]. Hubo un tambor de Onelio que se presentaron cuarenta y seis iyaboses. Te podrás imaginar la cantidad de cocos, velas, platos y aquella cosa.

Cuando el proceso del oro de igbodú está más o menos estable o comienza a coger estabilidad, Omar Oliveros se va del grupo. Ahora yo fui la cuarta persona que llegó allí a ese grupo, después estuvo Benigno, Rafaelito Molina. Por razones de que no vivía aquí en Caracas, tenía que ir y venir de Barlovento. Yo me vine en el 83, pero tenía mucho de inestabilidad de vivienda aquí en Caracas, entonces a veces no me era posible [venir]. Yo vine a estudiar a la Universidad Central a la Escuela de Geografía.

Como nosotros concebíamos esto, lo del batá, siempre fue una cosa sincera y objetivamente espiritual, porque ahí no había dinero, no estábamos pensando en dinero, realmente no. Vimos que producía dinero cuando vimos a esta gente de Puerto Rico. Nosotros veíamos toda la disciplina que eso implicaba [en el tambor]; lo religioso, la honorabilidad que había en todo aquello. La honorabilidad, porque no era como tocar tumbadora, que tú tocas tumbadora y ‘bueno’, realmente no hay ningunos parámetros que te cohíban de hacer esto [o lo otro]. Sino que [el tambor de fundamento] ¡es un tambor sagrado! Que tú no lo puedes tocar en ningún otro contexto. La vida de uno es el tambor, entonces, cuando uno tiene un tambor, que el tambor es una deidad, ¡imagínate!, yo creo que eso es lo más grande que a uno le puede haber pasado, por lo menos para mí.

Como venía diciendo anteriormente, lo cierto es que Omar se va, y con todo lo que se estaba estructurando yo me iba aprendiendo los tres tambores a la vez. Claro, yo estaba desde afuera y no tenía la obligación de... Entonces me aprendía los tres; y esa información yo me la llevaba para Barlovento, porque allá teníamos unos batá, y entonces allá estaba Johny [Rudas], estaba un amigo mío que se llama Tomás, qué es un palero excelente, y estudiábamos el oro [de igbodú]. Claro yo estudiaba lo que me correspondía; el kónkolo. Pero allá [en Barlovento] estudiábamos los tres tambores, eso no lo hacía yo de manera oculta, había transparencia y claridad con eso. Luego, cuando Omar se va, realmente el grupo queda un poco descalabrado [debido a que Omar era el que tocaba el mayor]. Poleo estaba tocando el segundo y Faride el kónkolo, aunque ellos empezaron al revés, Faride en el segundo y Poleo el kónkolo, pero después se cambiaron. Ellos me preguntan a mí si yo me sé el mayor, yo le dije “bueno, vamos a probar.” Y probamos y lo hicimos, entonces dijimos “nada, el grupo sigue”.

J.B: Porque entonces ellos dos eran los que tocaban segundo y kónkolo y usted el mayor.

M.U: Claro. Entonces eso le dio un respiro al grupo, porque el grupo pudo haberse acabado. Pero afortunadamente no pasó eso, y bueno, Rafaelito entró también al grupo. Rafaelito es un tipo extremadamente estudioso, aportó muchas cosas, Benigno. Entonces después es que entra William [Hernández], pero qué pasa, ya Johny [Rudas] venía tocando desde allá de Barlovento. Cuando se empieza a estructurar el orden de las jerarquías en el tambor, que obviamente estaba Faride primero, Poleo, Omar, después

estaba yo [Miguel Urbina], Benigno, Rafaelito. Pero entonces qué pasa, Johny ya venía tocando, entró William, entonces hubo disyuntiva en ese momento de quién era mayor entre William y Johny. Y todos acordamos que innegablemente Johny había arrancado primero que William, porque William entra después. Ya Johny venía en un proceso, Johny tocaba segundo. Cuando Johny llegó a este grupo aquí en Caracas, ya Johny tocaba segundo, porque yo iba todos los fines de semana y estudiábamos. Lo cierto es que William no tiene problema en asumir eso así, y fuimos consolidando el grupo. Se fue Rafaelito, quedamos nosotros. Rafaelito se fue por diversas razones. Pero se fue con un conocimiento, es decir sabía. Después fueron incorporándose otras personas, a los años, se incorpora Tomás Fajardo, después se incorpora Luis (Ogbe Ka) Díaz. Y después, yo me traigo una serie de alumnos míos de tumbadora, como Rafael León que ya ahorita no está, omó añá, pero no está. César Pérez, una persona que se llama Víctor que se retiró, Richard Ávila que ahora mismo tiene su fundamento. Es decir, Luis Díaz llega por la vía nuestra, de Johny y mía. César igual, a Tomás lo trae Faride, a Gustavo [Valle] que también vino en esa época lo trajo Benigno. A Alberto Quintero que llegó antes que ellos, porque Alberto Quintero vino después de William. Es decir de ahí pa' lante se empieza a estructurar.

J.B: ¿Y en todo esto no había todavía tambor de fundamento en Venezuela?

M.U: No había todavía fundamento. Entonces claro, esta gente [los tamboreros puertorriqueños y cubanos] venían y nosotros lo que hacíamos era ir para los tambores de fundamento. Pero ya empezábamos a tocar aberikulá (entonces, si bien es cierto que en las fiestas de santo de un iyawó no se debiera tocar en el aberikulá un oro seco, nosotros lo tocábamos, porque si no, no había forma de desarrollar oro seco), y ese entrenamiento nos sirvió muchísimo para lo que después fue el proceso de fundamento. Con Onelio se da que cuando se viene esto... [se detiene la grabación un minuto]. Cuando esa gente empiezan a venir con el fundamento.

J.B: Estaba hablando de Onelio Scull que...

M.U: Onelio Scull.

J.B: En el 85 ¿no?

M.U: En el [19]85, las casas grandes de santo aquí [en Venezuela], Norayda Hernández, La Niña Monte de Oca, Alberto La Cruz, no recuerdo quién más. Las que

traían los fundamentos eran las mismas casas, porque ellos se ponían de acuerdo: “vamos a traerlo y entonces damos varios tambores y compartimos los gastos”. Pero entre ellos mismos siempre hubo conflictos (como es normal en el ser humano que es conflictivo por naturaleza). Nosotros íbamos para esos tambores, como te decía, “carga aquí, busca allá, tal y que se yo...”, entonces en una de esas vino Onelio, se trajo nada más a Cachete y a Johny Angarica, porque ya ellos más o menos nos habían visto tocar, sabían lo que nosotros hacíamos, no tanto en el fundamento, pero sí en un aberikulá, porque uno les preguntaba (pa’ donde ellos iban, uno iba y le preguntaba). Entonces ellos se vinieron y creo que vino Tempo Alomar en ese momento también, pero ¡Tempo no tocaba! En ese tambor me dice ‘Cachete’ [Maldonado]: “coge el kónkolo”. Un tambor de fundamento ya. Entonces claro, me dice él a mí “toca tú el kónkolo” y yo volteo para preguntarle a esta gente (a Faride y a Poleo), que eran aquí mis mayores en todo caso, “entonces ellos me dicen; dale, dale”. Eso fue como el primer paso para que nosotros fuésemos abriendo los caminos. Después casi todo el mundo se fue sentando en el kónkolo, todo el mundo cogiendo vuelta [tocando en segmentos de la ceremonia]. Y después yo empecé a tocar segundo, porque entonces Johny Angarica, que recibió un tambor [de parte de su hermano Papo Angarica], estaba tocando una vez en casa de Alberto La Cruz. Vino Johny Angarica con un grupo e hicieron el oro seco, Benigno y yo, creo que estaba Johny también, nosotros viendo ese oro así, viéndonos la cara, “este oro está en llamas”⁶². Porque ya nosotros tocábamos oro [seco o de igbodú], ya nosotros estábamos claro en todo eso. Lo cierto es que después ahí en ese tambor, se iban a presentar como veintipico de yaboses⁶³, una cosa así. Entonces yo pido una vuelta en el segundo, y me la dan, me sientan a tocar con Johny Angarica, y él [Johny Angarica] me dice: “oye no te muevas de ahí, quédate ahí”, me sentaron en ese tambor casi todo el tambor. Ellos [los de la casa de santo] se lo trajeron como un tambor de afuera, pero los que tocamos finalmente fuimos nosotros. Cuando tocamos ese tambor a la gente de aquí no le gustó, me explico; porque ellos trajeron un tambor, el tambor de afuera [del extranjero], y aquello se ponía [iba mucha gente]⁶⁴. Y la gente tiraba dólares en la jícara⁶⁵, esa gente [los tamboreros extranjeros] disfrutaron los primeros pasos, la primera década del auge de la santería aquí y entonces aquello fue... imagínate. Los

⁶² Haciendo referencia a que no estaba bien.

⁶³ Iyawó.

⁶⁴ Se refiere a que querían tocaran los tamboreros extranjeros solamente, no había confianza en lo local.

⁶⁵ Se acostumbra que al saludar al tambor, los religiosos pongan en una cesta o totuma (vasija), un dinero como ofrenda. Esta vasija está a un lado del tambor mayor, puesta en el piso.

yabó se presentaban en dólares, lo del derecho era en dólares, todo era en dólares y estoy hablando de dólar a 4.30 todavía. Eso fue hace casi 30 años⁶⁶. Había otro tambor al día siguiente, y le dicen a Johny Angarica: “no traigas a los venezolanos”. Entonces al siguiente día no nos dejaron entrar, porque vieron que nosotros fuimos los que tocamos prácticamente (los venezolanos), y ellos se trajeron un tambor de afuera. Es como que tú traigas a [Gilberto] Santa Rosa y entonces la banda toda es venezolana, hay gente que bueno [no le gusta], ahorita porque eso es común, pero en esa época tú esperabas que vinieran los extranjeros. Más bien fueron hasta malagradecidos, porque nosotros fuimos los que tocamos el tambor. Ese no fue el tambor de Johny Angarica, creo fue el tambor de Onelio, y se trajo a Johny Angarica, Papo Cadena, Tempo Alomar, y después fue que llegó Cachete [Maldonado] en la noche de ese día. Nosotros fuimos a hablar con Cachete. Me acuerdo que ese día nos dieron mil bolívares para todos, éramos como ocho. Y te estoy hablando que en ese tambor se produjeron más de diez mil dólares. Y a partir de allí, cada vez que esa gente venía, ya uno les iba resolviendo las cosas.

Después en el 88 viene Puntilla y nosotros lo mismo, detrás de Puntilla. Puntilla le grabó unas cosas a Benigno, fuimos, preguntamos, vimos. Vino con Brinquito, Cachete, entonces los llevamos para un aberikulá, y los tipos de verdad dispuestos. Puntilla muy amable, Cachete siempre con nosotros dispuesto. Cachete fue el que nos enseñó a amarrar el tambor a nosotros. El armó un tambor desde cero, los tirantes, todo. Teníamos un aberikulá y él lo jaló [lo afinó]. Nosotros cuando vimos aquello quedamos impresionados de la técnica. Yo creo que él era autodidacta en eso, creo aprendió solo, pero no estoy seguro.

En el 89 vamos nosotros a Cuba con el grupo Cimarrón, al festival de Jazz Plaza. En ese grupo tocábamos Faride, Benigno y yo. Fuimos allá y aprovechamos, fuimos a Danza Nacional de Cuba, buscamos a Regino [Jiménez], buscamos a Bolaños, porque ya Faride los conocía a ellos aquí, creo que ellos vinieron en el año ochenta y pico también para acá para Venezuela, con el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba (yo no recuerdo el año, pero hay grabaciones de eso). Entonces fuimos allá y anduvimos con Regino, con Bolaños, Bolaños le regaló a Faride una grabación, de un oro seco de él [de Bolaños] y Faride nos dió eso a nosotros. Esa información Benigno y yo nos la

⁶⁶ Año 1984/85 aproximadamente.

estudiamos y terminamos de aclarar una cantidad de cosas en el mayor. Con esas cosas de Bolaños fue donde la cosa termina de afianzarse en el oro seco, ese oro que tenemos hoy día, ese oro viene de esa época. Ellos mismos decían, Regino decía: “ellos no se hicieron tamboreros aquí, cuando ellos vinieron [a Cuba] ya tocaban, nosotros lo que hicimos fue corregirles cosas” [refiriéndose a los tamboreros venezolanos]. En efecto fue así, “este golpe es apaga’o, esto la mano va doblada [se refiere al tiempo], esto tal...” y toques que no sabíamos, que si toques festivos, que si fomalokete, una cantidad de toques no estructurales sino de fiesta, de los santos. Y bueno, nada, en 1989 terminamos de conectar con esta gente [tamboreros en Cuba], y después de ahí en los 90 para allá, se da todo ese proceso que algunos van a Cuba a jurarse. Se va Faride, Poleo, Benigno y creo que fue Alberto Quintero a jurarse, claro, ya Johny Angarica nos había hecho un supuesto lavatorio de manos aquí (de lavarnos las manos y eso [para poder tocar fundamento]), pero fue algo mal hecho de parte de Johny Angarica. Nosotros desafortunadamente tuvimos que rectificar eso, a nosotros [Johny Angarica] nos lavó las manos, a Johny [Rudas], y a mí en una oportunidad, y después a Faride, a Poleo, a Benigno, y no recuerdo quien era el otro. No sirvió eso, esta gente se juró en Cuba, después fueron otros que ya estaban en el grupo, pero eran menores que nosotros. Como Tomás [Fajardo], después fue William [Hernández], Fidel [Gonzáles]...

En el año 95 Papo Angarica empieza a venir a Venezuela. Como esta gente [algunos tamboreros venezolanos] se juraron con Bolaños, literalmente nos dijeron [a Johny Rudas y Miguel Urbina] que no fuéramos para los tambores. Después de eso se dan varias situaciones, y después Papo [Angarica] me dice que quiere hablar conmigo y yo voy, y él se disculpa conmigo, me dijo, “mijo, sinceramente te pido disculpa por esto, por esto y por esto...me pasaron estas cosas y yo estoy confundiendo una cosa con la otra.” Organizamos una juramentación donde entra Johny [Rudas], entra Rafael León, César Pérez, Luis [Díaz] Ogbe Ka, Richard Ávila y yo [Miguel Urbina]. De los seis al que no juramentan es a mí, porque ya tenía santo hecho. En esa época cuando tú tenías santo hecho no te juramentaban.

J.B: ¿Esa fue la primera juramentación que se hizo aquí en Venezuela?

M.U: No, porque ya habían hecho una juramentación, Papo había juramentado unos babalawos que eran de la casa de Omarito Otura Sa’ y de todos esos babalawos. Fueron no sé cuántos babalawos que se juramentaron ahí en el 23 [de Enero] y después

se presentaron todos. Nosotros fuimos para ese tambor, y fuimos los que presentamos toda esa gente.

J.B: O sea que, ¿aparte de esta había otro línea?

M.U: Qué pasa, yo no fui el primero en recibir tambor aquí en Venezuela, primero fue Omarito Otura Sa', que es un babalawo cubano muy bravo en su cosa de ifá pero no es tamborero. Lo recibió con Papo aquí, y recibe tambor Ricardito Riera con Papo también, esos tambores nacieron juntos, y esos tambores los armamos nosotros. Después en el año 96 yo recibo mi tambor, yo creo que ellos recibieron el tambor en el 95. Recuerdo porque ya Onelio me había dejado el tambor a mí como en el principio de los 90, porque él se vino para acá a vivir como tres, cuatro años, con el tambor y todo. Después él se regresa a Puerto Rico y me deja el tambor a mí, o sea, no los deja a nosotros, pero yo soy el encargado. Y después como en el 94 vino a retirar su tambor, y nosotros le entregamos su tambor. Nos quedamos sin tambor.

Con Johny Angarica tocábamos, pero era sumamente conflictivo, tenía conflicto con Benigno, con William, conflicto con varios. Los últimos que tocamos con él fuimos Johny, Faride, Cacho y yo.

J.B: ¿Cuándo estaban ustedes en el proceso, había otra gente que también lo estaba?

M.U: Pero es que no era estudiando el batá como tal, sino a nivel religioso. De jurarse, porque entonces entró la moda de la juramentación. La gente de Alberto la Cruz tenían una gente que tocaban allí, y digo Alberto la Cruz porque él era el jefe de esa casa de santo, y no lo estoy irrespetando ni nada por el estilo. Un señor que era homosexual y además que no lo ocultaba. No es que lo estoy difamando, él no ocultaba su homosexualidad.

Entonces aquí se hace un tambor, que por cierto lo hizo un babalawo que se llamaba creo que era Lázaro, que se lo hace a esa gente de Alberto la Cruz, pero resulta que después el mismo desmiente su propio tambor [Lázaro], porque ese tambor estuvo mal hecho, ellos no tenían por qué hacer eso. Ese cuento de que un babalawo de la noche a la mañana sale con unos papeles y dice yo voy a hacer un tambor de fundamento, eso no existe. A menos, como uno lo ha aprendido que aquí hay un linaje, no linaje en el sentido del *pedigrí*, sino que todo tiene una historia, tú no puedes salir de

repente de la nada y decir que tú tienes un tambor de fundamento, porque si no cualquiera lo tiene. Lo cierto es que esa gente hace ese tambor y ese tambor no sirvió. Luego esa gente se van para Cuba y reciben un tambor que a fin de cuentas yo no sé quién fue que lo recibió, con un señor que se llamaba Alejandrino, muy prestigioso tamborero, y se traen un tambor y ellos dicen que ese tambor se lo dio Pedro Aspirina o que Pedro Aspirina es su padrino. De hecho, a ellos quien le lava las manos es Bolaños realmente. Desde un punto de vista él pudo lavarle las manos, el problema es lo que cada quien hace con eso. Te estoy hablando de ellos como una línea que existía por ahí, pero que ellos no salían de su casa de santo, o sea, ellos no tocaban en el resto de las casas de santo. Ellos tocaban en su casa de santo que era muy grande, y no tocaban en otras casas de santo.

J.B: ¿Pero ellos tocaban, es decir sabían?

M.U: Realmente en mi opinión no. En términos de lo que es el estudio de esto. Incluso una vez estaban hablando en televisión, los vi tocando y dije: “estos no saben lo que están haciendo”. Es más, tan era así, que una vez murió una persona muy importante dentro de esa casa de santo y había que tocarle para despedirle en la funeraria, y me llamaron fue a mí. Nosotros tocamos en la despedida de ese santero. Yo fui, y literalmente en ese momento las cosas no eran, vamos a decirlo así, amigables entre nosotros. Conozco a uno de ellos que es Barry, que es amigo mío, hermano mío. Yo difiero con él, lo cual no quiere decir que no nos tratemos. Estoy hablando de que si nos sentamos a hablar yo te voy a explicar por qué yo difiero contigo, yo no estoy hablando de cosas personales, sino que en este marco [del tambor] tenemos una diferencia. Respetuosa como tiene que ser, pero diferencia al fin.

Bien, ellos siempre trataron de mantener como una línea, pero que en mi opinión nunca se consolidó, porque ellos no tienen un espacio. De hecho cuando empezaron a venir aquí Papo Angarica, aquí vino Regino, Bolaños, uno nunca los veía, porque tocábamos en casa que eran allegados de ellos, y ellos iban para los tambores y nunca se acercaban. Nunca pedían vuelta, nunca tocaron. Entonces es lo que uno dice, si tú tocas y hay gente que toca, por qué tú no vas a tocar. Ese es el momento, nosotros tampoco tuvimos puertas abiertas, nosotros llegamos y tocamos. Y uno prueba con sus hechos, con su realidad, que uno está haciendo las cosas bien.

A todas estas también estaba la cuestión del homosexualismo, que si el manejo del tambor. Yo lo dije una vez en una conferencia, que no reconocía ese tambor, es decir el manejo que se le ha dado a ese tambor.

Papo da esos tambores el de Omarito y el de Ricardito, pero Ricardito ni tocaba, Ricardito era un niño, tendría como quince años creo yo.

J.B: ¿Cuándo usted recibe su tambor, lo recibe en Venezuela?

M.U: Lo hicimos aquí. Todo se cuadró aquí. Porque también hay una condición, a veces los compañeros nos decían “pero ustedes vayan para Cuba a jurarse”. [a lo que respondía] “caballero, yo vengo del interior del país, ustedes son de aquí de Caracas, tú tienes casa, tú tienes casa, y tú tienes casa, yo no tengo casa aquí, yo tengo que pagar alquiler, y si no lo pago me sacan, tú no, tú no y tú tampoco, tú vives con tú mamá, tú vives en la casa de tú tía, tú vives tal... ninguno paga casa aquí, entonces yo no puedo darme el lujo de ir a Cuba”. Entonces todo lo hice aquí. Ese tambor de fundamento mío, Ilú Okán Irawó, lo hicimos aquí, los troncos los trajimos de aquí, se vaciaron aquí, se tornearon aquí, esas tinas pesaban como tú no tienes idea porque estaba mojado ese cedro. Eso es cedro, y el tronco era tan pesado que el torno no daba vuelta, cuando montamos el tronco en el torno para tornearlo, no daba vuelta y tuvimos que a punta de mano darle vuelta, girarlo, girarlo, y girarlo. Y Fidel Gonzáles [tamborero y constructor de tambores] pues (lo traje yo también para el tambor), dándole ahí, y finalmente lo torneamos. Ese tambor mío lo hicimos en la finca del papá de Fidel en Camatagua, se hicieron una cantidad de cosas, ahí participamos casi todos, los tamboreros venezolanos de ese momento. Y que por lo menos para mí criterio tenían que estar. Ese tambor se hizo el 24 de noviembre del año 1996.

Lo que te quiero decir, el núcleo de estudio del batá aquí estaba con nosotros. Richard Parada inició un proceso bien interesante. En el año 92 vino la gente de Santiago de Cuba para acá. Vino Galí y se trajeron a “Chachá” [Esteban Domingo Vega Bacallao], con un fundamento, y Onelio estaba viviendo aquí, se organizó un tambor doble; un tambor para egun y un tambor para el santo. Que se hizo por ahí en el Ateneo, y ahí ¡muchacho!, Chachá [hizo] una ceremonia de limpieza del tambor, después del tambor de egun que yo nunca había visto. Y con esa gente compartimos tremendamente. Ahora, Richard Parada inicia un proceso de estudio del batá por su cuenta, porque el formaba parte de El Madera, pero El Madera siempre ha estado poco claro en eso. Y lo

digo con toda responsabilidad, El Madera verdaderamente batá nunca han tocado. Entonces ellos van con El Madera para Santiago de Cuba y Galí [Mililián Galís Riverí] les graba unas cosas. Y el después me dice (porque Richard estudió conmigo tumbadora) “profesor, le voy a dar por aquí”, y le digo: “tú puedes darle, no tienes que venir para acá para el grupo de nosotros, lo único es que tienes que ser serio en tú vaina para que te ganes un respeto”. Eso fue lo que yo le dije.

Y bueno, Richard es el que musicalmente da otros pasos, dan otros pasos estos muchachos de Valencia pero apoyados por Rafael Molina, que fue de aquí también, o sea Rafael Molina que era de Maracay le empieza a dar clase a Javier Peña y a Pepe Peña, allí en Valencia, y ellos se forman es con él, o sea la estructura de ellos [referente a los tambores de fundamento] viene de Rafaelito. Que era miembro de este grupo.

Después de todo ese proceso que empieza aquí, desde que llega Papo, y yo recibo mi tambor. De ahí para adelante, hermano aquí se desató una furia de recepción de tambores, de nacimientos de tambores, [como] un cáncer haciendo metástasis, algo loco. Para mi opinión, de hecho uno sufre como una decepción, porque lo que hasta ese momento uno tenía, el proceso... eso es como que yo diga, yo soy tercer *dan* en kárate, pero de repente se me aparece un carajo al lado mío que no se ha entrado a coñazos con nadie y me dice que es tercer *dan* también. Sí, porque fue a Japón y en Japón le dieron el tercer *dan*. El pagó un billete y no sabe lo que es un tercer *dan*, él no se ha entrado a coñazos con nadie, no pasó por cinta blanca, amarilla, verde, no sé qué. Pero él es tercer *dan* igual que yo. Me entiendes, ¿pero cómo este llegó ahí? Nosotros vivimos un proceso, entonces te puedo hablar de mi persona, Faride, Benigno, William, me entiendes, son gente que han vivido un proceso de formación. Alberto Quintero, con todo y las diferencias que puedo tener con él, porque las tengo; Tomás, coño un tamborero, allá en Valencia estos muchachos, Javier, Pepe, Germán, bueno Ricardito Riera, que empezó sin tocar, después se ha puesto y ha aprendido, ¡bravo lo felicito!, este luego (estoy hablando de tamboreros con tambor) Luis Ogbe Ka. Luego el tambor no es que no se pueda recibir, porque están los agbeguí añá, es decir, los artesanos. Y está la gente que es muy tirada a la parte sacerdotal, que a lo mejor no tocan ni construyen, pero tienden a la cuestión del sacerdocio, es decir las ceremonias internas de añá, como el caso de Fredy Orozco. Que yo le di un tambor, o sea, formas de llegarle hay, pero lo que no puede ser es que a billetazo limpio se llegue, eso para mí es el colmo de la prostitución, de lo que es añá tanto en Cuba como en Venezuela, porque las

dos únicas condiciones que hay ahora para recibir un tambor es tener el billete y no ser homosexual.

J.B: ¿Cuándo se podría hablar de los primeros tambores nacidos aquí en Venezuela?

M.U: En el año 95, porque Papo llega aquí en el año 95, te repito entrega esos tambores de Omarito y de Ricardito y después el tercero es el mío [en el año 96]. A partir de ahí ya yo no sé ni a quién más le dieron, porque yo me enteré después que le dieron tambor a mucha gente. Que yo me quedé sorprendido y se los dió Papo, que es mi padrino.

Entrevista 2.1. Johny Rudas. 18/04/2012. Hora Local. 08:18.

Johny Rudas: Santero. Músico percusionista, investigador de la música popular y tradicional venezolana. Fue uno de los pioneros en la investigación y estudio de la música de los tambores batá en Venezuela. Ha estado desde hace más de treinta años trabajando con los tambores batá y como cantante del mismo. También ha sido formador de renombrados tamboreros y cantantes en el mundo del batá en Venezuela. Fundador de la Cátedra Libre de Percusión de Caracas, desde donde se imparten clases de música popular, tradicional venezolana y clases de batá.

Tema de la entrevista: La entrada de los tambores batá a Venezuela y las personas que estuvieron y colaboraron en todo ese proceso de la entrada de los tambores de fundamento al país.

J.R: Mi inicio en el tambor batá se remonta más o menos [a los años] 1982, 1983. Mi inquietud nace porque existía un grupo de música tradicional en Barlovento que se llamaba Danzas Negras de Barlovento y ellos ensayaban casi todas las noches, una de esas noches yo voy pasando por ahí por el centro comunal (se llamaba mercado viejo) y escuché los tambores [batá]. Esos fueron unos tambores batá que ellos obtuvieron, en el caso de las Danzas Negras de Barlovento, los obtuvieron por un intercambio que ellos hicieron con la Bigott creo que fue eso, más no recuerdo. Le hicieron unas presentaciones a la Bigott y la Bigott le entregó como pago unos tambores batá y unas tumbadoras, entonces empezaron ellos con lo poquito que se sabía aquí, empezaron ellos a ensayar con estos tambores batá allá en las Danzas Negras. Poco se sabía, se sabía muy poco. Yo iba aparte de ver la cosa barloventeña [la música de barlovento],

me llamó la atención el sonido de los tambores batá, era diferente. Ya yo había tenido la intención de entrar a Danzas Negras bueno al fin al cabo, se hizo una audición y quedé como percusionista.

A partir de ahí comienzan mis estudios, eso fue en el 82, 83. Conocí a Miguito [Miguel Urbina] allí, ya Miguito estaba ahí. Entonces nos hicimos amigos, porque de los percusionistas éramos los más jóvenes y como que los más interesados en la cuestión del batá. Entonces ya en el 83 si mal no recuerdo, 83, 84. Ya había ido Omar Olivero anteriormente a hacer una pequeña muestra de los tambores batá allí, una pequeña clase, de lo que se sabía porque no se sabía casi nada. Después fue [Orlando] Poleo, creo que fue en el 84, que fue a dar una clase de tumbadora. Yo no estuve, pero Miguito si estuvo. Miguito en el 83 se viene a Caracas y empieza a estudiar con Orlando Poleo, allí en sarria y ellos ven en Miguito cierto interés por los tambores batá y lo incursionan al grupo. Miguito estudiaba allí, se grababa los toques mentalmente de los tres tambores y me lo llevaba a mí a Barlovento todos los fines de semana. También estaba un primo mío llamado Tomás Pacheco (que él no siguió), él era el kónkolo y yo era el segundo, directamente. Ahí no había que si el kónkolo [primero y luego el segundo...]. “Vamos a ponernos para esto”, porque a Miguito le interesaba practicar el mayor e impartir la enseñanza, ¿me entiendes?, entonces me decía el segundo a mí y le decía a Tomás el kónkolo. Claro ya en la práctica en la semana yo me aprendía el segundo y el kónkolo, y así se fue llevando hasta que hicimos el oro seco.

Después en el 87 me vengo para Caracas y entro al grupo, o sea Miguito me trae al grupo de sarria pero ya yo tenía conocimiento, ya yo tocaba segundo y por ende el kónkolo. Entonces en el 87 entro al grupo, cuando yo vengo al grupo estaba Faride, estaba Poleo, Omar Olivero había estado como fundador pero ese mismo día que yo entré, él no fue. Estaba Rafael Molina, sabía de canto y siempre colaboraba con la información, porque él manejaba información para ese entonces. Estaba Poleo, Faride, Miguito, Rafael, Benigno, William y entré yo. Ese era el grupo en ese entonces en el 87 cuando yo entré. Desde el 83 al 87 vienen puertorriqueños aquí, y entonces se continúa con la búsqueda de la información, viene Cachete Maldonado, Jose Colora’o, Tartaúl... En esa época se buscó información, y sobre todo con Cachete que era el que más venía, Cachete colaboró mucho con este proceso aquí, José también. En el 88 viene Puntilla de Nueva York y El Negro Juan Raimá, que por lo menos a Puntilla Benigno lo entrevistó y dijo algunas cosas también. Mal o bien pero las dijo. Eso también impulsó ciertas

cosas aquí en el tambor, en el 89 viene nuevamente Cachete, bueno Cachete inclusive vino con Puntilla en el 88. Después Cachete vino otra vez con Onelio Scull en el 89 que fue donde vino Giovanni [Hidalgo]. En ese lapso 83, 87 era Onelio y Johny Angarica que venían con esos tambores [los de Onelio Scull o los de Johny Angarica], 'Cachete' y José 'el Colora'o' venían con los tambores de Onelio Scull o de Johny Angarica. Onelio en el 89 si mal no recuerdo, decide quedarse en Venezuela.

Puntilla viene por otra vía viene con Juan Raimá que tenía unos tambores, traen a Puntilla y Puntilla se trae a 'Cachete', porque 'Cachete' ya había venido aquí y se movía con la moneda además que conocía el ambiente aquí en Caracas, por eso 'Puntilla' trajo a 'Cachete'. La gente de la casa de Gerson Ruiz fue la que hizo la diligencia con 'Puntilla', que lo trajeron de Nueva York.

En el 90 está Onelio y empezamos a trabajar con Onelio, cuando había tambores, que era una vez cada tres meses, un tambor un mes y así. Inclusive antes que se quedara Onelio, cuando esta gente [los tamboreros] venía se presentaban treinta, cuarenta yaboses, veinte yaboses. Aprovechaban porque a veces duraban hasta un año, dos años sin venir. Y aquí no había tambores de fundamento sino que lo traían de Puerto Rico, con Onelio o Johny Angarica [Johny Angarica hermano de Papo Angarica venía también directamente de Puerto Rico]. En el 90 se viene Onelio y comenzamos a trabajar con Onelio, entonces había fundamento pero no se tocaba mucho, no había esa cultura de tambor batá aquí en Venezuela. Se tocaba pero muy poco. En el 91, 92, si mal no recuerdo creo que se vino Johny Angarica, a vivir también. Entonces ya teníamos dos juegos de tambores, inclusive trabajábamos juntos. Johny [Angarica] iba al tambor de Onelio a veces a trabajar y viceversa, pero casi siempre Johny era el que iba para el tambor de Onelio. Había muchos encontronazos por carácter. Porque el carácter era diferente de Johny y de Onelio, inclusive Onelio con nosotros también peleaba mucho, porque no eran tamboreros, o sea Onelio no era tamborero, él tenía un tambor de fundamento que recibió en el 79 con Papo Angarica.

El primer tambor de fundamento que salió fuera de Cuba para el caribe y la américas fue el de Onelio Scull en el 79. Él vivió en Nueva York, recibió el tambor y después se fue a Puerto Rico porque esa plaza estaba sola, allí no había nada. Entonces cogió toda esa plaza, ese señor hizo dinero. Todo el dinero del mundo lo hizo Onelio en Puerto Rico y aquí en Venezuela. Porque en Puerto Rico no había nadie que tocara. Él

conoció a Cachete allá en Nueva York lo ayudó. Lo puso a estudiar con Julito Collazo (tamborero), entonces él [Julito Collazo] enseñó a ‘Cachete’ y a otra gente. Se va a Puerto Rico [Onelio] y creo que ya para ese tiempo Cachete se había ido también para Puerto Rico, y empiezan a trabajar allá y a venir para Venezuela. Cada vez que venían eso eran 40, 30 yaboses que presentaban a \$75, el dólar a Bs. 4.30. O sea, que esa gente hizo dinero. Ya desde el 83 me trasladaba de Barlovento para Caracas para ver y aprender, venía a investigar.

J.B: ¿y tocaban?

J.R: Más que todo el que tocaba era Faride que era el mayor, y a veces una vuelta. El resto era recoger platos, cargar plátanos, y toma dos bolívares, pero ese era el trabajo, ese era el sacrificio que uno tenía que hacer con tal que le dieran a uno la información. Uno llegaba del tambor para el hotel con los tipos a preguntarles, “mira éste toque cómo es”. Así se fue haciendo esto, duro, pero se hizo. Después bueno ya con Onelio y Johny aquí sigue el trabajo.

En el 91 si mal no recuerdo, fue Cimarrón [agrupación musical] a Cuba, Faride era el director. Estaba Benigno que tocaba bongó y estaba Miguito que tocaba la tumbadora. Entonces ellos aprovecharon ese viaje allí y se contactaron con Bolaños y Regino. Ya Regino y Bolaños habían estado aquí con el folklórico, en el 83. Ellos fueron en el 91, 90 con Cimarrón. Se contactaron allá, los entrevistaron y evidentemente faltaban cosas pero ya el rompecabezas estaba armándose. Había un oro seco pero todavía faltaban muchos detalles “que si apaga aquí, cierra aquí, esto no es así, este mayor no es así, cuidado con esto”. Sin embargo ellos dicen que cuando ellos llegaron ya había un conocimiento, tanto Bolaños, como Regino, como Papo Angarica, los tres lo dicen, como el mismo Chachá.

Benigno regresa en el 92 [a Cuba], regresa Benigno, Faride, ya en el 92 estaba Alberto Quintero. Pero bueno cuando ellos van ya había un conocimiento. Entonces se juraron, se juró Benigno, se juró Orlando, se juró Faride y se juró Alberto Quintero, en Adofó. Una vez jurado, con más derecho aún le dan toda la información, los toques sueltos que si chakumaleke, guamilé oshún. Todos esos toques sueltos pues de fiesta, ellos traen esa información y empezamos a estudiar con eso. Después Papo se aparece en el 95, viene a Caracas, no recuerdo por qué fue ni quién lo trajo. Bueno vino Papo lo buscamos, lo conocimos [los que no lo conocían], el maestro (Papo, famosísimo y

admirado por nosotros además, porque es uno de los tamboreros más versátiles en esto [el batá]). Entonces fuimos al hotel lo conseguimos, lo conocimos, Johny Angarica nos lo presentó, “este es mi hermano”. Anduvimos con él, tocamos con él [con Papo Angarica] y después como a las dos semanas nos juramos con él. Aquí en casa de Juanita Oyá [una santera]. Ya él había hecho antes juraciones aquí, pero de babalawo. ¿Por qué hace eso de babalawo? Porque el vió aquí que mucha gente había pasado para ifá directo, y cuando un babalawo pasa a ifá sin tener santo, no hay presentación de tambores, no hay nada, sino simplemente le hacen ifá porque no tiene santo. Y entonces él para salvar esa situación allí, la única forma fue jurarlo para poderlo presentar al tambor. Cuando uno se jura como tamborero a uno lo vuelven a presentar al tambor, el tamborero tiene dos presentaciones una al tambor cuando se jura y otra como santero cuando se hace santo. Pero estos babalawos no eran santeros, entonces los juró. Juró muchos babalawos, como treinta. Ninguno tocaba, lo hizo para presentarlos al tambor.

Nosotros nos juramos en el 95, en el 92 ya el grupo estaba formado. Estaba para esa fecha Poleo, Faride, Miguito, Benigno, William, y yo, si mal no recuerdo. Después llegó Alberto Quintero, Tomás Fajardo, después que entró Tomás entraron unos cuantos juntos. Entró Rafael León, Gustavo Valle, entró Fidel Gonzáles, César (no recuerdo su apellido), y otra persona, que al final duraron poco [los dos últimos]. Pero los que te acabo de nombrar se mantuvieron y hoy en día son tamboreros, Tomás Fajardo tiene un tambor de fundamento, Alberto Quintero tiene su tambor de fundamento, William tiene tambor de fundamento, todos tienen tambor de fundamento menos yo. Yo me mantengo trabajando con Miguito, nos hemos llevado muy bien, y no es que no tenga la necesidad, es que no se ha dado la oportunidad, no me he puesto para eso mentalmente. Además con mi compadre [Miguel Urbina] de verdad me siento trabajando bien.

J.B: ¿Aparte de eso, conoces otra gente que estuviera en lo mismo, en esa búsqueda?

J.R: Si, por ejemplo el caso de Richard Parada. Richard tuvo la inquietud aparte de nosotros y él conformó su grupo, lo conformó si mal no recuerdo con Chuo (Chuito Quintero), Dionis Bahamonde. Por lo menos Richard estaba en el grupo Madera, qué es lo que pasa; el Grupo Madera es un grupo que no se ha preocupado en profundizar las cosas de la percusión en ninguno de los aspectos (claro lo que yo haya visto y haya escuchado, por supuesto, por lo menos en el cumaco no te puedo decir porque yo no

toco cumaco). Pero lo que yo he visto de culo'e puya, no sé de dónde sacan lo que hacen, lo que he visto de batá, no sé de donde lo sacan.

Richard Parada es un carajo muy serio en eso y terminó retirándose del grupo Madera por esa misma situación. Él estuvo en Cuba y sus comienzos fueron con Mililián Galí, un tamborero santiaguero muy bueno, tremendo maestro. El comenzó allí con Mililián Galí, y sin embargo después él se hizo amigo de nosotros y aquí también se le dio información, se le corrigieron cosas, porque él fue una sola vez a Cuba y Galí estuvo también una vez aquí en el 93 que fue cuando vino Chachá. Bueno Mililian Galí viene en el 93 con Chachaguere con Chachá, estuvieron tocando un tambor doble juntos en el Ateneo y bueno ahí compartimos mucho y Chachá también nos aportó información y también Galí. Entonces ya de ahí Richard comienza sus estudios con Mililian, pero algo aparte, después es al año a los dos años que el viene aquí y se integra con nosotros al estudio. Richard Parada como grupo ha formado unos cuantos tamboreros, [algunos de ellos] ha formado a José Luis Martínez, a 'Pancho' Francisquito [Francisco Ceballos]...

J.B: ¿Pero eso es más para acá?

J.R: Si, los orígenes son los que te nombré, Miguito, Faride, Benigno, William y yo. A partir de ahí fue que se comenzó a amasar la cosa, cada uno aportó desde sus posibilidades. Había otro hombre que no nombré que el murió, se llamaba Edgar Chacoa, era un cantante muy bueno, tenía mucho futuro, demasiado. Como cantante de batá, como cantante de salsa, así como es Héctor [Chastre], así era Edgar Chacoa igualito, muy bueno, lastimosamente murió. Yo andaba con él porque a mí me gustaba el canto de siempre. En San José [de Barlovento] escribía los cantos porque me gustaba. Entonces él [Edgar Chacoa] ve mi interés y me llevó para su casa, porque yo estuve un tiempo deambulando, vivía en lídice y mi tío con quien vivía murió. Por lo que no quise seguir viviendo allí y me fui de la casa, por esa razón anduve deambulando en casa de amigos. Un día me quedaba en caricua, otro día me quedaba en la casa de Benigno, un día me quedaba en la casa de Poleo y un día me quedaba con él [Edgar Chacoa].

Cuando yo me quedaba con él, el me pasaba los cantos "mira anota ahí" y yo anotaba [los cantos]. Porque él era el que se sabía el oro cantado que no existía, en el grupo no existía el oro cantado porque nadie lo sabía, él era el que lo sabía. Y él lo conseguía con los santeros por ahí, "mira dadá" (dadá es un santo que no se escucha nunca), "ogue, korinkoto, inle". Entiendes, se escuchan son los básicos en los discos.

Ahora es que están saliendo discos con esa información, pero antes no había nada de eso. Entonces me aprendí yo mi oro cantado, una vez que muere Chacoa yo me encargo del canto. Entonces Miguito también se interesó por el canto, empezó a estudiar y se lo aprendió, igual Benigno, éramos tres cantantes. Cantaba Benigno, cantaba Miguito y cantaba yo. Pero yo era el que tenía la mayor responsabilidad del canto porque era el que me había aprendido todo eso.

Por otro lado, Cachete vino una vez y afinó un tambor, William vió como era y William se encargaba de eso, o sea cada quien hizo su aporte. William se encargaba de afinar los tambores.

J.B: ¿Ahí con Cachete fue que comenzó a verse cómo se afinaban los tambores?

J.R: Si señor con Cachete, en la casa de Poleo. Eso fue como en el 90 por ahí, entonces todos vimos y aprendimos, pero a William fue al que más le gustó, porque ese trabajo es duro. Y entonces a él le gustó ese trabajo, de hecho el hoy vive de eso también. Él afinaba los tambores del grupo, los aberikulá.

J.B: Johny entonces los primero tambores de fundamento que entraron a Venezuela fueron el de Onelio Scull y el de Johny Angarica. Pero los tambores que hayan nacido acá [en Venezuela]...

J.R: Ok, de los tambores hecho en Venezuela, el primer tambor que se hizo fue el de Marito lo hizo Papo Angarica en el 95, lo hacen aquí en Venezuela. Entonces bueno Papo le hace el fundamento a Marito y después hace a los días, a la semana hace el tambor de Ricardito, de Ricardo Riera. Después que hace el tambor de Ricardo Riera, al año siguiente nace el tambor de Miguito en el 96, creo que fue el 26 de noviembre de 1996.

J.B: ¿Y cómo se llamaba ese tambor, el primer tambor?

J.R: El de Marito no recuerdo, ni el de Ricardo tampoco. Esos tambores fueron en el 95 [y luego en el 96 nace Ilú Okán Irawo] porque ya Miguel se había puesto de acuerdo [lo del tambor] con Papo [Angarica]. Papo nos cayó muy bien y viceversa, nosotros a él también. Nos llevábamos muy bien, íbamos para su casa le preguntábamos cosas, “mira Papo esto”, nos echaba historias, nos echaba los cuentos. Muy chévere la

relación con Papo allí. Entonces Miguel decide “yo creo que éste es el tipo, yo voy a agarrar el tambor con este señor”. Y fue Miguel que recibió el tambor después aquí en Venezuela, hecho aquí, el tercero [el tercer tambor de fundamento hecho en Venezuela]. El de Miguel fue el primer tambor fuera de Cuba [nacido en otro país, no en Cuba] que ha ido a tocar a Cuba, creo yo. Cuando ellos [algunos integrantes del grupo de tamboreros, dentro de ellos Miguel] fueron a hacerse ifá [en Cuba], llevaron el tambor [Ilú Okán Irawo]. Con ese tambor fue que se tocó. Papo *dio coco*⁶⁷ a los tambores de él que son mayores y añá dijo que sí y tocamos con ese tambor [Ilú Okán Irawo].

J.B: ¿Qué sabe respecto a otros tambores en esa época en Venezuela?

J.R: Aquí hubo conatos que yo sepa, hubo conatos de grupos. Por lo menos hay una persona que se llama Gabriel que le dicen ‘Payaso’, es un señor que es profesor de canto, Henry Mijares creo que se llama, y Gerson Ruiz que hoy día es tamborero. Bueno ellos buscaron de hacer un grupo en los años 70, pero no pudieron porque no tuvieron disciplina para eso, según me cuenta el mismo Gerson.

Estaba la gente de Alberto La Cruz también, que hoy día creo que también tocan, pero yo no he visto su trabajo tampoco. Esa gente no se escucha por ningún lado, yo no sé qué es lo que tocan, si es o no es. La mayoría de la gente dice que no es, yo creo eso también. Inclusive vinieron tamboreros cubanos a su casa y los tipos no progresaron. Yo no he sabido más de ellos. A lo mejor tocan, pero no se oyen. Aparte de nosotros estaba ese tambor, en los 90 ya estaba Alberto la Cruz, que fue a buscar un tambor a Cuba. Dicen que el que le entregó el tambor no sabía que ese señor [Alberto La Cruz] era homosexual. Y él tipo [que le entregó el tambor a Alberto] cuando supo que Alberto la Cruz era homosexual, murió. Eso es lo que se dice. Porque ese señor Alejandro [el que le entregó el tambor] no recuerdo su apellido, (le decían Alejandrino lo conocíamos por Alejandrino, y que era un señor muy serio y reconocido), y entonces claro pecó por inocente y le entregó el tambor a quien no tenía que entregárselo. Dicen después que al enterarse murió. Pero al fin y al cabo son cosas que pasan y ese tambor estuvo allí y existe, el tambor de Alberto la Cruz, eso fue como el año 92 [que lo recibió].

⁶⁷ Cuando dice ‘dar coco’ se refiere a cómo en la tradición se le informa a añá de las distintas situaciones religiosas que tienen que ver con el tambor, así como también el medio por el cual añá informa a sus sacerdotes (omoañá) de las distintas situaciones. Es el medio que se utiliza para comunicarse con añá. Este se realiza con cuatro trozos de coco (también vistas) que se lanzan al aire y según caigan al piso este puede decir ‘si o no’.

En ese proceso a partir de allí [del 96 cuando nace el tambor Ilú Okán Irawo] ya estaba Tomasito, Alberto, después vino Luis Ogbe Ka, Gustavo Valle, Rafael León, y han pasado cantidad de gente que a veces uno ni se acuerda de los nombres y se van. Bueno entonces entró Fidel, después Fidel trajo a John Reyes, ya Keny estaba estudiando en Barlovento estaba pequeño, ocho años, nueve años, ya estudiaba en Barlovento con nosotros. Después Miguito se lo trajo y se quedaba aquí [en Caracas].

Después de Keny [Quintana] llegó Hector [Chastre] que han sido como dos estrellitas, pues de los jóvenes, ya hoy son unos hombres, ya tienen un nombre dentro [del tambor] de esto aquí en Venezuela, ya la gente los conoce y los aprecia. Aparte de José Luis Martínez, porque José Luis estaba con Richard, pero José Luis viene y nosotros lo integramos. Ya tú viste la integración de nosotros con el tambor de Richard, ya nosotros estamos integrados. Faride está hasta el 98 si mal no recuerdo y entonces Faride se va recibe su tambor (va para Cuba recibe su tambor) y bueno empieza a trabajar y después Benigno va y recibe el de él en Cuba con Bolaños. Entonces ya Faride se había ido, sin embargo Miguito y Benigno seguimos trabajando juntos en el grupo. Después Benigno se va y nos quedamos Miguito y yo, trabajando hasta hoy día, eso fue como ya en el 2005, 2006 por ahí [que se separa Benigno]. Una vez que Miguel se enferma yo me quedé encargado del tambor pero había mucho tropiezo a nivel de trabajo, mucho inconveniente. Entonces para no afectar la buena amistad que tenemos hasta hoy día, decidimos separarnos. Tanto así que yo voy para el tambor de él [de Benigno] y cuando él quiere viene para acá y Miguito va para allá.

Entrevista 2.2. Johnny Rudas. 10/06/2016. Hora Local. 14:24.

J.B: ¿Qué herramientas utiliza para enseñar los tambores?

J.R: Lo primero que busco es que el estudiante reconozca dónde está el primer tiempo, que conozca el ritmo. Luego de ese proceso viene la identificación de los toques, por ejemplo en el oro cantado, eleguá es el primero, entonces esa clase se basa en buscar el tiempo onomatopéicamente. En eleguá en el kónkolo se utiliza el ki-já, esas son onomatopeyas. Luego viene el lenguaje de los tambores, trato de que a través del lenguaje del tambor el alumno conozca el ritmo, por ejemplo lo que dice el toque de eleguá: [haciendo referencia al ritmo de los tambores en el toque] Latokpa Bukenke, Latokpa Bukenke. Después de eso paso a la segunda fase que son los viros de los toques, es decir las diferentes vueltas que tiene el toque. Ya una vez que el alumno

comprende eso se hacen más llevaderas las clases. Luego es la misma sistematización, buscar el tiempo, identificar el toque, y el aprendizaje del toque en sí.

J.B: ¿Y la clave?

J.R: En este caso [con los tambores] no la enseño porque eso ya va inserto en la parte de percusión. Casi nunca doy clase de la clave ahí.

Ahora en la parte del canto sí, hago lo mismo que en el tambor pero trato de que los estudiantes en la primera clase traten de identificar la clave. Que conozca la clave, es primordial. Primero el tiempo, y después de eso la clave en el canto. Después que conozca la clave, podemos entrar de lleno a lo que son los cantos, los cantos en el mismo orden [oro cantado] eleguá, ogún, ochosi. Se trabaja con información sobre los significados de los cantos, yo tengo información al respecto, he investigado durante estos años [sobre el significado de los cantos], y lo he sistematizado. He realizado una pequeña guía de colores donde se coloca el canto, una palabra en un color y el significado en ese mismo color, para que el alumno identifique la palabra, el significado. Lo que es el lenguaje del tambor (lo poco que queda porque se han perdido) también se lo digo a los alumnos de canto, eso lo ayuda mucho en el proceso de aprendizaje como cantante.

Todo cantante de tambor batá tiene que conocer los toques, tiene que identificarlo para saber dónde está parado, eso es una de las cosas primordiales del primer nivel [en la Cátedra Libre de Percusión de Caracas se divide el estudio del batá en tres niveles en cada uno de los tambores y el del canto en cuatro niveles].

Cuando se termina el primer nivel [cada nivel es trimestral] en los tres meses, ya el alumno está en la capacidad de identificar el toque, de identificar la clave, los diferentes cantos y cómo va si es en clave 3-2 o 2-3.

En el segundo nivel se hace la parte de los rezos, son cantos libres “ad libitum”, no tiene mayor cosa con la clave. Simplemente el alumno se encarga de aprender los rezos, e identificar los toques se le hace mucho más fácil, porque ya viene del lapso anterior.

En el tercer nivel viene lo que se llama secuencia; un canto detrás de otro, por ejemplo empezar un canto lento con un toque llamado *yakotá*, después pasa a la fase de ñongo que es un toque intermedio, y después más alegre chachalokpuafún. Esto es lo que se trata de impulsar en el tercer nivel, se trata que el alumno por sí mismo construya secuencias, con el conocimiento de clave y el conocimiento de canto que tiene, se le da

material para que lo estudie y componga su secuencia, “mira llévate esta secuencia, escúchala, ponle la clave, y me la traes y la armas aquí”.

En el cuarto nivel es referente a los ancestros *egungun*, por supuesto el alumno tiene mayor conocimiento, de lo que ha visto de los niveles anteriores y le es mucho más fácil, por lo que le doy el material, se lo estudia y me lo trae.

Entrevista 3. Giorgio Cianfaglione. 14/07/2015. Hora Local. 17:54.

Giorgio Cianfaglione: Santero. Músico percusionista, comenzó su formación tocando güiros, luego sigue con el batá. Su formación como tamborero de batá la realizó en la Cátedra de Percusión de Caracas, fue alumno de esta escuela y terminó su formación en los tres tambores allí. Lleva aproximadamente cinco años en el tambor de fundamento. Dirige su tambor de fundamento.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

G.C: Primero entré a la religión, de allí pasé al güiro, luego me interesé por el batá por la cuestión de los cantos (el batá me interesó musical y religiosamente). Yo comencé a estudiar el tambor batá en la Cátedra Libre de Percusión, allí completé todos los niveles de los tres tambores; del okónkolo, del itótele, del iyá. Lo estudiaba en las piernas por no tener el instrumento. El proceso del canto si fue mucho antes de estar consagrado en la religión; tengo cosas que pulir todavía pero considero hay un muy buen avance.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor para llegar a tocar los tambores batá?

G.C: La metodología en su mayoría fue onomatopéyica, pero si habían cosas que se escribían para hacernos entender. A raíz de que ellos [los maestros] comenzaron a escribir las figuras musicales, me puse a investigar cómo era lo de las figuras musicales para poder comprender un poco más. Pero en general he aprendido por onomatopeya; lo que llaman el código del batá. La escritura se realizó para explicar los toques que eran más complejos y para explicar algunas cosas de la clave.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar los toques básicos y en general de los tambores batá?

G.C: Yo empleo el mismo método con que me enseñaron a mí [la onomatopeya del tambor], porque yo siento que como me funcionó a mí yo lo puedo transmitir de la misma manera. Tengo la experiencia con compañeros de clase que no tenían la misma facilidad para entender, que de repente tenía otro, entonces Miguel aplicaba distintos métodos con cada uno. Por eso yo agarré eso, de repente hay gente que lo entiende de boca de “pa-kon-kon, kin-pá, ki-já” pero hay otros que si hay que explicarles [con más detalle] hay que hacerles el tiempo [aplaude; haciendo alusión al pulso básico a la vez que va cantado los tambores] esos son los métodos. Eso es lo que yo aplico de acuerdo a lo que me enseñó Miguel.

J.B: ¿Cómo ha sido en el canto?

G.C: En el canto he sido más empírico y solo. Hasta un cierto punto porque después que yo llegué a la escuela empecé a pedir referencias de cantos, libros, sobre todo con el profesor Johny, libros, traducciones, palabras. Eso sí, yo solo aprendí a cantar en la clave, escuchando grabaciones y yo mismo dándole. Los cantos los anotaba cuando no entendía un canto o cuando eran muy largos, un rezo o algo así; yo lo escuchaba, lo anotaba completo y me lo aprendía. Escuchar las grabaciones y la experiencia de la calle ha sido fundamental para el canto.

Entrevista 4.1. Edwin Yepez. 14/07/2015. Hora Local. 18:01.

Edwin Yepez: Babalawo. Músico percusionista, y cantante; nace dentro de una familia religiosa (regla de ocha), a partir de allí conoce la música y poco a poco se vincula en la misma. Comenzó con el güiro y luego siguió su formación con los tambores batá con Faride Mijares. Tiene aproximadamente 11 años dentro del tambor. Dirige su tambor de fundamento.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

E.Y: Desde pequeño en mi familia he tenido herencia religiosa, herencia religiosa en el sentido que son practicantes de lo que se conoce como santería o la religión yoruba. [Mi familia] Son santeros y babalawos; ellos hacían sus ceremonias, daban

tambores de fundamento en su casa, güiros y yo iba simplemente por el disfrute. Poco a poco me fue atrapando la música de los mismos.

Estaba finalizando mi bachillerato, cuando por medio de mi primo se decide hacer una agrupación de güiro, ya él [mi primo] tenía conocimientos de tumbadora porque ya veía clases con el profesor Faride Mijares. Decidimos formar una agrupación de güiro, fuimos agrupando personas allegadas a la familia, entre esos estaba mi persona, me gusto la parte del canto y me decidí por cubrir la parte del canto en dicho güiro. Luego yo decido entrar también a recibir clases de percusión latina (no avancé mucho pero si sabía distintos toques de la tumbadora), lo cual terminó de darme más impulso a seguir adelante en la agrupación de güiro.

Llegamos al tambor batá por que dicho profesor [Faride Mijares] en clase nos hacía invitaciones a las fiestas religiosas, a lo que llamamos toques [tambores]. Asistimos a varias fiestas donde no se tocaba güiro sino tambor de fundamento con los tambores batá, eso nos fue atrapando y empezamos a dar inicio en dichos tambores gracias a la ayuda y a la invitación de dicho profesor.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor para llegar a tocar los tambores batá?

E.Y: Asistíamos a clases los días miércoles, él [Faride] nos daba las clases con los tambores batá, nosotros nos llevábamos las referencias [de los toques] es en las onomatopeyas. Existían para el momento grabaciones de agrupaciones cubanas y nosotros teníamos dichas copias de esa información, lo que hacíamos era cuando llegábamos a la casa escuchábamos las clases [que grabábamos] y las grabaciones de tambores en casete o en cd.

J.B: ¿Con los cantos hiciste de la misma manera?

E.Y: Mi formación del canto cierta parte la comencé allí [en las clases con Faride Mijares]. Quizás me dieron el impulso y el apoyo que es muy importante en esto. El apoyo me lo dió dicho profesor. Después fui aprendiendo por mi cuenta, videos de youtube, grabaciones de audio bien sea casete, cd y también uno que otro consejo que me daban ya cantantes formados de la época.

J.B: ¿Para ubicarte en cuanto al canto, qué metodología usaste?

Usé dos medios; la clave y la onomatopeya del tambor, me guiaba mucho por ejemplo de los golpes del kónkolo. Y en tambores donde tenía cierta dificultad o duda, me guiaba por el tambor mayor.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar el canto en los tambores de fundamento?

E.Y: Trato de guiarlos en cuanto a los conocimientos del tambor se requiere, soy ejecutante del tambor okónkolo y del tambor itótele. Trato de guiarlos siempre por lo que yo sé que son esos dos tambores. En tanto los golpes y la clave. Trato de guiarlos también en el significado de lo que es la lengua, y de los cantos viejos que ya no son aplicados por desconocimiento o por descuido de los cantantes de ahora.

Entrevista 4.2. Edwin Yopez. 14/06/2016. Hora Local. 20:00⁶⁸.

J.B: En tú opinión, ¿cuál crees que es la mejor manera de enseñar el orden de la ceremonia para los estudiantes de canto?

E.Y: Eso depende mucho del proceso de aprendizaje de cada quien. Yo soy de los que opina que el orden debería ser; oro cantado, el oro de cierre, secuencias (fiesta), presentación de iyawó, rezos.

La presentación del iyawó es algo delicado, porque es una parte de mucha ceremonialidad, y se manejan en la presentación del iyawó tres cosas puntuales, que la persona que está aprendiendo a cantar ya debería manejar, que es el oro mayoko (en este caso hablando de la presentación habanera), luego vendrían los rezos hacia el oricha tutelar de la persona que se está presentando, y la parte del agasajo que es como una mini-fiesta para el iyawó ya presentado en el tambor. Por eso cuando doy recomendaciones o a la hora de enseñar o guiar, siempre les doy ese consejo de estudiar en el orden que he dicho anteriormente. Tengo que hacer hincapié en lo importante que es el oro cantado, pues con el aprendizaje de éste te comienzas a soltar.

Creo el camino y el aprendizaje en el canto es algo súper fuerte y hay que aplicarse, igual que en el batá en el proceso de ser tamborero. Se manejan muchos momentos; con el público que se tiene, con el momento que estén pasando los

⁶⁸ Entrevista realizada por Whatsapp.

tamboreros que te están acompañando (que viene siendo como una banda o una orquesta que te está acompañando), el público puede ser fácil, o puede ser difícil [que el público no haga coros, que no haya receptividad].

Entrevista 5. Oswaldo Ledesma. 27/07/2015. Hora Local. 12:55.

Oswaldo Ledesma: Santero. Músico percusionista, comenzó el estudio del batá en la Cátedra Libre de Percusión de Caracas. Es ejecutante del tambor okónkolo.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

O.L: Primero ingresé a la religión, luego al ver la parte musical de los tambores de fundamento, me interesé por el estudio de éstos. Comencé a recibir clase en la escuela Cátedra Libre de Percusión con el profesor Miguel [Urbina], he realizado primero, segundo y tercer nivel de kónkolo en la escuela, el tercero lo estoy finalizando.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor?

O.L: Yo soy una persona que aprende visualmente. Yo veo y ahí aprendo, más rápido que escuchando, o que me dicten. Yo soy más visual. Después de clase agarraba dos horas diarias, veía los videos que Miguel nos facilitaba para grabar en la clase y me ponía a practicar, también escuchando el disco de Ilú Okán Irawo, lo escucho todo el tiempo, en todos lados.

J.B: ¿Cuándo dices “visual” a que te refieres?

O.L: Pongo los toques por ejemplo ki-já. Entonces tú dices ki-já, pero no sabes si empiezas de enú a chachá o de chachá a enú. Tro-to-la, cuando son unísonos, cuando hay un flam por lo menos. Sabes esas cosas... se me hace igual que la onomatopeya que es importante. Yo soy más visual, entonces tengo que estudiar bien el toque para entenderlo. No es tocar por tocar, sino entender también lo que estaba haciendo.

J.B: ¿Tocabas algún instrumento antes del batá?

O.L: Antes había unos compañeros que tenían un grupo de samba y tocaba un tambor que se llama zurdo. Ellos me enseñaron, y a veces íbamos a tocar por ahí. Cuando pequeño aprendí a tocar cuatro, pero lo básico, canciones de Gualberto Ibarreto,

yo tenía como 9 años y entonces no seguí porque de pequeño no me identificaba con esas canciones, que eran como de viejo por decirlo así, porque uno es un muchacho y no sabe que esas son las canciones, las tradicionales de la tierra de uno.

J.B: ¿Viste algo con algún método escrito?

O.L: Si, las onomatopeyas escritas. Me guió de esos compases por decirlo así, o agarramos los tiempos y marcamos aquí va la mano derecha aquí va la mano izquierda [aquí se refiere que en la onomatopeya escrita, hacían referencia al pulso básico], pero no me he enfocado mucho en ese método como tal. Más visual y bueno a veces chequeaba la onomatopeya escrita. Yo decía por lo menos eleguá, entonces anotaba “pa-kon-kón, pa-kon-kón, pa-kon-kón, kin-kin” y ahí ponía “ki-já”, yo sabía cuándo venía [el okónkolo], sabía cuál era el mayor, cuál era el okónkolo, el segundo ¿sabes? Para ubicarme cuando venía yo tal cual como suena.

Recuerdo el año pasado en Julio o en Agosto pararon las clases de batá e hice un curso de canto con Johny Rudas, lo hice no porque me gustara el canto sino para estar con lo que se tratara el tambor, para no perderme un poco del proceso, porque cuando dejas de escuchar el tambor durante cuatro, cinco meses, uno llega como perdido. Nunca estaba de más refrescar los golpes, saber las entradas con respecto al canto. Me sirvió mucho, para muchas entradas en el tambor [lo que respecta al okónkolo]. Para ubicarme también en el tambor por el canto, y saber también donde va la clave en los [distintos] toques.

Entrevista 6. Keny Quintana. 27/07/2015. Hora Local. 13:19.

Keny Quintana: Santero. Músico percusionista, tamborero de música tradicional afrobarloventeña. Comienza sus estudios desde niño, incursionando en la música tradicional afrobarloventeña, y luego inicia sus estudios del tambor batá con el maestro Miguel Urbina, pero ayudado también por los consejos y enseñanzas de otros tamboreros como por ejemplo Benigno Medina, Johny Rudas, William Hernández, entre otros. Actualmente es un gran exponente del tambor batá en Venezuela, con casi veinte años de experiencia como tamborero. Dirige su tambor de fundamento.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

K.Q: Yo llegué aquí a través Miguel Urbina y Johny Rudas. Arranqué viendo los géneros musicales afrobarloventeños con Miguel a finales de los 80. Luego el venía hablándome del batá, ya se manejaban talleres didácticos y lo que se daban eran toques específicos como ñongo, yakotá, chachalokpuafún, obatalá e iyesá, en los tres tambores. En el 96 se inaugura la Cátedra Libre de Percusión de Caracas. Luego el me lleva a un tambor (yo no sabía lo que era un tambor de fundamento), ese tambor era de Papo Angarica. A finales del 96 Miguel recibe su tambor, yo no había llegado todavía, luego en el 97, entro en el tambor, me presentan [le lavan las manos], y allí inicia mi carrera de tamborero.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor?

K.Q: El me habló [Miguel Urbina] primero de cómo se manejaba la cosa aquí. Luego acepté la propuesta porque me llamó la atención, y bueno dije, ‘me voy a poner para esto’. Él me regaló o mejor dicho me prestó un casete, que por supuesto no entendía nada. Me dijo “estúdiate esto, te lo tienes que aprender rápido” y así lo estudié y lo venía a ensamblar aquí con él. Yo venía de Barlovento, volvía a bajar me estudiaba mis cosas.

Arranqué por el oro seco, me iba aprendiendo el kónkolo, anotaba los nombres del orden del oro seco. Se da la oportunidad que se graba el disco “Ilú Okán Irawo”, ahí completo yo lo del kónkolo; me aprendo el oro cantado, perfecciono el oro seco, y parte de la fiesta. Seguidamente como el vió el desarrollo mío, me dijo que me aprendiera el oro cantado en el segundo. Me compré un grabador y lo grababa, me hacía una lista y el me grababa lo que yo necesitaba en el momento. Los tres tambores los fui aprendiendo de allí de ese disco [Ilú Okán Irawo], también preguntado a otros tamboreros, más que todo a Miguel Urbina que fue el que me enseñó de la A hasta la Z. Parte de la fiesta le pedí que me grabara toda la base de esos toques de fundamento y el me lo grabó, con casete. Mi maestro fue Miguel Urbina.

J.B: ¿Y en el canto?

K.Q: El canto nunca me llamó la atención, pero me lo conozco. De hecho el difunto Regino [Jiménez] decía, “si tú aprendes a cantar, puedes tocar mejor el tambor”,

es verdad, porque sabes para dónde vas. Sabes para donde te va a llevar el canto a la hora de estar sentado tocando. Tú conoces el canto y sabes para dónde vas.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar los toques básicos y en general de los tambores batá?

K.Q: Primero le hablo un poquito de la historia para que no vaya a haber malos entendidos, le explico un poco como se maneja la cosa del yambokí⁶⁹. Lo primero que yo recomiendo es que se aprenda el oro seco en el kónkolo. Aquí me dijeron cuando llegué apréndete el oro cantado, pero yo lo aprendí al revés. Yo recomiendo el oro seco, porque la mayoría de los toques están allí [en el oro seco], en el oro cantado hay algunos toques específicos que no están en el oro seco pero la mayoría están allí. Yo le recomiendo a mis alumnos o amigos que me preguntan por el método para iniciar, [les digo] ‘apréndete el oro seco’.

J.B: ¿Y en el oro seco cómo le recomiendas se lo aprenda?

K.Q: Primero que escuchen la llamada del mayor en cada toque, que analice cada vuelta; de allí él va a sacar su estructura de cuantas vueltas lleva por ejemplo el toque de la topa; el toque [de la topa] en general lleva cuatro vueltas, la primera y la segunda es ki-já, la tercera varía y la cuarta es ki-já. Entonces él debe analizar la llamada y contar. Analizar la música de lo que dice el tambor.

[Recomienda aprender la estructura] En ese orden oro seco, oro cantado, cierre de egun, y de último la fiesta y toques de fundamento. Fíjate, te sabes las tres primeras partes y puedes sacar un tambor; oro seco, oro cantado, oro de egun. Lo demás lo vas aprendiendo en el camino poco a poco.

[Hicimos una pausa y me dijo como aclaración] Nota: Inicialmente Miguel me dijo desde el kónkolo [cuando comenzó en el kónkolo] “apréndete el oro seco”, nunca me dijo apréndete el oro cantado.

Entrevista 7. José Luis Martínez. 27/07/2015. Hora Local. 13:43.

José Luis Martínez: Santero. Músico percusionista. En la religión se vincula con la música de la santería dentro de ellos el güiro, el batá. Akpwón y ejecutante de los tres tambores batá, dirige su tambor de fundamento. Cuenta con aproximadamente 16 años de experiencia como tamborero.

⁶⁹ Aprendiz del oficio de tamborero.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

J.M: Comienzo como religioso, cuando hacían fiestas de santos en casa de mi padrino, comencé a ver los grupos musicales que iban para allá [casa del padrino], grupos de güiro, tambores de fundamento. Luego en la casa de santo, los hermanos religiosos decidimos hacer un güiro. No fue que fuimos a una escuela para aprender el güiro, fue un invento realmente lo que comenzamos a hacer allí, los cantos los anotábamos.

A partir de ese momento empecé a ver los otros grupos y me di cuenta que lo que estábamos haciendo no es lo que se hace [se refiere a la estructura musical], lo de nosotros fue un invento. Me di cuenta que eso tenía un fondo, allí fue donde empecé a ver lo que es la clave, que si va a seis por ocho [si es ternario o binario]. A todas estas fue cuando yo me le acerqué a Richard Parada diciéndole que me interesaban los tambores batá y el güiro, así fue que yo entré a lo del tambor.

Yo soy una persona que aprendo del tambor escuchando (eso se me graba), para mí la forma de aprender más rápida fue escuchando y viendo mucho el tambor, de esta manera cuando lo iba a ejecutar se me hacía más fácil. El lenguaje del tambor fue importante, porque el tambor canta, lo que se ejecutaba como [por ejemplo] abukenke⁷⁰, el toque [abukenke] que prácticamente el tambor lo dice con el canto, y así se me hizo más fácil.

En casi todos los toques se buscaba que uno mismo [investigara], “qué quiere decir, grábate ibaragó⁷¹...”, entonces allí [estudiando, investigando] yo empezaba a darme cuenta que tiene que ver mucho con el segundo [con el tambor], y así es que me iba aprendiendo todos los toques.

J.B: ¿Es decir estabas con las dos cosas?

J.M: Si yo estaba con el canto y con el tambor. Yo empecé con el kónkolo para ese entonces, en donde Richard se empezaba con el oro seco (así estudié con los tres tambores). Con el segundo yo empecé aquí en la escuela [C.L.P.C], cuando empecé a tocar con el tambor de Miguel. En el segundo me enseñó la mayoría de las cosas Keny,

⁷⁰ Toque y canto para eleguá. Es la última vuelta de la topa.

⁷¹ Canto para eleguá.

claro [había] cosas que Miguel me corregía. El segundo y el mayor los estudié aquí en el tambor de Miguel [Urbina]. Keny me daba grabaciones que él hacía de los toques y así es que yo me las aprendía. Me grababa cosas que me estaba estudiando en el momento o me daba grabaciones viejas del folklórico o de los tamboreros de aquí pioneros [en Venezuela], también grababa los tambores cuando tocábamos. Yo tenía mi grabadora de casete y grababa casi todos los tambores, yo estaba estudiando el segundo y me decían, “mira el toque de enitolowo” lo grababa y me ponía a escucharlo no sé cuántas veces, y así es que me lo aprendía y ejecutaba.

J.B: ¿Con el canto cómo hiciste?

J.M: Depende de la persona, hay gente que solo estudia el tambor, pero yo estaba con las dos cosas y las iba relacionando. De hecho cuando yo estaba en el grupo de güiro, donde yo realmente empecé, yo cantaba allí también porque anotaba los cantos y los cantaba. No tenía conocimiento de la clave ni nada, sin embargo eso me sirvió mucho.

En el tambor de Miguel [en el canto] me corregían cosas de pronunciación más que todo, [también] que si va en la primera parte de la clave o en la segunda [si es 3-2 o 2-3], ese tipo de cosas. Así fue como aprendí.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar los toques básicos y en general de los tambores batá?

J.M: Yo no tengo ningún estudio académico con respecto a la música. Yo le muestro información de tamboreros con los cuales uno se formó; tamboreros viejos en Cuba, grabaciones en vivo de los pioneros aquí [en Venezuela], que iban mucho a Cuba. En caso de una mala pronunciación yo les corrijo “esto se dice así, haz una diana aquí para que le puedas llegar, para que puedas entregar en el canto”. El tambor igualmente, ellos [los aprendices] me preguntan y siempre cuadramos cosas con el canto como te lo dije anteriormente. El lenguaje del tambor que si “ki-já, to-la”, el abierto, el tapa’o, todo ese tipo de cosas. Al que le puedo brindar mi ayuda le digo de esa forma, “entras después del chachá o entras después que yo haga el tapa’o del mayor”, en este caso de cualquier toque, que siempre tiene que ver mucho con el lenguaje del tambor. El lenguaje del tambor te lleva a todo lo que es la mecánica del canto, porque hay lenguajes del canto que tienen que ver mucho con el mayor, después, que si entro con el abierto y ese tipo de cosas que se maneja y he manejado con respecto al tambor.

Entrevista 8. Carlos Alfonzo. 27/07/2015. Hora Local. 17:27.

Carlos Alfonzo (+ 2016): Babalawo. Estudiante de música en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Tamborero, ejecutante de los tres tambores batá, akpwón. Conocedor e investigador de músicas tradicionales venezolanas. Cuenta con aproximadamente 10 años en el tambor de fundamento.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

C.A: Primero empecé dentro de la religión, y dentro de la religión en la parte musical está lo que es el güiro. Yo empecé hace años por el gusto hacia la música y la religión. El güiro fue una forma de relacionar esas dos cosas, la religión y la música.

Las grabaciones que existían eran de batá, había muy pocas grabaciones de güiro. Siempre estuvo eso del batá, escuchábamos batá por los cantos. En aquel entonces no me interesaba mucho el batá porque tocaba güiro, pero ya llegó un punto en que me comencé a interesarme por el batá, y conocí a Johny Rudas, conversé con él para que me diera clases, comienzo clases y después de tres, cuatro clases y que me fue conociendo, conversó conmigo para que ingresara al tambor.

Llegué primero a la religión, estando en la religión es que me doy cuenta que hay una parte musical, lo primero que conocí en aquél entonces fue el güiro por los compañeros y mi padrino, ellos también son músicos y quisimos de alguna forma trabajar lo que era la música religiosa, y comenzamos por el güiro.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor?

C.A: Yo tuve al principio un estudio no formal, en el sentido que no tuve un guía, un profesor como tal. Todo era muy empírico, iba escuchando “ah mira me parece que esto es aquí”, por la experiencia rítmica o por la experiencia que tenía con la percusión, deducía que era así, y como nosotros teníamos unos tambores batá, hablo de teníamos por el grupo de güiro con que yo estaba antes. Teníamos unos tambores batá e investigábamos, más algunas cosas que nos decían compañeros.

Cuando comencé a ver clases con Johny tenía muchas cosas adelantadas, de hecho me atrevo a decir que conocía bastante del segundo. Siempre que escuchaba el batá me llamaba la atención mucho el segundo, me lo estudié sin saber porque no sabía cómo era

un tambor, o sea como era religiosamente, como se desempeñaba una fiesta. Muy pocos tambores llegué a ir, no me llamaba mucho la atención, no había ese gusto en mí en aquel entonces, y bueno siempre me estudié el segundo que fue lo que me empezó a llamar la atención. Cuando empiezo a ver clase con Johny me dice, “hay que empezar por el kónkolo” y yo desconocía que me sabía el kónkolo, porque cuando recibí las primeras clases con él me dice “mira esto es por aquí”, lo hice rápido, quizás por la exigencia rítmica del segundo se me hizo más fácil el kónkolo.

J.B: Cuando estudiabas el segundo, que me dices era el tambor que tenías más experiencia, ¿lo escuchabas en grabaciones, casete, etc?

C.A: Si, en aquel entonces tenía a disposición era grabaciones de Lázaro Ros, tenía toda esa colección, la de Abbilona, también el disco de Miguel de Ilú Okán Irawo. Pero no había tanta información así, la que más se escuchaba por ahí era la de Lázaro Ros. Habían otras cosas, que eran tambores de Matanzas, que hoy en día es que me entero que eran tambores de Matanzas. Yo tenía discos y grabaciones de eso, pero eso sí no llegué a escucharlo porque no lo entendía, porque desconocía mucho. De hecho hoy en día que conozco de batá creo que es un poco complejo, eso de los tambores de Matanzas, y en aquel entonces no sabía nada de batá, entendía menos.

J.B: ¿Cuándo llegaste a recibir clases con Johny Rudas, cómo aprendiste?

C.A: No manejaba los códigos del batá, pero fue fácil cuando me decía “mira esto es ki-já” yo deducía ki-já, el golpe del kónkolo y por ahí empecé a comprender esos códigos, la onomatopeya que se utiliza en el batá. Yo vi con él (Johny) pocas clases porque ya la experiencia que tenía en el batá, digo la experiencia de tanto escuchar batá. Y bueno que a veces me reunía con algunos compañeros y deducíamos, descifrábamos cosas. Pero no había ese gusto por el batá.

Yo me decido a estudiar batá cuando hablo con Johny Rudas para que me de clase. Cuando te digo que fueron muy pocas clases, es porque ya yo venía con algo adelantado, y no sé si es parte de ese estudio previo que traía o el talento, pues se me hizo más fácil aprender y adelanté muchas cosas. Por lo menos aquí en la escuela [Cátedra Libre de Percusión de Caracas] uno dura tres meses para ver un nivel que es oro cantado. Y yo oro cantado lo hice en una clase, la siguiente clase fue oro seco e igualmente lo hice en una sola clase en el kónkolo, yo desconocía lo que sabía del batá. Y luego que se yo, cuatro, cinco, seis clases o menos, empecé a tocar con Johny por la

necesidad también del personal que había en aquel entonces, porque era cuando Miguel [Urbina] estaba de reposo y Miguel se tomó unas vacaciones por la enfermedad. Los tamboreros que trabajaban con el tambor de Miguel se fueron a tocar con Benigno Medina, asegurando también su trabajo para poder tocar.

No sé si respondo a tú pregunta, de cómo me dio clase Johny, él me fue corrigiendo algunas cosas y después lo demás lo fui corrigiendo en la marcha ya de una vez en los tambores. Para aquél entonces no estudiaba música, y claro yo grababa las clases. También me sirvió un método que es el método tubs, yo sin tener conocimiento de la escritura musical tradicional, lo escribía “un, dos, tres, cua” para ver en donde estaban los pulsos, porque fui comprendiendo lo que es ternario, lo que es binario, que no lo sabía en aquel entonces. Allí empecé a diferenciar eso, y lo empecé a escribir.

Por decirte en el caso del kónkolo lo contaba “un, dos, tres, un, dos, tres, un, dos, tres, un dos...” [con las palmas el entrevistado iba marcando el tres y uno]. Al tres le ponía ki y al uno le ponía já, y eso sucede cuando Johny me comienza a contar, “un, dos, tres”. Entonces empiezo a ver que hay otra cosa en el batá, y empiezo a entender un poco la profundidad de la música. Cómo te dije no tenía estudios previos académicos dentro de la música. Así fue que fui aprendiendo, el segundo me lo aprendí prácticamente solo, porque me fui dando cuenta como era la rutina del batá y las grabaciones que algunos compañeros me facilitaron, grabaciones de tamboreros venezolanos y de distintos grupos. Juan Carlos Figueredo me pasó algunas grabaciones de clases, fui estudiando, también preguntando “mira esto aquí es abierto, es apagado”, y me fueron explicando que existen también formas, según la línea de fulano, del otro. Hay gente que los hace abiertos, los hace apagados [se refiere a las distintas interpretaciones].

Luego Miguel se reincorpora al tambor y retomaron lo que eran las clases más abiertas en la escuela, porque cuando yo llegué eran clases particulares, muy poca gente. Cuando Miguel se reincorpora como que reinauguran la escuela y empiezan a abrirse los talleres a todo el mundo. Miguel empezó a ver cuál era mi proceso, mi conocimiento del batá. Yo me iba a inscribir a estudiar segundo y él me dice que por el conocimiento que yo tenía yo podía empezar a ver clase de mayor.

Cuando empiezo a estudiar mayor con él, yo trataba siempre de adelantar las clases estudiando con las grabaciones. De alguna manera se me hizo fácil el mayor, debido al estudio, porque estudiaba bastante. Con Miguel cursé los dos niveles que se daban en ese momento en la escuela, oro cantado y oro seco. Seguí estudiando por mi

cuenta, ya con la cuestión de la fiesta andaba investigando, buscando, preguntando. Creo por eso es que se abre ese tercer nivel de festivo en la escuela [toques de fiesta y de fundamento], porque había gente que pasaba de kónkolo al segundo y no tenía el conocimiento completo de ese instrumento. Entonces a raíz de eso es que se hace ese tercer nivel, y bueno ya después más adelante cuando creo dominaba más o menos los toques festivos y de fundamento, Miguel abrió un curso aquí [en la escuela] de tercer nivel y me incorporé a ese curso, para corregir, y bueno que las clases de Miguel son bastante interesantes, sobre todo la historia, la forma como se toca, las líneas, las interpretaciones. Mi tercer nivel lo vi con Miguel.

J.B: ¿Qué métodos utilizaba Miguel Urbina para darte las clases de Mayor?

C.A: Oral, y nos daba ejemplos con el tambor, alguien tenía conocimiento [en alguna clase] de escritura musical tradicional, y en algún momento le llegó a escribir algo. Pero no lo hacía todo el tiempo, porque no todos manejábamos ese lenguaje, pero fundamentalmente siempre fue oral y dando ejemplos a través del instrumento.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar los toques básicos y en general de los tambores batá?

C.A: Siempre oralmente, también trabajo con un método como una vez conversamos, tú una vez me dijiste que existía ese método, el método tubs, y es muy similar a lo que yo trabajaba, es decir la forma en que yo escribía eso, por lo que me llamó la atención que es una herramienta (quizás para aquel que no tiene esa experiencia dentro de la escritura tradicional) bastante amable en cuanto a la hora de entenderse. Requiere de un mínimo de explicación para ser leída, por decirlo. Hay algunos estudiantes que se lo doy como opción, a algunos les parece bastante bueno de hecho trabajan con ese método, otros son más auditivos, otros que son más visuales, pero siempre de forma oral. La escritura tradicional la uso muy pocas veces o a aquellos que la entiendan, por ahí desarrollo y trabajo. El dar clase en la escuela me llevó a ahondar y profundizar dentro de mis estudios musicales académicos, de hecho yo hoy en día acabo de terminar quinto año de solfeo, en un conservatorio y voy por la mitad de la carrera en la universidad pedagógica, estudio educación musical allí y me he dado cuenta de muchas cosas técnicas, pedagógicas y bueno las voy aplicando aquí. Mi forma de trabajar principalmente es oral y siempre busco pensar como piensa el estudiante, porque por lo menos en esta escuela no todos los que vienen tienen experiencia musical,

condiciones musicales, y eso para mí es un reto, y busco pensar como ellos a ver de qué forma les hago llegar la música y en este caso el batá.

J.B: ¿En el caso del canto, cómo fue el proceso?

C.A: Cuando llegué al tambor ya yo tenía ese camino bastante avanzado, en cuanto a repetir los cantos, porque qué significan, yo nunca he hecho un estudio o no he ahondado en cuanto al significado. Algunas cosas uno deduce u otras que algunos signos te cuenta una historia⁷² entonces dices, este canto significa esto. Pero no tengo un conocimiento amplio sobre lo que es el significado de los cantos.

Me acuerdo el disco olorun de Lázaro Ros, y lo primero que me aprendí fue ibaragó, lo escuché durante horas, días, para aprenderme el canto ibaragó. Para mí no era fácil la pronunciación, el lenguaje, entonces me costó bastante. Ya al pasar los años dentro del güiro y dentro de la religión vas comprendiendo más, también que mayormente las ceremonias se desarrollan con cantos yoruba, entonces ya más o menos te vas familiarizando con eso y bueno vas pronunciando, lo que se te hace más familiar o lógico dentro del conocimiento que tengo.

Así fuimos y digo fuimos porque todos los del grupo de güiro éramos así, tuvimos que escuchar bastante el mismo canto para poder repetir lo más parecido, comparábamos también con otros cantantes. Bueno me entero yo hoy en día que era Felipe Alfonzo, Lázaro Galarraga, y Lázaro Ros⁷³ lo que principalmente escuchábamos y la gente de Abbilona. No había más grabaciones para ese entonces. Una amiga que trabajaba en una tienda de discos y tenía acceso al mundo discográfico nos ayudaba, ella nos decía “mira por ahí salió un disco nuevo de fulanito” y así conseguimos bastante información, pero mayormente eran cuestiones que si de palo, de...[de otras manifestaciones musicales afrocubanas], nosotros principalmente buscábamos cosas de güiro y no había mucho de eso, lo que había era batá y bueno lo que llegaba. Estudiábamos escuchando bastante los cantos, los íbamos repitiendo, llegó un momento que uno escuchaba un canto una sola vez, y deducía que era lo que quería decir el canto.

⁷² Patakies, historias de los ancestros, los orichas.

⁷³ Akpwones de renombre en la tradición.

Entrevista 9. Manaure Gutiérrez. 28/07/2015. Hora Local. 12:38.

Manaure Gutiérrez: Santero. Músico, percusionista de música afrocaribeña y de distintos géneros de la música afrovenezolana. Tamborero, ejecutante de los tres tambores batá.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

M.G: Desde muy pequeño me dediqué a la percusión afrovenezolana, lo que es el tambor de las costas venezolanas. Recibí clases con el señor Fredy Martínez y aprendí a tocar tumbadora, bongó, timbal; música afrocaribeña. Por medio de la música afrocaribeña conocí el batá, estando en el Festival Internacional de Tradiciones Afroamericanas (Fita) en el estado Aragua (Venezuela), vi una clínica del tambor batá. En ese momento no sabía lo que era el batá, pero me gustó su sonido, de ahí en adelante me interesé en aprender batá, también porque los percusionistas que yo admiraba en su mayoría casi todos tocan batá, y sentía que era un complemento para llegar a un buen nivel como tumbador y como percusionista.

Me interesé por ver clases de batá, más no conocía a nadie en ese momento. Ya en el año 2009 o 2010, el señor Chucho García (antropólogo venezolano, investigador de la cultura afrovenezolana y afrocaribeña) me presentó con el señor Johny Rudas y el señor Miguel Urbina. Ellos me citaron a la escuela [C.L.P.C], el señor Chucho García me hizo una introducción con estos profesionales del tambor, así llegué a la escuela de Miguel Urbina. Vi clases dos años de kónkolo y segundo, no tenía formación religiosa, en cuanto a la santería y todo eso. Llegué a estudiar tambor batá por formación musical. Después entré al mundo religioso, o bueno a lo que es la regla de ocha, porque ya en ese tiempo era *tatenquisis*, ya tenía una ceremonia, ya estaba ralla'o en palomonte⁷⁴, y bueno sabía lo que era la regla de ocha, pero no había entrado a la religión. Es por el tambor que recibo *mano de orula*⁷⁵ y empiezo mi proceso dentro de la religión.

⁷⁴ Palo o las reglas del congo; es un culto con orígenes bantú, desarrolladas por pueblos de África Central y que fueron llevados a Cuba y República Dominicana.

⁷⁵ Ceremonia de iniciación dentro de la religión de la regla de ocha.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor?

M.G: Las clases eran netamente orales, por la onomatopeya del tambor y por la exactitud de lo que decía el tambor [lo que llaman el lenguaje del tambor, esto es la relación del tambor y el canto]. Recuerda que el tambor batá tiene un lenguaje (son tambores que hablan). El lenguaje de lo que hablan los yorubas, 50 y 50 diría yo de los toques, son frases o son el lenguaje de lo que dicen las canciones para agasajar a estos santos o ciertos poemas que se le hayan hecho a estos orichas en su momento. La pedagogía que usaba el maestro Johny Rudas se regía por la onomatopeya, y otras veces por lo que literalmente decía [lenguaje de] el tambor. En estas clases se utilizaban muchos métodos porque no todo el mundo tiene la misma capacidad de aprendizaje, a algunos le cuesta más a otros menos. Unos son visuales (aprenden de manera visual), otros de manera auditiva, otros aprenden audiovisual (de las dos maneras). En las clases siempre se veían distintas cosas, de hecho habían músicos [que conocían la escritura tradicional] en la clase y a veces había que comprender el tiempo y el profesor utilizaba lo que es el solfeo rítmico para explicarle a esta persona que si conocía lo que es la música y su escritura y el tiempo en que se estaba tocando el batá. En algunas cosas utilicé la escritura porque tengo un conocimiento básico de solfeo. Pero lo que más me sirvió fue la onomatopeya, es decir yo me aprendía primero lo que decían los tambores, lo cantaba con la boca y después lo llevaba a las manos.

J.B: ¿Te guiabas también por los cantos?

M.G: En el kónkolo en mi experiencia personal cuando vi clases de oro cantado siempre estuve pendiente de la rítmica de los tambores y me aprendí el orden, fue un error que cometí para ese momento. No conocía, no estaba empapado de lo que era la regla de ocha (no conocía todos los orishas a los que se le cantaba) y entonces yo lo que hice fue aprenderme rítmicamente como sonaban los tambores (eso fue al principio). Cuando me aprendí el oro seco también me lo aprendí rítmicamente, sin conocer en ese momento con exactitud a que santo le estaba tocando, solamente me aprendí la rítmica. Cosa que hizo devolverme [en el estudio del tambor], porque presentando la prueba [de segundo nivel] en la escuela, en el oro seco en el kónkolo me cambiaron el orden y me preguntaron a quién le estaban tocando; recuerdo que era a osun, ahora sé que era para osun, pero en ese momento no sabía, y el ritmo de osun tiene un cierto parecido con el ritmo de orishaoko en el oro seco, entonces no sabía cuál de los dos era, no tenía ese

conocimiento y ahí me tuve que regresar a estudiar otra vez el oru seco, ya de ahí para acá me guió por lo que dicen los tambores y el canto.

El segundo tiene mayor participación en lo que es el lenguaje de los cantos o el lenguaje del batá, es decir, mayor y segundo hablan, o sea, requiere un conocimiento más del canto y del lenguaje de los tambores en sí. A partir de ese momento, estudiando el segundo me guié más de lo que es el canto a los orichas. De hecho todavía estoy interpretando toques del mayor y mi guía es el canto o lo que dice el tambor. [En el canto no ha incursionado solamente lo utiliza como guía]. Nota. Comenzó el estudio de los tres tambores por el oro cantado.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar los toques básicos y en general de los tambores batá?

M.G: Trato de buscar distintas dinámicas, de manera que la persona que está estudiando pueda sentirse o se le haga más cómodo el aprendizaje. Mi método, el que yo creo que funciona, el más funcional es el onomatopéyico y rítmico, es decir que el estudiante aprenda lo que está diciendo el tambor y lo que se está tocando. Le enseñé la relación que tiene el toque con el santo, es decir, voy a enseñar eleguá; “mira eleguá el ritmo es la-to-pa [ji-ki-krin] y esto es lo que dicen estos tambores” aunque como está comenzando con el kónkolo. El kónkolo en mi opinión y en las cosas que he estudiado, el kónkolo va haciendo una figura rítmica que se puede aprender como ‘ki-já’ y también se puede entender como ‘a-shé’. Dentro de la polirritmia que van haciendo los tres tambores, el kónkolo va dando como una aceptación de lo que va haciendo *omelé enko* [el segundo] e iyá. Entonces yo me enfoco en eso y le digo al estudiante, lo que va diciendo el kónkolo es *a-shé* o en este caso *ki-já*, para que se lo aprenda rítmicamente. Ya para profundizar más le voy diciendo lo que va diciendo el tambor. En ese sentido, y así sucesivamente con los demás tambores.

J.B: ¿A la hora de enseñar los tambores comienzas igual por el oro cantado?

M.G: Oro cantado, oro seco, los toques de fiesta y fundamento. Hay un tercer nivel que es más extensivo, que es donde se ve oro de cierre (oro de egun), presentación de yabó, toques de fiesta y de fundamento. El mismo método que se utiliza en la C.L.P.C, porque es la línea de donde vengo aprendiendo.

Entrevista 10. Óscar Ramírez. 01/08/2015. Hora Local. 14:15.

Óscar Ramírez: Santero. Músico percusionista. Comienza el estudio de los tambores batá en la C.L.P.C. Es ejecutante del tambor kónkolo, actualmente se encuentra perfeccionando la ejecución del segundo, y está comenzando sus estudios del tambor mayor.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

O.R: Mi interés fue de las dos partes, la parte religiosa y el interés musical. Antes de ser religioso estaba interesado en aprender lo que es la percusión latina, lo que es tumbadora, bongó, timbales; bueno todo lo inherente a la percusión latina, y luego cuando comienzo mi camino religioso entonces comienzo a indagar lo que es el tambor batá, debido a su riqueza musical me llamó la atención. Mi primera experiencia [con el batá] fue estando de yabó, cuando me presentaron al tambor vi por primera vez los tambores de fundamento, entonces me di cuenta de la polirritmia que se armaba, me interesé por el estudio de estos tambores. Cuando vi el tambor batá comencé a indagar; qué era el tambor batá, cuál era su concepto, cuál era su fundamento, cómo era el desenvolvimiento del tambor batá dentro del aspecto religioso, obviamente por la religión que yo practico. Luego por recomendación de unos compañeros y unos abures [hermanos] religiosos, comencé como alumno en la Cátedra Libre de Percusión de Caracas. Quien me dio mis primeras clases de tambor batá fue Carlos Alfonzo, eso fue a lo largo de tres años, después de una serie de años consecutivos, o sea de trabajo y estudio, finalmente me presentan en el tambor de fundamento Ilú Okán Irawo.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor?

O.R: Comencé con el kónkolo; primero el oro cantado, luego oro igbodú, y luego la fiesta que son ya los toques de fundamento y los toques festivos. Nosotros comenzamos con dos métodos, primero la onomatopeya del tambor; como se dice lingüísticamente lo que es el sonido del tambor, en el kónkolo está el ki-já, [ki] el sonido del enú del tambor que es el sonido más grave, [já] el sonido más agudo que está en el chachá del tambor, este es un instrumento bимembranófono. A través de esa onomatopeya nos fueron dando una serie de pautas por lo menos “ki-já - ki-já”, que son los toques básicos. Eso lo integro [la onomatopeya] con el método tubs, con ese método

[tubs] es que yo he venido estudiando, incluso lo agarré para otro tipo de percusión, para las tumbadoras, para los bongó; porque es a través de los pulsos y el conteo, entonces uno va contando los compases y va enumerando todo. Claro el objetivo de eso, según me explicó el profesor es que uno vaya integrando esos sonidos y esas pulsaciones, esa biorritmia, que uno lo fuera internalizando a través de los pulsos, y a través del conteo de los pulsos dentro de los compases. He estado estudiando tambor batá a través de ese método [el tubs, y la onomatopeya juntos].

J.B: ¿Cuál crees que fue el método más importante en tú aprendizaje, el escrito o el oral?

O.R: Con el que más asimilé conocimiento fue con el método tubs, integrado con la onomatopeya, pero con ese método [tubs] fui entendiendo más la polirritmia que se armaba a través del gráfico, yo veía como se armaba la polirritmia. Incluso tú puedes hacer el gráfico del kónkolo, del segundo y del mayor con ese método. Tú vas haciendo ese conteo y lo metes dentro de los compases (ya sean binario o ternario). Claro la onomatopeya es fundamental, pero en lo personal asimilé mucho más con el método tubs.

Algo que me pasa por la mente cuando estamos tocando un ritmo como chachalokpuafún [toque festivo] y estamos haciendo diferentes variantes, lo que a uno le pasa son automáticamente las pulsaciones. Cuando hablamos de las pulsaciones hablamos de un compás por lo menos, vamos a suponer de seis [se refiere al 6/8] entonces uno comienza, un, dos, tres, cua, si, seis- un, dos, tres, cua, si, seis [hace acentos en un y cua], a partir de ahí se va imaginando donde va cada puntico [cada golpe del tambor], lo mismo pasa con lo binario por ej. un, dos, tre, cua- un, dos, tre, cua. Ese método lo tengo tan internalizado, que voy imaginando por lo menos los pulsos [cuando dice pulsos se refiere a la subdivisión] y a partir de ahí me imagino las variaciones. Esa experiencia la tengo igual con el segundo.

Transcribí todos los toques tanto oro cantado, como oro de igbodú, como otros de [la] fiesta a través del método tubs [eso en el kónkolo] y en el segundo estoy trabajando en eso también. Diría que un 80% de mi aprendizaje es por ese método [tubs], dándole el otro 20% a lo que es la parte de la onomatopeya, ki-pa-ji-pa, ki-pa-ji-pa [esto es el ritmo del segundo en chachalokpuafún], o sea los diferentes sonidos que se van dando en el tambor.

Entrevista 11. Héctor Chastre. 03/08/2015. Hora Local. 12:10.

Héctor Chastre: Babalawo. Músico percusionista, cantante de géneros afrovenezolanos y afrocaribeños. Es un reconocido akpwón, dueño de un tambor de fundamento. Cuenta con mucha experiencia en la tradición de los tambores de fundamento en Venezuela.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

H.C: Cuando estaba pequeño, creo diez u once años (a mí siempre me ha gustado la música y siempre he tenido inquietudes con relación a la música) Gustavo Valle (que es de la misma parroquia de sabana del blanco) junto con Tomás Fajardo, se la pasaban juntos por aquí [en sábana del blanco] y vieron las inquietudes mías con relación a la percusión, entonces ellos iban siempre para mi casa a pedirle permiso a mi mamá para sacarme a parrandiár, a tocar cumaco, culo de puya y todas esas cosas, ahí fue donde yo empecé a practicar percusión afrovenezolana. En diciembre si salía la parranda, ellos me iban a buscar, y yo nada más en lo que veía que ellos estaban por ahí por la calle, iba me cambiaba y esperaba nada más que me tocaran la puerta para irme con ellos. Ahí ellos [Gustavo Valle, Tomás Fajardo] ya pertenecían al tambor. Cuando eso Miguito todavía no había recibido su tambor de fundamento y ellos trabajaban con el tambor de Onelio, fui a uno que otro aberikulá que ellos me llevaron, estaba yo pequeño, pero no pertenecía al tambor solamente iba a ver.

Con el tiempo me dieron unas primeras clases de kónkolo como osain [tercera vuelta de osain oro seco], elewanitá y ese tipo de cosas así sencillitas. Me iban dando unos que otros toquecitos, ellos estudiaban y yo de pronto agarraba el kónkolo y hacía los toques. Luego la Cátedra Libre de Percusión se muda aquí a casa de Gustavo y allí abrieron un curso, yo en ese entonces estaba muy pequeño y no entré a esos cursos de la cátedra, pero entré cuando se mudaron aquí a donde se encuentra la escuela actualmente [en sábana del blanco a unas casas de Gustavo Valle], de hecho yo de pequeño ayudé a pintar la escuela por las ganas de estudiar.

Me inscribí en la cátedra de percusión de batá que la dictaba Benigno, yo con otro amigo de por aquí por la casa nos inscribimos en esas cátedras, eso creo yo que fue para el año 1995, 96 si mal no recuerdo. Esas fueron las primeras clases formales que vi yo de batá, sin embargo fueron igual toques muy puntuales: la última vuelta de osain,

chachalokpuafún, yakotá, la entrada de la topa, esas cosas, pero ya era un nivel académico porque era en formación de escuela (no pertenecía al tambor aún). Más que todo estudiábamos los toques festivos como iyésá y esas cosas así, que es lo que se enseña por ahí para que la gente resuelva en orquestas y ese tipo de cosas. Ahí me enamoré del batá completamente, y empecé a andar detrás de Miguito y de Johny para que me dieran clases de batá y para pertenecer al tambor. Para ese tiempo Gustavo se había ido para Francia, y Tomasito ya no pertenecía a la agrupación. Entonces yo estaba solo, y vine solo a pedir licencia para entrar al tambor. Johny me pone una condición para empezar a darme clases de batá de manera formal, y era que tenía que estudiar afrovenezolano con él. Entonces ahí estudiamos mina, fulía, culo e' puya... después paulatinamente comenzamos a ver clases de batá (con Johny). Realmente Johny es el que me mete en el tambor, él junto con Miguel son los que me enseñan prácticamente todo lo que yo sé. Por supuesto ya luego todos, Benigno, William... (pero ya eran más los detalles).

Lo primero que me enseñó Johny fue el oro seco, me lo enseñó con el lenguaje del tambor. Todo lo que yo aprendí lo aprendí “ki-já, kin, jí” eso, más nada. Luego pasa el tiempo y yo entro al tambor. Entro con unas bases, sabía hacer oro seco, oro cantado en el kónkolo. Cuando empiezo en el tambor el aprendizaje cambia porque empecé a aprender del entorno, viendo en el tambor, viendo tocar a todos a Fidel, a William, Richard, a todos los que estaban en el tambor en ese entonces, pero los que siempre se sentaban con nosotros que yo recuerdo a explicarnos los toques fuera del tambor, eran Johny y Miguito. William también se sentó muchas veces con nosotros, más que todo a enseñarnos segundo, y Benigno, pero Benigno era más de enseñarte en el tambor, el que te pegaba un grito y te decía; eso es apaga' o, o por qué estás tocando así, esa caja no es así, esa caja es de esta manera, por decirte algo. Se armaban inclusive a veces controversias entre Miguel y Benigno, porque habían informaciones distintas, de percepciones y líneas distintas de los toques.

Sin embargo nosotros nos formamos así, digo nosotros más que todo Keny y yo, que somos contemporáneos. Eso con relación al tambor. Recuerdo que nosotros nos poníamos (cuando ya estábamos bastante adelantados con el kónkolo) a hacer el segundo en la pared mientras hacían el oro seco para ir sacando el segundo, y así prácticamente sacamos el segundo. Benigno nos vio haciendo eso junto con otro de los compañeros e hicieron una reunión para suspendernos porque nos estábamos aprendiendo el segundo. Por eso es que nosotros decimos, “mira como han cambiado las

cosas”, que en esa época nos suspendían por querer aprender, y ahora se suspende porque no quieren. Bueno al final eso dio pie a que a nosotros nos enseñaran el segundo. Importantísima la participación de William, que fue el que de alguna forma nos pulió a nosotros todo lo que era el sonido, la digitación de lo que es el segundo. Tanto conmigo como con Keny, él se preocupó mucho por eso.

J.B: ¿Y fue de la misma forma, oral totalmente?

H.C: Si “kin, jí, kin, jí, cállate”. Yo creo que la parte más fuerte del aprendizaje del tambor para nosotros o para mí fue armar el tambor. Eso era gritado desde que empezabas hasta que terminabas, te pegaban en la mano “vamos” sabes; un trabajo muy fuerte en todos los sentidos, físicamente y mentalmente también por el maltrato a que éramos sujeto en ese momento. Por eso creo esto ha cambiado tanto a mi parecer, porque antes era muy fuerte. Antes eran las cuestiones de por ejemplo, de aplique, llegábamos de un tambor y vamos a desarmar el tambor que vamos a jalar [afinar los tambores], cosas así que eran a veces un poco forzadas. Antes uno llegaba al tambor [nuevo en el tambor] y uno no cobraba sino ya después de casi un año. Antes se te daba era una cosita como para el pasaje y chao, algo muy simbólico.

J.B: ¿Con el iyá fue igual el aprendizaje que en los demás tambores?

H.C: Todo fue igual, la única diferencia con el mayor es que ya el mayor yo me aventure junto con Keny a aprendernos el mayor en secreto. Con grabaciones y con lo que nosotros veíamos. Cuando nosotros agarramos el mayor, ya nosotros teníamos una idea de lo que más o menos era el tambor. Ahí pasó algo interesante porque cuando empezamos a estudiar mayor en ese preciso momento yo también empecé con el canto, el canto fue así, oral; “este canto aquí, estás cruzado, no cantes así, mosca”, ¿me entiendes? No fue siéntate para que te aprendas el oro cantado. Claro también como se tocaba todos los días, el oro cantado me lo aprendí rápido y así empecé yo por un lado a cantar y a tocar mayor, y Keny se perfeccionó en el tambor.

Yo tenía como tutor principal de canto a Johny. Porque él era el que cantaba realmente, el que estaba para eso, porque todos cantaban, sin embargo el que siempre ha cumplido la función desde hace muchos años de cantante después de Chacoa, fue Johny. Johny es el que siempre ha estado con la inquietud de lo del canto y fue el que de alguna forma me enseñó todo eso. Además que dio la cara por mí ante añá, y ante la gente cuando entré.

J.B: ¿Cómo Johny te fue ayudando en lo del canto?

H.C: Me decía lánzate y canta. Nosotros teníamos grabaciones, llegó un momento que nosotros grabábamos todos los tambores a los que íbamos, todos los oro seco, todos los oro cantado, además teníamos todas las grabaciones que nos daba Benigno de cuando él fue para Cuba, de tambores allá con el tambor de Jesús [Pérez]. Toda esa cantidad de cantantes; Felipe Alfonso, Lázaro Ros, Pedro Saavedra, Caridad, Rolando “el Gordo”, todo ese material, y eso era lo que escuchábamos a diario.

Mi trabajo particular fue que yo copiaba todo en mi cuaderno, tenía todos los cantos y los toques; ki-ja, to-la, to-to-la, ya yo sabía que era. Yo hice mi trabajo como plan de estudio, y tenía copiado todo el oro seco, el oro cantado, absolutamente todo. Y así poco a poco me fui aprendiendo todo con relación al tambor.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar los toques básicos y en general de los tambores batá?

H.C: Principalmente con relación al tambor, aparte del filtro que ya tú conoces; que bueno tiene que ser hombre, una persona responsable, toda esa cantidad de cualidades que debe poseer la persona para entrar en esto.

En el aspecto de la enseñanza, lo primero que hago es decirle a la persona cómo se tiene que sentar, comienzo a enseñarle el oro seco (ki-já) [haciendo referencia al primer toque en el okónkolo del oro seco], si la persona tiene algunos conocimientos de teoría y solfeo, le puedo dar algunas pautas, ponerle algunos ejemplos para que más o menos me entienda, por ejemplo que el aro de yemayá es un tresillo. Pero fundamentalmente [la onomatopeya] ki-já, siéntate así, pon la mano así, pica porque no se oye [se refiere a el volumen del sonido en el instrumento].

Lo primero que yo le explico en el kónkolo a la persona, es el oro seco, porque ya después en el oro cantado la persona se tiene que aprender a lo sumo tres, cuatro toques adicionales. En el oro seco está todo, además que el oro seco va haciendo una preparación para lo que viene; por ejemplo la topa tiene *ki-já*, y luego *la-to-tro*, cuando ya esa figura es la que vas a utilizar luego en ogún con el *tro-to-la*, *tro-to-la*. Igual que el *tó-la*, *tó-la* en ochosi que después eso lo vas a usar en osain. Entonces me parece que el oro seco te va preparando paulatinamente para todo lo que viene, además te hace una preparación para el segundo. Para mí esa es la base más firme [el oro seco], se tarda un

poco más, en el sentido que la persona vaya a participar en el tambor, tarda un poco más porque se tiene que aprender primero el oro seco para poder [tocar], pero ya una vez que se aprende el oro seco, inmediatamente le enseño las otras cosas del oro cantado y ya puede resolver; el oro seco y el oro cantado en un tambor.

Después viene la fiesta; ¿qué pasa? yo asumo algo, premeditado, pensado, ¿qué es?; le enseño oro seco, oro cantado, y después lo suelto en el tambor, ¿para qué?, para que todos los integrantes del tambor, los otros mayorceros también le enseñen otras cosas y no se quede nada más con la visión mía, ¿me entiendes? Y entonces ya empiezo a mostrarle, mira vamos para casa de Keny, vamos para casa de Miguito, vamos a casa del otro, y así. Para que vea toda una cantidad de cosas que existen. Para que no se quede nada más con mi visión, es decir, la fiesta no se la enseño yo nada más, sino que se la enseñamos todos. La aprende de un grupo, de un conjunto de personas, [observando, viendo] bregando. Luego con el segundo igual ¡oro seco!, mayor ¡oro seco!, y así, el mismo proceso con los tres tambores.

En lo referente al canto; yo enseño primero el oro cantado. Veo si la persona tiene cualidades, le doy el material “toma apréndete esto, ve y te lo estudias en tú casa”. Le doy una grabación, la que tenga a la mano que me parezca más adecuada. O a lo mejor la persona grabó un oro cantado de un tambor y yo le digo para que se lo aprenda, entonces él va se lo aprende y le voy corrigiendo los detalles. Por ejemplo, si hay un toque que él [el aprendiz] lo entiende en otro tiempo, lo entiende cruzado [con la clave y los tambores] entonces yo se lo explico; “mira esto está cruzado porque esto empieza aquí”, y así vamos.

Entonces poco a poco lo voy llevando, ¿cómo?, por ejemplo esa persona va a hacer el oro cantado por primera vez, entonces lo hacemos entre los dos, tú haces un santo y yo hago otro. “Haz un santo dale”, el siente la seguridad, el apoyo que yo estoy ahí, y se le va quitando el miedo escénico. Listo cuando veo que hace el oro cantado conmigo un poco más desprendido, entonces hacemos la prueba (en las casas donde se pueda), bueno “haz el oro cantado tú solo”, y así vamos, pues con todas las equivocaciones que puede haber, porque se entiende que es un proceso. Tiene que equivocarse, eso está hecho para que la gente se equivoque, porque si no te equivocas eres extraterrestre.

Luego el iyawó [presentación al tambor del santero], porque yo veo que son cosas funcionales, yo estoy en este caso pensando en el momento del trabajo. Son cosas que

son puntuales y además son de relevancia, la presentación de un iyawó, todo eso. Y para la fiesta “bueno mira esta secuencia, vamos a hacer una secuencia. Hazte una secuencia bien chévere y a esa secuencia después le agregas otras cosas y así vas de manera que vayas también en el mismo proceso que el oro cantado, desprendiéndote”, porque no es solamente que se lo aprenda sino también soltarse del miedo escénico.

Por otro lado también está el aspecto de armar el tambor, porque es importante que estén, porque la cuestión no es que es una cosa de lujo, es que tienes que aprendértelo porque eso es una función que el día de mañana no está la persona que lo hace, y nos podemos fastidiar por eso. Entonces eso tiene que aprenderse todo el mundo me parece.

Entrevista 12. Alejandro José Escobar Reyes. 06/08/2015. Hora Local. 17:27.

Alejandro Escobar: Santero. Músico percusionista, constructor y reparador de instrumentos de percusión. Artesano del tambor de fundamento (agbeguí), tamborero. Dueño de un tambor de fundamento.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

A.E: Yo llego aquí a través de la música y a través de la construcción de instrumentos, de las reparaciones, porque yo en realidad hacía reparaciones en mi casa (yo tocaba tumbadora, bongó). Me entero que aquí [en la Cátedra Libre de Percusión de Caracas] se daban clases de fabricación de instrumentos de percusión afrovenezolanos y afrocaribeños, me acerqué hasta acá porque estaba interesado, pues como ya yo reparaba en mi casa, tenía ciertos conocimientos de algunas cosas sobre reparación de instrumentos de percusión, entonces ahí yo me interesé por profundizar más. La fabricación de tambores, no estaba en mi mente, mucho menos el batá. Yo venía era con la idea de lo que es afrovenezolano y lo afrocaribeño, ahí no estaba incluido el batá, sino la tumbadora, el bongó, los tambores afrovenezolanos: culo e' puya, cumaco, fulía, toda esa serie de tambores afrovenezolanos. Cuando yo me entero de todo eso que está pasando aquí [los talleres de fabricación de instrumentos de percusión], me inscribo en

la escuela para estudiar la fabricación de instrumentos⁷⁶. En ese momento yo no tenía idea de lo que era un batá. Ni en lo musical, ni su fabricación.

A los talleres entraron 40 alumnos en aquel entonces, y en todo el proceso final de lo que se hizo de construcción de tambores afrovenezolanos y una pequeña parte de afrocaribeño (que fue bongó y tumbadora), quedé yo solo nada más. Todo el mundo fue retirándose, la gente vino más que todo por el crédito, pero como no salió crédito ni nada la gente se fue. Yo no estaba muy creyente de esos créditos ni todas esas cosas políticas, yo estaba inclinado más que todo por terminar de investigar lo que era la fabricación de instrumentos, que fue siempre mi vocación aparte de tocar. Bueno más adelante me aceptan en la cátedra como trabajador, yo me puse a trabajar, me quedé trabajando aquí en la fabricación y reparación de instrumentos. Empecé a reparar mis instrumentos aquí, aparte que iba aprendiendo fabricando los afrovenezolanos y afrocaribeños (que eran bongós y tumbadoras). Llegó un momento en que Fidel se retiró porque montó su taller aparte, y entonces los muchachos me propusieron que me quedara con el taller, y yo acepté. A partir de ahí empecé a investigar más sobre la construcción de tambores, ya tenía más libertad para hacer cosas que yo tenía en mente, inquietudes sobre diversas cuestiones de la construcción de instrumentos que con Fidel no podía hacerlas. Cuando Fidel se va, yo termino de hacer mis investigaciones, empecé a cortar madera, empecé a hacer cosas y me interesé en la construcción del batá, empecé el bum del batá y terminé desarrollando lo que era la fabricación del batá. Llegó un momento que hice mis primeros kónkolos, que los conservo en mi casa, el primer okónkolo que yo hice.

En aquél tiempo era más accesible tener madera, bueno no tanto la madera, todos los materiales. Y yo fui echando a perder ciertas maderas porque estaba aprendiendo, pero una vez comienzo a entender como era todo el proceso de fabricación del tambor batá, yo recuperé esas maderas, las reutilicé. Gracias a la experiencia adquirida pude recuperar todo ese material que estaba como deshecho.

J.B: En cuanto al estudio del batá. Tú eres ejecutante del tambor okónkolo, ¿cuándo lo abordaste?

A.E: Bueno yo comencé realmente con Keny Quintana con el kónkolo. Él me fue explicando lo que era el *ki-já*, y comencé a estudiar con un okónkolo que yo hice. Fui

⁷⁶ El maestro que le enseña es Fidel Gonzáles.

estudiando hasta que empecé a ir a los tambores, más no tocaba. Pero fue un proceso como es el proceso de todo el mundo, es un proceso lento. Ese es el proceso de todos los tamboreros, claro hay unos más rápidos que otros. Pero yo me fui iniciando con el okónkolo, hasta que me aprendí poco a poco el oro cantado, me costó igual que el oro seco. A través de las grabaciones fui sacando el lenguaje [la onomatopeya], fuimos comparando con los otros que estaban estudiando el okónkolo y era parecido el lenguaje, al final nos reunimos e hicimos un solo lenguaje de lo que era *ki-já, to-la*, compaginamos todo eso y yo terminé de completar. Tengo mi libro inclusive de como fue el proceso de aprendizaje con el oro cantado y con el oro seco. Después llegó un momento que no pude seguir tocando más, por las enfermedades de los brazos, entonces me quedé nada más con el kónkolo y sin embargo no lo he podido ejecutar en realidad como se ejecuta, sobre todo la velocidad que no puedo mantener por mi enfermedad.

El estar aquí en el taller escuchando las clases todos los días, ha hecho que se me haga más fácil. A mí siempre me costó entender el lenguaje del tambor y todavía me cuesta, porque hay cosas que me faltan, que tengo que ir las comprendiendo poco a poco, pero lo básico lo fui entendiendo y lo tengo un poco más claro.

La escritura [la onomatopeya escrita] al principio la hice a mi forma, después la fui corrigiendo, porque la forma de las palabras no era la correcta, o sea era como lo entendía yo. Había unas cosas que si se asemejaban bastante pero eso se fue corrigiendo.

Luego llega Juan Carlos al tambor, él escribía en partitura [transcribía en notación tradicional] y yo como tenía un conocimiento de las figuras musicales, eso me facilitó un poco el aprendizaje. Conozco la escritura tradicional, lo que es percusión [las figuras rítmicas].

El lenguaje del tambor ayuda bastante. Inclusive hicimos una hoja de eso [la onomatopeya del kónkolo]. Le ponía un acento donde era acentuado, o donde venían los abiertos y toda esa serie de cuestiones, eso se fue corrigiendo. Eso le ha servido a otras personas y lo han ejecutado.

Entrevista 13. Richard Parada. 06/08/2015. Hora Local. 21:19.⁷⁷

Richard Parada: Santero. Músico percusionista. Conocedor de géneros tradicionales afrovenezolanos y géneros afrocaribeños. Tamborero, akpwón. Dueño de un tambor de fundamento.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

R.P: En el año 1988, vi clase de tumbadora en la escuela de jardín botánico del núcleo del grupo madera. Ahí vi clase con Orlando Poleo, en una muestra de percusión que hizo Orlando Poleo de final de curso, el hizo un ensamble con tambores batá, allí fue donde por primera vez vi un juego de tambor batá. También el grupo madera hacía un espectáculo con tambores batá y yo decía; “oye esos tambores sí suenan extraño, pero me gustan”, había algo que me llamaba la atención, pero en el momento no le di importancia.

Orlando Poleo cuando daba las clases siempre colocaba un video de algún percusionista, en aquél entonces se estudiaba mucho Los Muñequitos de Matanzas, Los Papines, se escuchaba mucho Angá Díaz, porque Giovanni Hidalgo vino después pero esa era la gente como que él estudiaba⁷⁸, entonces él colocaba videos y en algunos videos a él se le escapaba algo de batá, recuerdo nos decía; “eso no lo pueden ver”. Yo eso nunca lo olvido, eso sucedió en una clase y me dio mucha curiosidad, “¿por qué este señor se comporta de tal manera con esos tambores?”.

En el 88 yo fui parte del grupo maderita. El grupo madera tenía un grupo de chamos que le llamaban maderita, ahí tocábamos percusión y vimos algo de batá, sin embargo el batá no estaba bien tocado, pero era lo que se tocaba en ese entonces en el grupo. Luego, cuando el ‘Pibo’ Márquez se retira del grupo madera para residenciarse en Colombia, ‘Pibo’ Márquez me dice a mí; “Richard esto es lo que se toca aquí de batá, pero esa no es la información”, es decir, ‘Pibo’ Márquez me puso a mí el tambor batá por decirlo así, en las piernas y me dijo; “mira esto es lo que nosotros tocamos aquí en los espectáculos del grupo madera pero esa no es la información exacta. Como yo me voy del grupo...”. Me estaba preparando para él irse y dejar una vacante, o sea su

⁷⁷ Entrevista realizada por Whatsapp.

⁷⁸ Los Muñequitos y Los Papines, son agrupaciones tradicionales de música afrocubana. Angá Díaz y Giovanni Hidalgo son connotados percusionistas de música popular.

vacante dejarla ahí con un percusionista, y de hecho así fue, quedé en el grupo. En el 90 entro al grupo Madera, para ese entonces yo no tenía roce con ningún tamborero de los que conoces hoy en día. No estaba el tambor batá con esa euforia o con esa fuerza, con ese nivel que estamos viviendo en ésta época. Mi encuentro con el tambor batá fue en mi estadía con el grupo Madera.

En mi estadía en el grupo Madera nosotros viajamos a Santiago de Cuba, eso fue en el año 1992, y ahí conozco a mi primer maestro de tambor batá, maestro Mililián Galís Riverí (eso fue en el año 1992), vi formalmente con él clase de tambor batá. La primera clase que yo vi, fue corregir los toques que hacíamos en el grupo madera. Como estábamos en Cuba yo le dije a Chuito; “mira ya que estamos aquí vamos a preguntarle a ese señor cómo se toca de verdad chachalokpuafún, como se toca iyésá, para tratar de hacer las cosas bien en el grupo madera”, y de hecho así fue. Después volvimos a ir en el año 93 a Cuba, yo por medio de una amiga puertorriqueña había conseguido unos casetes de tambor batá, me los regaló y ahí escuché ñongo, escuché la topa, escuché agueré [toque de ochosi en el oro seco]. Esos casete me los regalaron a finales del 92, en el 93 vuelvo a ir a Cuba y le digo al maestro [Galí]; “maestro quiero que me enseñe kun-pa-kun-pan-kun-pa-kun-pan-kun, quiero que me enseñe pa-kun-kún-pa-kun-kún, kin-kin, ki-já, quiero que me enseñe pa-kun-pa-kun-kun”; él me dijo, “vamos a empezar con el oro seco”. En el mismo año 93 él viene para Venezuela con su tambor de fundamento, que es cuando se da el primer tambor doble de fundamento en Venezuela, eso fue con el tambor de Onelio Scull y el tambor de Galí. Y ahí empecé a ver clases con él de oro seco, él me grabó todo el oro seco tambor por tambor. Después empezamos Chuito, Dioni y yo a tratar de organizar el oro seco y logramos tocar el oro hasta shangó, y un día pasó el maestro Faride y le dice a Chuito en el local [local de estudio en san agustín]; “epa Chuito, abre la puerta, vamos a ver cómo van ustedes, quien va a tocar el mayor”. Chuito agarró el mayor, Dionis agarró el kónkolo y yo agarré el segundo, “bueno empiecen a tocar” y fue Faride quien nos ayudó a terminar de ensamblar el oro seco. Así fue el proceso de estudio del tambor batá.

Con Galí, él me lo enseñó como lo hemos estudiado nosotros, con sonidos “¡pa-kun-kun, pin, kun, jí, kú, já!” onomatopéyicamente. No hubo nada de que me escribiera partitura, no, no había nada de eso. Él [Galí] me lo enseñó así. Mira has esto “¡pa, kín, kon, pan, tum!””, así fue como aprendí yo el tambor batá. ¡*Ki-já, Tro-to-la, to-la, to-la!* o sea escuchaba lo que él me dictaba con el sonido de su voz y yo trataba de imitarlo en el tambor, esa fue una de las maneras como vi las clases con el maestro Galí, igualmente

con Faride fue así, *kun, pin, kun, pan*, mira esto va aquí, esto va allá. Así fue como yo aprendí el tambor, onomatopéyicamente, así me enseñó Mililián Galí, así me enseñó Faride Mijares.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor?

R.P: El proceso de aprendizaje de nosotros (cuando te hablo de nosotros te hablo de Jesús ‘Chuito’ Quintero, Dionis Bahamonde y yo) fue distinto al que uno aplica a los alumnos que quieren estudiar batá, que se quieren poner serios con el tambor de fundamento, tú sabes que uno empieza siempre por el kónkolo, en el caso de nosotros no fue así. Yo le dije a ‘Chuito’; “mira ‘Chuito’ vamos a tratar de ensamblar estos tambores” y entonces ‘Chuito’ “bueno yo agarro el mayor”, Dionis agarró el kónkolo y yo el segundo. Entonces yo empecé fue por el segundo, pero más bien por la necesidad de tratar de hacer ese ensamble de tambores, musicalmente porque estamos hablando primero musicalmente, nosotros no estábamos ni pendiente de salir a tocar tambores de fundamento, sino que teníamos la necesidad de ensamblar. Nosotros ya teníamos un grupo de güiro que se llama Cabio Sile Shangó, que habíamos fundado en el año 1994. Yo me retiro del grupo madera y creo el grupo Cabio Sile Shangó de güiro, pero claro llegó un momento que fue tanto la tocadera de güiro que se quedó pequeña. Entonces yo le dije a ‘Chuito’; “mira ‘Chuito’ vamos a empezar a estudiar lo toques, vamos a tratar de ensamblar los toques que vimos con Galí”, y así fue como empezamos a estudiar tambor batá, pero cada quien tenía un tambor específico, no como debe ser que se empieza por el okónkolo.

Luego ‘Chuito’ comienza a tocar con una orquestaailable y se va del grupo, yo empecé a estudiar mayor por la necesidad porque ya nos habíamos comprometido con ciertos señores de casas de santo para comenzar a tocar aberikulá, y la necesidad de echar para adelante con el grupo. Yo paso al mayor, Dionis agarra el segundo y uno de los muchachos que para aquél entonces era Cortijo, agarra el kónkolo y así del segundo pasé para el mayor, después fue que estudié el kónkolo. Es decir yo empecé con el segundo, luego el mayor y de último agarré el kónkolo. Así de esa manera fue cómo estudié el tambor.

J.B: ¿Cuándo terminas de estructurar todo eso?

R.P: Mira fue como en el año 1996 que empezamos a ensamblar los batá. Claro nosotros estudiamos el oro seco y cada quien se sabía el oro seco en el tambor que decidió estudiar o por la necesidad decidimos estudiar cada quien. Lo mismo pasó con el oro cantado, después fue con los años cuando empiezo a tocar en el tambor de Faride, que empiezo a estudiar el okónkolo. En el primer tambor de fundamento que yo toqué fue en el tambor de Ricardito 'San Lázaro', que Faride ayudaba en ese entonces a Ricardito a cómo se manichaba [todo lo concerniente a el manejo de un tambor de fundamento] el tambor. Faride nos llevó a nosotros a tocar en ese tambor, porque vió que estábamos interesados en el tambor, y comenzamos a tocar allí. Fue allí donde nosotros empezamos a entender cómo era la mecánica del tambor, y yo me puse más para la cosa (fui a estudiar lo del mayor y del segundo pero realmente decidí empezar a tocar okónkolo, porque me di cuenta se comenzaba por ahí).

En el año 99 cuando yo me voy a jurar a La Habana ya yo tenía un conocimiento de los tres tambores (pero tú sabes que el batá es un tambor que se estudia todos los días). En aquél entonces ya tocaba fundamento con el grupo de Faride (tocábamos oferere, obatile mi, elektó, todo eso lo estaba estudiando con él en esa época) y cuando fui para Cuba ya yo llevaba un poco esa información. Se puede decir que en el 99 ya yo tenía ese ensamble de los tres tambores asimilado, por decirlo así.

J.B: ¿En el caso del canto?

R.P: En el canto, yo escuché mucho Lázaro Ros, ¡bastante!, porque era la información que para aquél entonces había (la que llegó a mis manos). Primero yo escuché a Lázaro Ros, lo que hice fue comprarme un cuaderno y escribía como me sonaba todo lo que él decía, agarraba eleguá, ogún, ochosi, como me sonaba lo escribía. Lo escribía, lo escuchaba muchas veces, así me fui aprendiendo los cantos. Después empezaron a llegar informaciones, llegaban en casete porque para la época era casete, Faride también me empezó a pasar cierta información. Ahí fue donde empecé a organizar los cantos como deben ser, porque nosotros teníamos mezclado todo, sin ningún orden en el güiro. Después es que organizamos el oro cantado, el canto, porque acuérdate que cuando uno canta güiro eso va a 6/8 de arriba abajo, el tambor batá no, en el tambor batá cambia todo, el oro cantado por ejemplo tiene distintos compases.

Entonces cuando empezamos a estudiar el oro cantado fue igual, Faride me dió un oro cantado y me dijo; “mira estúdiate este oro cantado, esto es por aquí”, y utilicé la misma metodología, escribí las canciones de eleguá, de ogún, de ochosi... y trataba de buscar el sonido de cada canción que coincidía con el golpe de cada tambor. Es decir con el segundo, con el kónkolo, con el iyá, para no perderme. Yo buscaba de donde agarrarme, por ejemplo la topa, *ibaragó*, yo escuchaba “ah mira esta canción dice esto y coincide con el golpe de cada tambor”, del segundo por ejemplo, así fue como yo empecé a cantar y empecé a aprender como coincidía el lenguaje del tambor con la voz, con el canto. Fue de esa manera; escribiendo las canciones, escuchando.

En aquél entonces decidí empezar a cantar por la misma necesidad, porque yo no soy cantante, pero bueno como ‘Chuito’ me dijo a mí “¿mira y quién va a cantar?” y yo le dije “bueno yo mismo, y empecé a estudiar” esa fue la manera como aprendí los cantos con respecto al tambor batá y a los güiros.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar los toques básicos y en general de los tambores batá y el canto?

R.P: Bueno el método, el mismo que me enseñaron a mí onomatopéyicamente. Cuando doy clase de tambor batá siempre enseño a los alumnos el oro seco, en el kónkolo obviamente. Trato que el alumno se aprenda todo lo que pueda del oro seco y si es de aprenderse todo el oro seco completo, que se lo aprenda. ¿Por qué el oro seco?, nosotros sabemos que es complejo, es difícil, pero el oro seco para mí es importante que lo estudien porque cuando se haga el oro cantado, se le hará más fácil al alumno aprendérselo. Sé que hay personas que empiezan con oro cantado y después oro seco, pero es como caminar para atrás, yo no le veo sentido a eso, mis respetos a las personas que lo hagan de esa forma, pero yo no le veo sentido porque cuando viene una emergencia “mira has el oro seco” entonces la persona no se lo sabe, se equivoca, porque lo que hizo fue aprenderse el oro cantado. Si hay una emergencia así sea estudiante ya está preparado y se sabe el oro seco y vamos para adelante y el oro cantado, ya sabemos que son varios toques del oro seco, más otros toques que se tiene que aprender el alumno, pero no es tanta la cosa, es como repasar el oro seco pero con canto.

Lo primero que yo le doy a los alumnos es oro seco, luego oro cantado, luego los toques de fiesta y continúo con los toques de fundamento. Claro ya eso es cuando la persona está avanzada y se preocupa por aprender más el tambor batá. Porque hay

personas que no llegan ni al oro cantado, me entiendes, hay personas que no llegan a los toques de fiesta. Eso es dependiendo del interés de la persona. Yo doy todas esas clases hasta donde la persona quiera, hasta donde la persona llegue.

A las pocas personas que yo le he dado algunos consejos del canto, siempre trato de hacerles énfasis en la clave. La clave es importante, la clave de son o la clave de rumba, la clave de rumba mejor dicho es importante que el alumno se la sepa porque la mayoría de los cantos van en clave, si una persona no tiene claro el concepto de la clave, no va a tener claro dónde va el tambor, como va con respecto al canto. Por eso es importante que el alumno aprenda la clave, si hay una persona que quiera cantar yo le he dicho, mira apréndete la clave, métete la clave en la mente y en el corazón. También le explico la onomatopeya del tambor y su relación con el canto, “mira en el tambor batá aquí en el segundo está diciendo esto, junto con el canto, suena parecido, suena igual, son los mismo golpes del ¡ji! con la ‘i’ o la ‘a’ de equis canción en el tambor batá”.

El orden de enseñanza en el canto sería primero el oro cantado (eleguá, ogún, ochosi) el mismo orden de la ceremonia, los toques básicos, los cantos básicos. Yo soy del pensar que hay que comenzar por los cantos básicos, no puedes comenzar con los cantos más difíciles, porque aquí hay un problema con los estudiantes de canto que quieren comenzar a estudiarse cosas complicadas. Uno tiene que comenzar a enseñar por lo sencillo, cantar las cosas sencillas para después empezar a hacer las cosas complicadas.

A los cantantes recomiendo escuchen las grabaciones, yo siempre le digo a la gente escucha a Candito, escucha este oro cantado de Bolaños, éste oro cantado de Regino, éste oro cantado de Lázaro Ros, éste de Lázaro Galarraga, de Pedro Saavedra, de Amelita... Para que la gente sepa la diferencia de cada uno de ellos, cómo cada uno de ellos hace su oro cantado y que la gente empiece a tener un poquito más de información. Aunque la pronunciación, viene siendo casi lo mismo, hay uno que otro oro cantado que de repente la pronunciación no sea la misma, pero el mensaje sí, ¿me entiendes? eso es lo complejo de eso. A veces nosotros nos ponemos con la cuestión de las pronunciaciones pero musicalmente los mensajes son los mismos.

Es importante también estudiar una línea [de tradición] de oro cantado, acuérdate que el oro cantado en La Habana no es el mismo que en Matanzas, son dos cosas

distintas, nosotros tocamos Habana. Después igual, las secuencias, apréndete esta secuencia por ejemplo de yemayá, que te puede explotar hasta aro de yemayá. Apréndete esta secuencia de ogún, después los rezos. Apréndete los rezos y así poco a poco para que el alumno vaya avanzando.

J.B: ¿La onomatopeya a tú parecer es lo más efectivo?

R.P: Hay personas que tienen conocimientos de solfeo y me dicen “Richard ¿yo puedo escribir el kónkolo?”, y yo, “bueno si creen que es más fácil así escriban”, y ellos escriben en partitura el kónkolo, el segundo, el mayor. Eso es válido si a las personas que tienen ese conocimiento se les hace más fácil para aprender tambor batá. A mí me parece que onomatopéyicamente es la manera más correcta, no quiero obviar la parte de la escritura, pero me parece que es más práctica para una persona que viene de cero, que no sabe nada, es como cuando tú le dices a un niño *ki-já*, el niño te va a hacer *ki-já*. Ese es el mayor ejemplo, tú le dices a un niño *pi-lá*, y el niño hace *pi-lá, pi-lá*, ¿un adulto o un adolescente no lo va a poder hacer?

Yo he utilizado la onomatopeya en el kónkolo, en el segundo y en el mayor, como a mí me la han enseñado y me ha funcionado. Es la manera como yo doy clase de batá, como me la dieron a mí, la manera como muchas personas la dan también y ha funcionado.

Entrevista 14.1. Leonardo Ballestas. 14/08/2015. Hora Local. 0:15⁷⁹.

Leonardo Ballestas: Músico percusionista. Estudió música en Cuba en la (E.N.A) Escuela Nacional de Arte, y en el (I.S.A) Instituto Superior de Arte. Concedor de géneros tradicionales afrocaribeños. Tamborero, ejecutante del okónkolo, itótele e iyá.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

L.B: Yo llegue al tambor fue por la música, básicamente fue por la música porque de la religión conocía poco. Siempre tuve un interés particular por estos tambores, pero por el mismo carácter religioso de estos tambores les tenía un poco de respeto. Entonces me cohibía de meterme en ese cuento así a fondo. Por cosas de la vida empecé a ver clases en Cuba con el maestro “El Goyo” [Gregorio Hernández Ríos], un folclorista de

⁷⁹ Entrevista realizada por Whatsapp.

Cuba y vi algunas pocas cosas con él del tambor batá, esa fue la primera vez que comencé a estudiar el tambor batá, después continué con el maestro Emilio Del Monte y digamos que tuve un conocimiento por encima, no fue a profundidad. Luego viajo a Venezuela y un día conversando con el maestro Patricio ‘El Chino’ Díaz, él es cubano y en ese momento estaba radicado en Caracas, estábamos conversando sobre los tambores batá y él tenía la misma opinión, en el sentido de que sentía ese respeto por los tambores y tampoco se había metido en ese cuento completamente, pero le llamaba mucho la atención la riqueza musical que tienen esos tambores. En esa conversación él me dijo; “si estás dispuesto a meterte en el cuento de los tambores pues conozco a unas personas que tocan tambor de fundamento y han sido alumnos de Regino, de Bolaños, de grandes tamboreros cubanos, ellos tienen una información bastante buena, aquí se maneja una información bastante buena”.

A partir de ese interés musical y gracias a Patricio, quién me impulsó, fue como conocí a Richard Parada, conocí a José Luis Martínez, más adelante conocí a Miguel Urbina, a Benigno Medina, e ingresé en el mundo del tambor batá. Después de eso es que empiezo a conocer la parte religiosa, pero el interés principal fue musical. En Latinoamérica estos tambores se destacan porque tienen una riqueza bastante peculiar en cuanto a lo musical, que los hace llamativos y el que está metido en el cuento de la percusión, siempre le llama mucho la atención.

Entrevista 14.2. Leonardo Ballestas. 17/08/2015. Hora Local. 0:59.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor para llegar a tocar los tambores batá?

L.B: Yo traía una noción de Cuba. Pero inicié estudiando el oro seco directamente con Richard Parada, empezando por el kónkolo. Digamos la metodología con la que aprendí fueron dos, la parte que te da el maestro que te está enseñando y la parte tuya que es personal, de cómo tú te apropias de esas enseñanzas. Eso con la particularidad de cada tambor, porque tanto el kónkolo, como el itótele, como el iyá, tienen su particularidad y requieren de un estudio detallado con las características de cada uno. De parte del maestro todo fue onomatopeya, en los tres tambores se utilizó la onomatopeya. En el kónkolo los códigos que se manejan de *ki-já*, *to-la* y demás. Tanto en el kónkolo, segundo, como en el mayor (que estudié con maestros distintos, con personas distintas) todo absolutamente todo fue onomatopéyico, digamos la parte que

ellos impartían. Yo algunas veces escribía lo que había estudiado, pero lo hacía más bien como algo para memorizar, para tenerlo registrado y que no se me olvidara en el momento, pero eso ya era una parte personal en el aprendizaje, todo eso acompañado por supuesto de audios, de mucha música, muchos audios que tuvieran el contenido de lo que me habían enseñado. Empecé por el oro seco, entonces yo escuchaba eleguá, ogún, ochosi... y me pasaba escuchando, escuchando el kónkolo en todo el oro seco hasta que me lo aprendía, y así luego pasar al oro cantado, a la fiesta, a los toques de fundamento y demás, así en cada tambor.

A medida que vas pasando de tambor (esto es del okónkolo al segundo, del segundo al mayor) la rigurosidad es mayor, pues requiere un poco más de musicalidad, como que te apropias más del lenguaje que se maneja en el tambor.

El aprendizaje fue todo por onomatopeya. Aparte que las personas que me enseñaron no manejan lo que es la escritura musical tradicional. Inclusive muchos no te decían ni te hablaban del tiempo, sino de “pa-kun-kun y bueno entra kin-kin, ki-já”, así.

Se manejan esos códigos, al principio te cuesta un poco de trabajo pero ya después que te adentras en el círculo, y con el tiempo se te va haciendo más fácil. Después tomas referencias de esos códigos y apenas te los dicen sabes de qué te están hablando. Inclusive actualmente la mayoría de los toques yo también los aprendo así. Toques o cosas que quiero hacer los hago a través de la onomatopeya porque creo que va más acorde con lo que uno está interpretando, entonces ha sido y sigue siendo así, el proceso de aprendizaje del tambor.

Creo que la mayoría de los tamboreros han aprendido así, inclusive antiguamente en los inicios del tambor la mayoría de los tamboreros no tenían conocimiento de la escritura musical tradicional, entonces esos códigos vienen de antaño, no son códigos que se inventaron aquí sino que se manejan por decirlo así en los que tocan este tambor, no solamente los que tocan sino lo que ya están en el cuento del tambor de fundamento. Tú tocas con un tamborero de Cuba y manejan unos códigos de pronto una que otra cosa distinta, pero son casi los mismos códigos que se manejan, no sólo aquí, sino que se manejan casi en todas partes. Entonces se ha creado ya como un lenguaje propio, un vocablo, unos códigos, que se manejan en el grupo de los tamboreros y en la enseñanza se ve expresado, se ve manifestado ahí.

Entrevista 14.3. Leonardo Ballestas. 18/08/2015. Hora Local. 0:04.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar los toques básicos y en general de los tambores batá?

L.B: A mí me parece, según mi experiencia y lo que he percibido en los tres tambores. Lo principal empezar por el kónkolo (lógico), luego cuando ya tengas el kónkolo digamos amarrado como dice uno, que ya conozcas todos los toques de fundamento, que ya tengas un dominio sobre el instrumento, pasar al segundo, después el segundo cuando ya conozcas todos los toques y tengas un dominio sobre el instrumento, pasar al mayor que digamos es el más complejo según la percepción de cada uno. No digamos el más complejo, para mí no es el más complejo, sino el que tiene mayor responsabilidad, porque es el que guía a los otros tambores, el que guía al kónkolo y al segundo sobre lo que se va a hacer, el toque o la llamada que se va a hacer. Por eso digamos que cuando la persona llega al mayor tiene que tener un conocimiento ya bastante maduro de los otros dos tambores [kónkolo y segundo] en la ejecución.

Para mí la mejor metodología como dije al principio en los tres tambores es la onomatopeya, con la onomatopeya, independientemente de que la persona a la cual se le esté enseñando no tenga ningún conocimiento de música, o que tenga algún conocimiento musical, toque algún instrumento o haya visto algunas clases de música. Principalmente, para mí la onomatopeya es la metodología más indicada pues va más acorde con el lenguaje propio del tambor. Con esto no quiero decir que no pueda ir acompañada de la escritura, de alguna transcripción sobre lo que se está tocando, pero para mí debe ser acompañado. Digamos como introducción no debe ser empleada de esa forma, sino empezar por la onomatopeya, y ya después para el análisis, si se quiere analizar la célula rítmica [patrón rítmico específico], etc. La persona que tiene conocimiento musical lo escribe, sino las personas que no conozcan la escritura musical tradicional, ni algún método de escritura alternativo, pues seguir con la onomatopeya, que para mí es lo más adecuado.

Para empezar a enseñar los tambores batá, hay digamos una discrepancia entre las personas que dicen es mejor empezar por el oro seco o que es mejor empezar por el oro cantado, personalmente yo considero que se debería analizar a la persona o a las personas que se está enseñando. Si dentro del grupo de personas o a la persona a la cual le estás enseñando, este tiene algún conocimiento musical, para mí es mejor empezar

por el oro seco. Para mí, ¿por qué? ¡Ojo esto!; empezar por el oro seco si la persona a la que se le está enseñando tiene algún conocimiento musical, porque digamos el oro seco te obliga a escuchar el tambor, muchas veces el canto nos guía porque siempre está el canto, pero a la hora de ejecutar el tambor muchos creamos como un hábito que escuchamos nada más al cantante y dejamos a un lado el tambor, y el tambor tiene un lenguaje; muchas veces sus llamados y conversaciones se nos pasan por estar pendiente solamente del cantante.

El oro seco como no tiene canto es solamente el lenguaje del tambor, los tambores están hablando. Obliga al instrumentista (al ejecutante, al aprendiz) a escuchar el tambor, a apropiarse de las conversaciones y de las vueltas de cada toque. La segunda razón por la que considero que el oro seco sea el más indicado es porque el oro seco contiene todos los toques o casi todos los toques que se hacen en el oro cantado y que se tocan en la fiesta, que se tocan cuando se reza para cualquier orisha, entonces ya es un recurso. Ya cuando escuchas la llamada independientemente de que haya un canto o no, el ejecutante o el aprendiz escucha la llamada y ya se ubica. Si hace una llamada [el mayor], “ah estamos en shangó” independientemente de que el cantante haya rezado o no haya rezado ya se ubica, lo obliga pues a escuchar y a identificar, a ubicarse pues en donde está [que toque se está tocando].

Como el oro seco ya contiene casi todos los toques del oro cantado salvo alguno que otro toque distinto, digamos ya la persona cuando tiene el oro seco, y pasa al oro cantado se le hace muchísimo más sencillo, ya el oro cantado es como aprenderse unos dos, tres toques que son medio distintos pero ya es un poco más sencillo. Ahora si la persona a la que se le está enseñando no tiene conocimiento musical, si considero que se debe empezar por el oro cantado, porque el canto guía. Algo importante aquí es el tiempo [el pulso], ubicarse en el tiempo, o sea saber dónde está el pulso del toque que se está realizando, ¿para qué? para ubicarte cómo son las llamadas, conversaciones, las vueltas, las variaciones, en fin. Entonces el canto te da el pulso y ubica automáticamente al aprendiz, que comienza recién a involucrarse en el lenguaje del tambor batá. Para mí básicamente la diferencia es esa, la persona que no tiene ningún conocimiento musical le es más fácil, a quien está impartiendo la clase ubicarlo a través del canto, que empezar con un oro seco donde no hay canto, y bueno tendrías que explicarle primero cual es el pulso, o sea me parece que es un poco más complicado, en cambio con el canto tú puedes ubicarlo con las acentuaciones del canto y decirle, mira el pulso está aquí, ¿me entiendes? Entonces simplemente considero que esa es la razón por la cual

me parece que a las personas que no tienen conocimiento o no han tocado ningún instrumento le es más fácil comenzar por el oro cantado. Hay personas que tienen problemas rítmicos, de métrica, que para mantener un pulso es difícil, entonces el canto lo hace que amarre un poco más, porque es más fácil, es algo a lo que estamos acostumbrados, escuchar la voz, es lo más frecuente en una persona que no haya escuchado o que no tenga ningún tipo de formación musical.

Otra cosa importante a la hora de la enseñanza, ya por supuesto cuando vaya por un nivel más avanzado pero no hay que dejarla a un lado, es digamos establecer diferencias en lo que son los toques y figuras ternarias y binarias, claro ya eso es un poco más adelante cuando el estudiante o la persona que está empezando conozca un poco más lo que es el pulso, ya mantenga un pulso una pulsación, ya tenga un conocimiento de lo que son los llamados, vueltas, conversaciones del tambor. El maestro debe establecer las diferencias en lo que son las figuras ternarias y las figuras binarias. Para esto por supuesto se puede apoyar uno en la onomatopeya, por eso hablo mucho de la onomatopeya. Pero sea a través de la onomatopeya, o aquellos que tengan conocimiento de teoría y solfeo a través del pentagrama, o de algún método alternativo, etc. Pero hay que establecer esas diferencias, porque a la hora de la interpretación es muy importante.

Para mí esos son los métodos (en los tres tambores), esos son los métodos más adecuados. Por supuesto cuando estemos empezando, la posición en cada tambor, que cada tambor tiene su forma de ejecutarlo, de interpretarlo, de buscar sonido, todas esas cosas técnicas. Que uno las va viendo y las va desarrollando poco a poco. Primero cómo se sienta, cómo se debe sentar, cómo debe buscar el sonido, tratar de que esté relajado, que no haya tensión, todas esas cosas.

Entrevista 15.1. Juan Carlos Figueredo. 08/09/2015. Hora Local. 15:20.⁸⁰

Juan Carlos Figueredo: Santero. Músico, percusionista. Conocedor de géneros tradicionales afrovenezolanos y afrocaribeños. Tamborero, dueño de un tambor de fundamento.

⁸⁰ Entrevista realizada por Whatsapp.

Tema de la entrevista: Procesos de enseñanza-aprendizaje en el tambor.

J.B: ¿Cómo llegaste al tambor?

J.F: Llego al tambor por una invitación que me hizo Miguel Urbina para tocar con el grupo Mina⁸¹. Previamente ya conocía un poco de lo que era el batá aproximadamente en el año 1995, 96 más o menos, fue Miguito [Miguel Urbina] a San Cristóbal y nos dio un taller, luego vine a Caracas con el grupo Mina y empecé a estudiar con Keny Quintana, que fue el que me enseñó prácticamente todo lo que se del tambor.

No llegué al tambor por la parte religiosa sino por la música, la riqueza musical que tiene el batá, como percusionista me llamó la atención eso, me gustaba.

Entrevista 15.2. Juan Carlos Figueredo. 10/09/2015. Hora Local. 10:57.

J.B: ¿Cómo ha sido tú proceso de aprendizaje dentro del tambor para llegar a tocar los tambores batá?

J.F: Yo particularmente me aprendí los tres, o sea tenía que entender el mayor y el segundo para aprenderme el kónkolo, mediante partitura escribí todo el oro seco. Escribí tres bloques. Y con las grabaciones escuchando lo que son los *kin*, *los ki-já*, *tro-to-la*, *krin-ki-la* todas esas cosas [la onomatopeya]. Repasaba lo que escribía, lo revisaba, lo comparaba con la grabación. Y esa fue la metodología, escribir, las clases con Keny y grabando tambores también. Todos los tambores los grababa y los escuchaba. Y cuando íbamos a estudiar poníamos en un atril lo que se escribía y lo íbamos leyendo, así lo íbamos organizando.

J.B: ¿Qué técnicas, métodos empleas para enseñar los toques básicos y en general de los tambores batá?

J.F: Depende porque si es una persona que sabe leer música, pues uno le escribe los toques y se agiliza un poco el proceso. Se le escribe el kónkolo. Ahora si no sabe leer música, hay que empezar a explicarle lo que es el tiempo, donde está el primer tiempo, lo más importante de identificar. Que aprendan lo del *ki-já*, *to-la* [la onomatopeya]. Esa básicamente es la metodología, grabar los toques, que se los lleven y

⁸¹ Agrupación de música afrobarloventeña con elementos del jazz. Bajo la dirección de Miguel Urbina.

lo estudien, además de grabaciones de tambores. Y luego pues ensamblar, tocar los tres tambores para que entiendan los toques.

Entrevista 16. José ‘Pepe’ Peña. 06/06/2016. Hora Local. 10:40⁸²

José ‘Pepe’ Peña: Santero. Músico percusionista. De trayectoria en la música popular y tradicional venezolana. Uno de los primeros tamboreros en Valencia estado Carabobo. Dirige su tambor de fundamento.

Tema de la entrevista: Sus inicios en el tambor batá.

Mi inquietud sobre los tambores batá, surgió en un viaje que hice a Cuba hace aproximadamente 20 años con la agrupación carabobeña Budare y Leña fuimos hasta Santiago de Cuba a la conga de los hoyos. Allí tuve un encuentro con un zapatero que era tamborero. Este señor me dijo “vente a la una de la tarde, que vas a ver los tambores batá”, y cuando llegué a su casa, tenía un aberikulá con dos muchachos más, y bueno hicieron un oro cantado. Ese día me montaron el kónkolo en las piernas y tuve el primer contacto con el tambor. Esto tuvo que haber sucedido aproximadamente en el año 94 o 95.

Cuando llego a Valencia en ese año terminé mi trabajo con el grupo Budare y Leña y fundé una agrupación llamada Tambores Calientes de Venezuela, en esa agrupación se encontraba mi hermano [Javier Peña] y varios percusionistas que hoy día son omoalañá [omóañá] como Germán Licon, Javier Peña. Tocábamos güiro como un repertorio dentro de la agrupación Tambores Calientes de Venezuela. Tiempo después tenemos un contacto con Rafael Molina ‘el niño’, y lo convencemos para que nos dé clase de tambores batá. No teníamos tambores, estábamos estudiando con unos tambores aberikulá que fueron los primeros que entraron a Valencia estado Carabobo, fueron unos aberikulá que les regalaron a la Orquesta Sinfónica de Carabobo en un viaje a Cuba. Logramos que nos prestaran esos tambores y con esos tambores estudiábamos. Tiempo más tarde la sinfónica nos pidió los tambores aberikulá y con esfuerzo logramos comprar unos tambores aberikulá en Cuba.

En el proceso comenzamos varios músicos, pero por compromisos se fueron alejando. Los de la resistencia [quedaron en el estudio del tambor] fuimos mi hermano Javier Peña y yo, luego tiempo después entra Germán [Licón]. Una vez que Rafael

⁸² Entrevista realizada por Whatsapp.

Molina nos da oro seco, oro cantado, y cierre [y se lo estudian]. Luego llega Pedro “Aspirina” Valdés a Caracas, de allí se muda a Maracay, y luego a Valencia, a mi casa. Pedro ‘Aspirina’ tiene la confianza total en mí y me dice “vámonos a Cuba, te voy a jurar en Cuba, y te voy a hacer santo”, así mismo fue. Fui a Cuba y me juré con Ángel Bolaños, con mi padrino Pedro ‘Aspirina’, Armando ‘El zurdo’, [Manley López] ‘El piri’, los Chinitos, estaba toda esa gente [tamboreros cubanos que son de renombre]. Bueno logré jurarme y a los días me hice santo [se refiere a la ceremonia de iniciación o asentamiento, que es cuando se pasa a ser iyawó]. Ya de yabó [iyawó], .mi padrino le *da coco* a Añá Alabara [Añá Alabara es el nombre de uno de los tambores de su padrino Pedro ‘Aspirina’], y dice, “tenemos que llevar a este tambor Añá Alabara a Valencia estado Carabobo, para que se haga religión”. Porque en Valencia habían santeras de más de veinte años de santo que no estaban presentadas al tambor, porque no creían lamentablemente en el proceso de esa época con los luchadores como Faride [Mijares], Miguito [Miguel Urbina], Benigno [Medina]. Después ellos hicieron la credibilidad de todo esto [las personas incrédulas, se dieron cuenta que los cultores locales estaban en lo correcto].

Primero yo llegué [a Valencia] con el tambor Añá Alabara aproximadamente año 98 o 99, meses después llegó mi padrino [Pedro ‘Aspirina’], y comenzamos un proceso de tocar tambor de fundamento en Valencia, con ese primer tambor que vivía en Valencia de fundamento llamado Añá Alabara. Luego hicimos el primer juramento en Valencia con Añá Alabara, en ese primer juramento entró [se juramentaron] Javier Peña, Rafael Molina, y Douglas Gonzáles (que es babalawo). Los presentes éramos Nelson Madrid, Faride Mijares, Ricardito, Pepe Peña, Pedro ‘Aspirina’, no recuerdo cuál otro, éramos seis, éramos pocos en ese primer juramento. Allí nos presentaron al tambor a todos [los que no estaban presentados]⁸³. Tiempo después mi padrino decide volver a Cuba y me deja a cargo del tambor.

Luego comenzaron a recibir tambores, el primero que lo hizo fue Javier Peña, el tambor Añá Bí que se lo entregó Benigno Medina en Caracas, el segundo tambor que entra viene de Cuba, que es el de Germán Añá Bi Olorun creo se llama y se lo entrega mi padrino ‘Aspirina’ de uno de sus tambores que tiene allá (nació de Añá Bí creo, de un Añá Bí que tiene mi padrino allá) porque Añá Alabara estaba acá [en Valencia].

⁸³ Aquí la presentación se refiere a la presentación al tambor, como tamborero (omoañá). No como iyawó, son ceremonias distintas.

Más o menos después que Añá Alabara tiene 12 años conmigo, acá en Valencia estado Carabobo, yo logro tener las condiciones económicas para viajar a Cuba, llevar a Añá Alabara a mi padrino, y recibir mi tambor de fundamento. Mi primer tambor se llama Ayan Aderini Yi, dirigido [la ceremonia] por Ángel Bolaños, y nació de Añá Alabara.

Entrevista 17. Faride Mijares. 13/07/2016. Hora local. 10:12.

Faride Mijares: Santero. Músico percusionista, conocedor de la música afrocaribeña. Uno de los integrantes fundadores del grupo Madera. Pionero en el estudio e investigación de la música de los tambores de fundamento en el país. Ha sido formador de muchos tamboreros de batá en el país, así como de percusionistas. Dirige su tambor de fundamento.

Tema de la entrevista: La entrada de los tambores batá a Venezuela y las personas que estuvieron y colaboraron en todo ese proceso de la entrada de los tambores de fundamento al país.

F.M: La historia del batá en Venezuela es bien circunstancial. Antes que nos planteáramos el estudio del batá, aquí había venido un santero que se llamaba Domingo Gómez su nombre de santo era Changó Miwa. Él era cubano, pero se hizo santo en Estados Unidos, cuando vino por primera vez a Venezuela el plantó una bandera en el ávila, haciendo referencia a que era la primera vez que llegaba la religión al país. Ese señor por esa misma vía de Nueva York, trajo un aberikulá, y tocaron en Caracas por san José, eso fue en los años 70, el año específico no lo recuerdo, esa historia me la relató 'Cachete' Maldonado, pero no le pregunté en que año específico había sido. Cachete vino de Nueva York con 'El látigo' y Jim Golden, cantando no recuerdo quien vino, no sé si fue el mismo Domingo Gómez quien cantó. Esa fue la primera incursión del tambor batá en Venezuela, tocado por gente que vivía en Nueva York, cubanos, puertorriqueños, norteamericanos.

La primera vez que yo escuché batá tenía 17 o 18 años, lo escuché en un disco que trajo un italiano, porque el italiano quería hacer una obra que tuviera que ver con la religión yoruba, entonces nos citaron en una casa en San Agustín y nos pusieron el disco. Lo primero que escuché fue aluya [toque de fundamento para changó], casualmente. Él puso el surco en aluya, para él narrar como quería la obra y que música quería tener. No

iba a ser música en vivo sino del disco. Ese fue el primer disco que hicieron después de la revolución acerca de la música tradicional cubana, en ese disco participó Jesús Pérez, allí fue donde [Jesús Pérez] mostró los instrumentos, tocó, organizó todo, por lo menos lo que él concebía musicalmente. Eso fue en 1960 que empezaron a hacer ese disco.

Cuando el señor italiano nos presenta ese disco, el quería tener dos actores, uno que hiciera el papel de babalú ayé y otro que hiciera el de changó, al señor le parecía que yo podía hacer el papel de changó y 'Mandingo' (que es Felipe Rengifo, que vive en Alemania) el de babalú ayé. Entonces nos dieron un libreto, ponían la música de fondo y nosotros salíamos a hacer la actuación, te repito esa fue la primera vez que yo escuché ese tipo de tambores, mi impresión fue que eran muchos tambores, no tres sino muchos. En ese momento eso me pareció muy profundo, y aparte no había información para uno seguir en esa ruta, Felipe 'Mandingo' y yo nos desconectamos de eso.

Vuelvo a encontrarme otra vez con lo del batá, una vez que estábamos en casa de 'Chu' Quintero (a san agustín, a marin, iban muchos músicos que venían de Nueva York y de Puerto Rico, querían saber sobre el movimiento musical y cultural, que era bien importante) y nos encontrábamos en la sala Frankie Rodríguez (tumbador de la orquesta de Larry Harlow), Chu Quintero y yo. Chu le pregunta a Frankie "¿qué tambores son estos?" y le coloca el disco de 'las dos caras' de La Típica 73, donde dice: "y ahora los tambores batá", y arrancan a tocar chachalokpuafún. Frankie le contesta, "esos se llaman tambores batá", [Chu] "¿y cómo son esos tambores?", Frankie le pidió una hoja a 'Chu', y 'Chu' le dio una hoja en papel pentagramada. Frankie le dibujó el okónkolo, el itótele, y el iyá [Frankie le dijo], "se tocan por los dos parches, y se tocan así", le explicó como eran los tambores. Volvimos a poner el tema, lo escuchamos. De ahí cambiamos el tema y hablamos de otra cosa, de tumbadora, otra cosa.

Luego Chu en el festival de la juventud [comunista] de 1978, se fue para La Habana. En ningún momento supe que se fue con la intención de investigar sobre los tambores batá, no tengo idea realmente, pero si que el 'Pavo' Frank [Francisco Antonio Hernández Valarín] le dijo que conocía a una persona que tocaba tambor batá, que era Jesús Pérez. El 'Pavo' lo había conocido en los años 50, aquí en Venezuela, cuando Jesús vino aquí. Luego que el 'Pavo' le plantea eso a 'Chu', 'Chu' le pide que lo lleve a la casa [de Jesús Pérez], ellos averiguan donde vivía Jesús y fueron a Cayo Hueso a la casa de Jesús, el 'Pavo' los presentó [a 'Chu' Quintero y Jesús Pérez], entonces allí se encontraron, hablaron. 'Chu' le comenzó a preguntar sobre los tambores batá al maestro y el maestro empezó a decirle cosas sobre el tambor. Pero lógico fue una cosa muy

breve, porque eran unos días nada más que iban a estar allí. Fue un primer contacto realmente, con una persona que era *omó añá* (tamborero), dueño de tambor de fundamento.

En ese momento no existía la industria del tambor batá, y Jesús Pérez le dice ‘Chu’, “mira lo que yo puedo hacer por ti, como los tambores no se pueden sacar porque está prohibido por la ley. Te voy a dibujar los tambores y tú los mandas a hacer en Venezuela”. Entonces agarró un periódico, se los marcó en el periódico y se lo dio. Le dijo también algunos aspectos de la música, y ‘Chu’ escribió algunos toques, y se trajo [‘Chu’] un casete que le dio Jesús, que era el primer disco que había hecho el Folklórico Nacional de Cuba. Ahí con eso fue que empezamos a trabajar lo que grabamos en el primer disco del madero y el único (el primer disco del madero lo grabamos en 1978, eso fue el mismo año que ‘Chu’ viajó a La Habana), porque los muchachos fallecieron. Pero ‘Chu’ no tenía idea que iba con qué cosa, porque fue muy breve para explicarle tantas cosas a la vez. Explicarle “mira este canto va con este toque”, todo fue muy rápido. Aparte cuando estas frente a un maestro si tu no tienes el planteamiento claro, de cómo vas a preguntar y qué vas a preguntar, es muy difícil, él [maestro] es el que va a adivinar que quieres saber, y te a decir cosas muy dispersas, pues eso ocurrió.

Una vez que [‘Chu’] trajo esa información, nosotros empezamos a tratar de montar unos cantos con el toque de chachalokpuafún, sin saber en que parte iba el mayor, ni como era la ejecución del segundo (qué golpe realmente hacía el itótele). ‘Chu’ sabía como iba el kónkolo, y floreó el kónkolo, eso si se lo sabía. Bueno de allí comenzamos a estudiar [con lo poco que se tenía]. Cuando escuchas el disco te das cuenta que el mayor nunca está en un sitio, porque él pensaba que el mayor era un instrumento muy libre, que no existía conversación, ni nada de eso. Nuestro conocimiento llegaba hasta ahí. Siempre que escucho el disco, hay una parte de un floreo que él [‘Chu’] hace en el mayor y me gusta, yo lo puse donde va, con la clave, y lo uso para chachalokpuafún. Bueno grabamos, inclusive grabamos un canto que va con lalumbanché y lo hicimos con chachalokpuafún [por desconocimiento]. Por mi parte pensaba que el segundo hacía, “kun-ta-kun-ta-kun-ta-kun-ta- ¡ah!, kun-ta-kun-ta”, con el centro de mi mano hacía el mismo golpe del mayor, y los dos golpes del enú eran abiertos, porque no sabíamos que existía otros tipos de sonidos en ese instrumento [se refiere al apaga’o]. Así grabamos eso.

Cuando la gente empezó a escuchar el disco, nos empezaron a llamar para ver si queríamos tocar en una fiesta de santo. Una vez nos llamaron y nos dijeron que no nos preocupáramos que iba a haber un cantante, llegamos a la fiesta y nos sentamos a esperar, no nos dijeron que hiciéramos oro ni nada sino que la fiesta iba a empezar. Bueno la fiesta empezó y comenzó a cantar Gilberto Carrasco, tocamos con el aberikulá el mismo que hicimos con la maqueta que le dio Jesús Pérez a 'Chu' (unos tambores blancos). Estuvimos tocando un rato allí, Gilberto Carrasco cantó, no recuerdo que cantó porque yo en ese momento ni idea. Terminamos y a la gente le gustó como tocamos nosotros, pero 'Chu' no quiso seguir, no le gustó como era todo ese movimiento espiritual que se generaba allí. En ese aberikulá tocamos 'Chu', 'Mandingo', y yo. Después trajimos a tocar a Jesús 'Totoño' Blanco, entonces éramos Totoño, Felipe 'Mandingo', y yo. Luego traje a Felipe Blanco, porque él no estaba bien económicamente, y lo trajimos para ayudarlo. 'Totoño' no siguió, después también me salgo yo porque tuvimos algunas diferencias.

En el 83 viene por primera vez Danza Nacional de Cuba, yo estoy en mi casa, y Felipe Blanco me toca la puerta temprano en la mañana para decirme que Jesús Pérez había venido en la delegación, me dijo que estaban hospedados en el hotel anauc hilton. Enseguida me vestí, y cuando apenas entré en el hotel él [Jesús Pérez] estaba sentado allí, una circunstancia hecha para lo que tenía que pasar después. Lo miré y me dije "este parece ser el maestro", le pregunté "maestro, ¿es usted Jesús Pérez?", y me dijo, "sí, ¿de parte?", entonces comenzamos a conversar, le dije que era amigo de 'Chu', y le pareció simpática la situación, porque a él le había caído muy bien 'Chu', aparte que se llamaba como él. Allí le dije que estaba interesado en los tambores batá, que si el podía darnos unas clases, le expliqué que nosotros éramos un grupo pequeño, el dijo que sí, pero que en ese momento no podía, que lo fuera a buscar al día siguiente a esa misma hora que yo había llegado, y él iba conmigo. En efecto así fue, fui al día siguiente, y el vino conmigo para el barrio.

Ahí fue donde por primera vez hubo la explicación de cómo hay que sentarse, como hay que tocar el tambor, cuál es el orden del oro seco, qué se necesita para ser omó añá. Entramos en conversación, de acuerdo a lo que me iba hablando, le preguntaba, [Faride] "maestro ¿para tocar tambor batá que se necesita?", me dijo, "ser omó añá", y le dije "sí, pero ¿necesito ser santero?", [Jesús P.] "no, sólo ser hombre", [Faride] "pero aparte de ser hombre", [Jesús P.] "ser hombre, es lo único que usted

necesita para ser omó añá, y por supuesto músico”, recuerdo unas palabras cuando le pregunté si era un proceso largo esto del batá, y me dijo, “esto es un proceso, más que proceso”, esa frase no se me olvida, me comentó que el tambor batá es un estudio para toda la vida, porque él tenía 67 años en ese momento y que todavía estaba aprendiendo.

Me comentó, “para aprender tienes que ir a Cuba, porque ¿cómo vas a aprender eso aquí?”, pero ir para Cuba en ese momento era imposible, económicamente y aparte las relaciones de Cuba y Venezuela no eran diplomáticas, sino a través de la casa de los amigos de Cuba, no había consulado. Le pregunté si se podía grabar pero él [Jesús Pérez] me dijo que no, le volví a insistir “maestro, pero ¿cómo vamos a recordar nosotros todo eso?”, y aceptó que grabáramos. Saqué mi grabador y grabé (esa grabación se la regalé a Benigno). Hice la grabación y me dijo cuál era el orden del oro seco, con que empieza, y ese orden es el que mantenemos nosotros en la actualidad, porque ese es el orden que nos dio Jesús.

En ese momento me dijo los toques de eleguá, ogún, y ochosi, pero ninguno fue completo. Me dijo también maribo ye ye⁸⁴, puso el segundo y el mayor, tocó los dos tambores a la vez, “pa-pa-pa-pa-pin, pa-pa-kon-pin”. Y me dijo la caja (iyá) de ochosi, el mayor hace así “kron-pa-kon-pa-kron”, el segundo hace “kin-ta-ta-kin...”, y el okónkolo. Hasta ahí nada más, no me dijo el restante de las vueltas porque era el solo que estaba conmigo, sin que nadie más pudiera tocar. Al principio me dijo, “bueno vamos a tocar la topa, tú [Faride] tocas el itótele, y yo [Jesús] toco el mayor”, el arrancó a tocar y cuando yo arranqué ji-ki-krin, él me dijo “no corras”. Total que medio lo hicimos, me dijo, “bueno mijo, eso no te lo vas a aprender ahorita”. Entonces tomó el itótele y lo tocó, “ji-krin-krin-krin-kin-ka”, eso si yo me lo aprendí ese mismo día, como iba el itótele [la primera vuelta de la topa]. Después le dije que necesitaba saber lo de los güiros, me explicó los toques de los güiros (que nosotros ni idea), me dijo “mira el salidor hace así, el dos hace así y la caja hace así”, lo que no me explicó fue la tumbadora, porque ahí de verdad se me fue la musa y no le pregunté por lo de la tumbadora, la tumbadora me la aprendí después en Cuba.

Él me invitó para un concierto y yo fui al concierto, me senté atrás de él con un grabador, para verlo como tocaba. El sonido era una cosa demasiado impresionante, brillante, el sonido del mayor. Bolaños estaba en el itótele, y Santa Cruz en el okónkolo. Yo grabé todo lo que ellos tocaron allí y me lo aprendí, tocaron odúa, lalumbanché, una

⁸⁴ Canto para ogún.

parte de la topa, todo eso me lo aprendí, porque vi como tocaban y de paso tenía la grabación. Después de eso quedó la relación con él [Jesús Pérez]. De ahí para darle continuidad a eso del batá, no fue fácil pues contábamos con muy poco material.

Poleo estaba tocando conmigo en un grupo de jazz latino, se llamaba Kimbisa. Cierta día le dije a Orlando que tenía un material sobre el batá, y Orlando también estaba interesado en los batá, porque él estudiaba con Omar Olivero, pero yo no tenía ni idea que ellos estaban en esa búsqueda también. Ellos estaban en cero, no sabían cómo iban las manos, yo fui el que les enseñé a ellos ‘mira hay que sentarse así, se le pega de tal manera’, todo eso se lo enseñé yo a Poleo y a Omar Olivero, eso fue en el 83.

Seguimos en esa búsqueda, en el 87 fui para La Habana, y ahí fui al folklórico pero no pasó nada porque eran muy cerrados, para ese momento todavía la revolución era muy estricta con los saberes fuera de Cuba (sacarlos de Cuba y llevarlos afuera). Pero llamé a Bolaños, y me invitó para Danza Nacional de Cuba, ahí me presentó a Regino [Jiménez], yo le caí bien a la gente, entonces les comencé a preguntar del batá, ahí con mucho temor yo le estaba diciendo a Regino, “cómo es realmente este toque que hace kun-pa-kun-pa-kun-pa-kun-pa” [Regino] “ese es chachalokpuafún, eso hace kun-pa-kun-pa-kun-pa-kun-pa-kron, el mayor hace pa-kron, y el okónkolo ki-la-ki-la”, le sigo preguntando “¿pero hay algo más?”, [Regino] “si, hay una conversación” y me la explicó varias veces “eso hace kin-kin-kin-kin-pa-kin-kin-pa-kin-kin-kin-ki-pa-ki-pa-ki-kin-ki-kin-ki-kin”, eso yo lo veía muy difícil en ese momento. Él me lo explicó un montón de veces, y me dijo, “para que se te haga fácil, hazlo así ti-ti-ti-tli-ti-pa-ti-ti-tá-ti-ti-tá-ti-ti-tá, no es así, pero es para que tengas una idea de cómo es”, entonces cuando llegué aquí a Venezuela empecé a hacerlo así, y sobre la marcha fue que empecé a hacer el unísono. Después de ahí me fui a un ensayo de ellos, y le pregunté a Bolaños si me podía hacer una grabación de los batá, y él me dijo “pero que tú quieres saber”, le dije “primero chachalokefun”, me corrigió como se decía “chachalokpuafún”, luego ellos tocaron (hicieron varios toques), y después tocaron ogún ‘ogun dere arere’. Le pregunté a Bolaños si tenía otro material que yo me pudiera llevar para estudiar, y sus palabras fueron, “para yo estar seguro que a ti te interesa eso de verdad, tú tienes que volver a Cuba”, me lo estaba diciendo como si fuese algo cerca, de Barquisimeto a Caracas, yo pensé en el momento; ‘volver está difícil, la situación económica, tantas cosas’.

Pasó el tiempo y en el 89 fuimos con mi grupo, el grupo Cimarrón. Fuimos Benigno Medina, Miguel Urbina y yo. Le dije a Benigno, “mira vamos a casa de Regino

que él es tamborero, uno de los grandes aquí”, y Benigno me dice “vamos”, Miguel al principio no quería ir, pero al final fuimos los tres a casa de Regino. Le fuimos preguntando cosas a Regino sobre el tambor, así a vuelo de pájaro, pues no estuvimos mucho tiempo. También esa vez vi a Bolaños, que cuando me vio de nuevo en Danza Nacional de Cuba, dijo “volviste, se va a cumplir lo que te ofrecí”, y se fue, luego más tarde volvió con el casete, me dijo “toma, esto fue lo que yo te prometí, toma para que estudies”, y me dio un oro seco, allí estaba Bolaños tocando mayor, Regino en el segundo, y no recuerdo quien en el kónkolo.

El estudio realmente concienzudo con Regino cara a cara, con el tambor en las piernas fue en el 90 cuando Benigno fue solo para allá, y yo le di una carta para Regino, para que éste recibiera a Benigno y le diera clases, porque era para nosotros, para nuestro estudio, yo le expliqué todo a Regino. Cuando Benigno regresó trajo bastante material. En ese momento ya teníamos material de cuando yo había ido en el 87, más el casete que me había dado ‘Chu’, teníamos ya cierto material, luego vino ‘Puntilla’, nos dijo algunas cosas. Además del casete que me dio Bolaños del oro seco, ya con todo eso dimos un paso gigante. Nosotros teníamos el oro que nos había dado Puntilla, pero un oro de Bolaños absolutamente nada que ver, era otra cosa. Entonces ahí, yo le di a cada uno esa información. Yo tenía unos tambores, en el 87 Bolaños me consiguió unos tambores aberikulá y me los traje para Venezuela, con esos tambores cuando nos veíamos estudiábamos.

Nosotros estudiábamos lo poco que sabíamos, allá en sarría en casa de mi compadre Orlando [Poleo], en un taller en el que daba clase, con unos tambores batá de fibra que él tenía allí. Eso fue en el 84 más o menos. Con el poco material que teníamos íbamos estudiando, Omar tocaba mayor, yo segundo y Poleo el okónkolo. Ahí fuimos estudiando un tiempo, hasta que Omar se fue, nos quedamos nada más Orlando y yo, y metimos a Miguito [Miguel Urbina]. Eso debió haber sido en el 85.

Los puertorriqueños comenzaron a venir como en diciembre del 83, que vino el ‘Colorado’, ‘Cachete’, ellos nos dijeron algunas cosas. Nos dijeron algo de lo que ellos sabían, pero todo estaba incompleto. Todo lo que ellos sabían le faltaba un pedazo, a todo, pero yo tenía todo ese material, todo eso lo grabé y lo tengo en mi casa.

Cuando fui en el 87 a Cuba, Bolaños me llevó para un tambor de fundamento. No pude grabar, pero estuve todo el tambor ahí sentado, ahí escuché y vi el oro seco, oro

cantado, todo el tambor desde el principio hasta lo último, los cantos, todo. Me di cuenta que nos faltaban cosas, que íbamos en buena ruta, pero nos faltaban cosas. Es decir los puertorriqueños estaban lejos de lo que se tocaba en Cuba, porque de hecho esa tradición es cubana. Cuando yo traigo el oro que Bolaños me da en Cuba, los tamboreros aquí en Venezuela [los del grupo de estudio] se dan cuenta que es diferente la cosa a lo que veníamos escuchando, que en su mayoría eran cosas de los puertorriqueños que venían a tocar a Venezuela.

Comenzamos a estudiar el oro seco con ese casete que nos dio Bolaños. Nos lo estudiamos directamente de ese casete Benigno, Miguito, y yo. Luego le fuimos pasando la información a los demás. Esa forma de tocar el oro seco, la aprendimos de allí [de Bolaños]. Había que escuchar profundamente porque habían cosas que a lo mejor eran tapa'o, como por ejemplo en obatalá, pa-ko-kon-kin-ko-kon-ji. Nadie se había percatado de eso, un día estaba escuchando la grabación, y veía que había un sonido que sonaba abierto y uno que era más ronco, y les decía a los muchachos, mira en obatalá hay una parte que cambia, que el itótele hace un abierto y un tapa'o. Nos dimos cuenta que no solamente cambia el itótele, sino que el mayor hacía otra cosa. Cachete escuchó una vez un oro seco, tocando Miguito el mayor, Benigno el segundo, Alberto [Quintero] en el okónkolo, y se quedó Cachete impresionado del nivel que se había alcanzado. Luego cuando mejoramos el oro seco, teníamos que revisar el oro cantado, qué pasaba con el oro cantado. Benigno cuando va para La Habana en el 90, investigó sobre eso, trajo material, y los del grupo comenzamos a viajar también más seguido a Cuba. Fuimos en el 91 a jurarnos, Bolaños después de la juramentación le preguntamos y nos comenzó a explicar todo esos toques de fundamento, que si báyuba, amalá para changó, ekwi pa mi. Todos los toques que eran complicados, él lo explicó ahí y lo grabamos. Ahí nos quedaron pendientes por corregir algunas cosas, que en mi caso particular las corregí posteriormente con Bolaños.

Comencé a viajar con más frecuencia a Cuba y lo veía tocando e iba corrigiendo los golpes de la culata [el chachá], los golpes del enú, es decir iba corrigiendo los detalles. En algunas ocasiones tocaba el mayor, y él [Bolaños] estaba cantando y me iba corrigiendo, me iba diciendo que estaba bien y que no estaba bien en la ejecución. Fui corrigiendo durante la marcha.

Regino [Jiménez] me enseñó todo lo que era el tambor (a Benigno y a mi), todo de principio a fin, cómo era el tambor batá. Bolaños nos dio muchos toques de

fundamento, y la posición para que pudiéramos tocar a su estilo. Porque la forma antigua de tocar en Cuba la mano va recta con respecto al antebrazo, pero con Bolaños la mano tiene una curvatura, baja un poco, no es recta totalmente con respecto al antebrazo. Regino nos dijo que el enú en el okónkolo va con las manos abiertas [los dedos separados uno de otro], porque cada tambor tiene su posición. Entonces todo el que venía a aprender con nosotros se le enseñaba con los dedos abiertos en el enú del kónkolo.

Una vez hablando con Fermín [Nani], le pregunté que era la palabra *posición* en el batá, y Fermín me dijo, “posición es todo, es desde que tú te sientas, cómo pones las manos para tocar (en cada uno de los tres tambores), cuál es el sonido que tienes en el tambor”. Entonces me sigue diciendo, “el okónkolo con los dedos abiertos, el itótele los dedos un poquito más relajados [la mano abierta pero con los dedos juntos], y el mayor de las dos cosas según la necesidad que tengas de lo que quieras hacer, si quieres hacer un tapa’o cierras los dedos, si quieres lograr mayor sonido abres los dedos, tocas con toda la mano, tocas solamente con los dedos”. Sin embargo yo tengo tres fotos, dos de Jesús [Pérez], y una Julio Collazos, solamente de la mano en el enú del okónkolo; todos tienen los dedos de la mano abierta.

Una vez yo le pregunté a Regino, ¿qué cosa es el ñongo?, [Regino] “ñongo es un toque para muchos santos”. [Faride] “¿cómo serían las conversaciones?”, [Regino] “si yo te hago [desde el mayor], pa-kon-ko-kon, tú no me puedes hacer [en el segundo o itótele] ti-ti-ti-ti-ti-ti, porque eso no es lo que yo te estoy preguntando, yo te hago [mayor] pa-kon-ko-kon, [itótele] ti-tin-ti-tin”. Él me ponía eso como ejemplo, [Regino] “si yo te hago ko-ko-kon-kon-kon-kon-pa, tú me haces, ti-ti-tin-tin-tin-ti-ji, o algo parecido, que tenga un lenguaje similar, el mayor toca y el segundo responde no lo que le dé la gana sino según le habla el mayor, exactamente así”. ¿Y cómo tocas con Bolaños? le pregunto, [Regino] “con Bolaños es diferente, porque él tiene su forma de tocar, yo la mía y a veces chocamos, porque él es muy virtuoso y a veces quiere hacer sus cosas, pero también a veces hacemos cosas que se nos ocurren en ese momento”. Pero eso es otra cosa distinta, pues estamos hablando de dos maestros que son muy brillantes. Ellos tenían un lenguaje para el tambor, lo puedes notar en el disco que ellos grabaron que canta Felipe Alfonso, allí eso es virtuosismo, lo máximo que pueda haber en el batá es eso que ellos hicieron ahí, no hay nadie que vaya a pasar por encima de eso. Ellos hicieron todo lo que había que hacer en el batá en el aspecto de la evolución,

de cómo tocar el tambor sin que deje de ser tambor batá, sin que se parezca a una comparsa, sin que se parezca a lo congo, arará, ni nada de eso. Cómo dijo una vez Jesús Pérez, le pregunté si se podían hacer cosas brillantes en el tambor, y él me dijo estas palabras, “siempre y cuando eso suene a tambor batá, porque si no suena a tambor batá, por lo menos en mi presencia no pueden tocarlo, porque no debe ser”.

Siempre cada uno de nosotros fue avanzando por su lado [investigando y compartiendo la información], hubo una época que tocábamos lo mismo, no había nadie que pudiera hacer una cosa distinta a lo que hacíamos, Benigno y yo o Benigno y Miguito. Nadie se podía salir de ese patrón, porque ya teníamos una forma de tocar, un orden, es decir fuera de nosotros tres no podía haber nadie que hiciera una cosa que no estuviera dentro de lo que nosotros tres hacíamos. Cuando surge la separación, ya cada uno toca a su manera, yo por mi lado seguí investigando. Empecé a escuchar otros intérpretes, entonces me fui a andar mucho con Pancho Quinto, estuve con Andrés Chacón y vi otras cosas que no era precisamente lo que había aprendido con Regino y con Bolaños, sino que eran por un lado modismos y por otro lado lo más antiguo del tambor. Habían muchas cosas del tambor que tú crees que no existen, pero existen, por ejemplo el culateo de eni alado, una vez le pregunté a Andrés Chacón donde había aprendido ese culateo de eni alado, me dijo “ese culateo lo aprendí con Pablo Roche, yo no toco nada fuera de lo que yo aprendí con ellos”. Yo le tomé algunas cosas a Andrés Chacón y a Pancho Quinto.

El tambor tiene etapas [a través de la historia], la etapa de cuando Andrés ‘El Sublime’ Roche, luego Pablo Roche, en esa etapa el tambor sonaba de una sola manera, nadie se atrevía a hacer nada distinto a lo que estaba hecho. De Pablo Roche en adelante, comenzaron a cambiar cosas al tambor [se refiere a la interpretación y variantes de los distintos toques], empezó a aportarle al tambor elementos que suenan a tambor batá, pasa esa etapa viene la etapa de Papo Angarica, Ángel Bolaños y Pedro Jesús Orta Sotolongo ‘El Asmático’, Regino Jiménez; ellos crean eso que si mozambo, la explosión⁸⁵, crearon una cantidad de cosas. En la explosión Papo Angarica puso el mayor, Bolaños el segundo, y ‘El Asmático’ el okónkolo.

⁸⁵ Son variantes que se tocan en el toque de chachalokpuafún.

Cuando se tocaba en el tambor de Jesús Pérez no podías hacer nada que se saliera de lo que ellos tocaban en el tambor. Era ortodoxa la formación de los tambores de fundamento.

Aquí en Venezuela en los inicios aprendimos empatando cuadritos, cada toque lo íbamos completando como si fuera un rompecabezas, hasta llegar a lo que hacemos hoy en día. Pero fue una tarea difícil porque no existía internet, era muy difícil viajar para Cuba, porque no teníamos dinero, no teníamos recursos para viajar a Cuba y sentarnos un día con un maestro y pedirle una clase. Cuando nosotros fuimos a Cuba ya teníamos un conocimiento del tambor, teníamos era que partir de lo que sabíamos en adelante, no llegamos de cero. Eso nos ayudó porque fuimos corrigiendo y añadiendo toques para cantos que nosotros no conocíamos. Entonces eso nos fue ayudando. Llegó un momento que yo comencé a viajar a Cuba solo, ya me había separado de esta gente [el grupo inicial se disolvió]. Yo me fui a casa de Regino y allí estuve estudiando.

J.B: ¿Cuál es el orden de llegada al tambor de cada uno de los tamboreros?

F.M: Los primeros que iniciamos en san agustín, Felipe ‘Mandingo’, ‘Chu’ Quintero y yo, éramos los que tocábamos los batá, pero eso era para el espectáculo del grupo Madera. Luego ‘Chu’ se salió y yo traje a ‘Totoño’, después de ‘Totoño’ traje a Felipe Blanco y hasta ahí fue que estuve con ellos. Ellos siguieron tocando en fiestas por su lado, lo que ellos tocaban, con Charlie Peñalver, Reny Mendoza, ellos tenían su grupo aparte, tocaban eso que habíamos dejado nosotros que era ‘kin-ba-kin-ba-kin-ba-kin-ba’, porque no había más nada. No había ni iyésá ni nada.

Luego empezamos aparte Omar, Orlando, y yo en sarría. El cantante era Orlando Blanco [solo era cantante, no ejecutaba los tambores] que vive en Alemania, él es de sarría, en ese momento era el que hacía las funciones de cantante. Cantaba puros extractos, lo poquitico que se sabía en el momento. Luego de eso Poleo me habla de Miguel Urbina, me dice que tiene muy buenas condiciones para vincularlo al batá, entonces yo le dije a Poleo para que Miguel se quedara. Miguel recibía clases de tumbadora con Orlando Poleo en el taller de sarría, ese día Miguel se quedó. Como Benigno era alumno mío de tumbadora, yo llevé a Benigno, un día le dije a Benigno que teníamos un grupo de tambores batá para que fuera un día conmigo y viera, le dije que si le gustaba se quedara con nosotros, lo llevé para sarría y a él le gustó. Entonces después de Benigno, llegó Johny Rudas, William Hernández, Tomás Fajardo (yo llevé a

Tomás), Luis y Alberto Quintero. Ese era el grupo que nos reuníamos en parque central, y que tocábamos con Onelio Scull y con Johny Angarica. Orlando Blanco estuvo un tiempo corto y luego se fue, después yo traje a un amigo mío [Edgar Chaco] de san agustín que le gustaba cantar santo, él cantaba con la gente del Madera, Felipe 'Mandingo' y eso. Yo le propuse que viniera al grupo de sarría, le dije que estábamos estudiando, que había más toques y más información, el vino conmigo y le gustó, a partir de ahí se quedó con nosotros. El flaco [Edgar Chaco] era un tipo brillante, a pesar del poco material que había él aportó con información sobre el canto, y era rápido en el aprendizaje. Entendió rápido cual era la fonética real del canto, cómo sonaba la voz en el canto, lamentablemente falleció por un accidente, él tenía creo 22 o 23 años. Después de ahí comenzó a llegar gente, llegó César 'el Blanco', Richard 'Imbara'. Yo llevé varios alumnos míos y solamente Richard fue el que siguió.

J.B: ¿Habían otros grupos aparte de ustedes que estuvieran en la misma búsqueda?

F.M: Estaba la gente de Alberto la Cruz, que era por decir la competencia en ese momento. Pero que eran unos tipos muy desleales, porque ellos no sabían tocar, no eran músicos era lo primero, y cuando no eres músico para meterte en esa música es muy complicado [por lo complejo de la manifestación]. Entonces Alberto hizo un grupo de güiro, los tipos no sabían tocar güiro, los güiros de ellos tenían un rabo largo en uno de sus extremos y ellos tocaban como si fuera una cuica. Es decir, no sabían. Los fui a ver una vez, estaban tocando batá, y no había nada, no había un lenguaje, lo mismo hacía uno kun-pa-ku-pa, y el otro hacía pa-kun-pa-kun, uno tocaba chachalokpuafún y el otro tocaba yewa en el mayor, el kónkolo tocaba otra cosa. No tenían ni idea. Esa era la competencia desleal que había.

Ese señor envió a Cuba a los ahijados para que recibieran un tambor, los tipos se juraron en adofó [tambor de un reputado artesano (*agbeguí*) del tambor en Cuba]. El tambor se lo entregó Alejandrino que era un tipo que era quiñongo [sociedad secreta masculina de Cuba de ascendencia africana, *los abakuá*], pero el tambor era de él [Alberto la Cruz], el dio el dinero a sus ahijados para que lo fueran a recibir y cuando llegaran de Cuba se lo entregaran. El tambor vivía en su casa, ese señor era homosexual.

La gente que estuviera presentada con el tambor de Alberto la Cruz no podía saludar el tambor de nosotros. Llámese el de Onelio, Johny Angarica, después yo tenía

el tambor de Ricardo [Riera], y no aceptábamos. Actualmente esto [la santería] ha crecido mucho, han surgido muchos grupos [tambores de fundamento] y es imposible saber de dónde viene cada uno.

J.B: ¿Para qué época se puede hablar que aquí en Venezuela ya se tiene una base firme de lo que es el tambor de fundamento?

F.M: A partir del 90. Nosotros teníamos el oro de cierre que nos grabó Cachete, y sobre eso nosotros comenzamos a trabajar, ki-ta-ki-ta-kin-ta-ki-ta-ki-ta-kin-ta, pero de ahí a cómo realmente se puede tocar eso, la distancia es larga, pero él [Cachete] nos grabó algo para poder cerrar la fiesta. Después más adelante le pregunté a Bolaños cómo eran las culatas del oro de cierre, y me lo grabó, además me hizo énfasis en la velocidad de ese toque. Lo mismo hizo Regino cuando nos enseñó el cierre. En el tambor batá, todo toque tiene su aire. No te lo digo yo, sino que me lo dijo Fermin, “Faride el problema de ustedes en Venezuela, es que yo los he visto tocando a ustedes y ustedes tocan muy rápido, y aquí se tiene que tocar a una velocidad porque aquí siempre hay un bailaror y los bailarores aquí son gente mayor, y a la gente mayor no le puedes tocar a esa velocidad, porque no te bailan más después. Generalmente los bailarores aquí [Cuba] son gente de mucha experiencia bailando y uno tiene que tocar a la velocidad que puede bailar la persona, por eso aquí no se toca rápido”. Eso me lo dijo en el 90.

Ya en mi tambor no se toca así, se puede correr de repente un poquito, pero nos manejamos. Por ejemplo el iyésá, ka-kan-ka-kan-ka-kan, kon-ko-pa-pa-kon-pa-pa, lo tocan muy rápido. Quién baila eso a esa velocidad. Eso tiene un tiempo [aplaude marcando un pulso más lento] kon-ko-pa-kin-kin-kon-pa-kin-kin, kon-ko-pa-kin-kin-kon-pa-kin-kin. Y el segundero puede florear un poco, se entiende que es un lenguaje bien bonito. Entonces yo entendí eso con Fermín, todos los toques tienen su aire. Inclusive la última vez que escuché a Bolaños tocando, fue hace unos 6 años y centré mi atención en el tiempo que iba el tambor. Tocó Bolaños, Israel, y todo fue así moderado, no rapidísimo. Por ejemplo didilero⁸⁶, me impresiona que lo tocan tan rápido que están tocando es un perolero. Todo esto de los aires, y todo lo referente al tambor, se ha transmitido a través de la tradición oral.

⁸⁶ Toque de fundamento para shangó.

La idea del tambor batá es que los tamboreros se sienten a tocar y se entiendan, no ponerse a sufrir tocando, que estén incómodos. Ni ponerse a pelear con el cantante, porque el cantante está esperando que nosotros nos enderecemos [el tambor con respecto a la clave y el canto], y no debe ser. Nos vamos a sentar es para entendernos, por eso si me voy a sentar con una persona, tengo que estar seguro me voy a entender con esa persona. Para que el lenguaje sea fluido, y los tamboreros sepan que está pasando.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Aberikulá o aberikolá: Tambores batá no consagrados. Se le llama también así a las fiestas religiosas donde se tocan estos tambores, estas fiestas no son formales religiosamente hablando como lo es un tambor de fundamento.

Abierto: Timbre específico del tambor; que consiste en permitir la mayor vibración del parche. Se toca con los dedos de la mano juntos y la mano abierta.

Agbeguí: Artesano del tambor.

Akpwón: Voz líder, solista.

Aleyo: Visitante, no iniciado en la religión.

Añá: Orisha que vive en los tambores batá consagrados (tambores de fundamento). También se utiliza para referirse a la rama de la religión donde están los tamboreros, y que están al cuidado del tambor de fundamento.

Arará: Nombre que fue dado en Cuba a los esclavos pertenecientes a las etnias ewe, adjá, y fong, capturados en el territorio del antiguo reino de Dahomey, hoy República de Benin. También toques que se hacen en los batá imitando los “tambores arará”.

Babalawo: Sacerdote de Ifá. Adivino.

Babalocha o Babalocha: Padre de santo, padrino de santo, santero.

Base: Ver marcha.

Batá: Instrumento de percusión de origen afrocubano, consiste en un conjunto de tres tambores bимembranófonos y ambipercusivos, con forma de reloj de arena.

Boca: Es el extremo más ancho de cada uno de los tambores batá, corresponde al lugar donde se percute el instrumento.

Caja: Ver Iyá.

Cajero: Mayorcero.

Cha-chá: Es el extremo más angosto de cada uno de los tambores batá, corresponde al lugar donde se percute el instrumento.

Chachalokpuafún: Toque de fiesta de los tambores batá.

Chaworó: Conjunto de campanas que van colocados en los extremos del tambor mayor y hacen parte de la música del mismo.

Clave: Combinación rítmica que estructura toda la música de tradición afrocubana.

Conversación: Variación rítmica del tambor mayor y que va precedido de variación rítmica del itótele (respuesta) y en ocasiones del okónkolo. Esta variación (tanto del mayor como del itótele y del okónkolo) está ya establecida no es improvisada. A

excepción de los toques de fiesta que permiten más libertad en las variaciones.

Enú: Ver boca.

Fardela: Especie de resina que se prepara con distintos elementos y se le adhiere a los tambores mayor e itótele en el enú o boca como parte de su afinación.

Fiesta: Momento del tambor donde la ceremonia es menos formal. También ‘toque de fiesta’ son toques que son ejecutados en la fiesta y permiten un poco más de libertad en su ejecución e interpretación.

Fundamento: De mucha formalidad religiosamente hablando. También ‘tambores de fundamento’ se refiere a tambores de uso estrictamente religioso; que han pasado por un ritual religioso para su ejecución en las ceremonias de los tambores de fundamento. Las ceremonias de los tambores de fundamento se denominan también ‘tambor de fundamento’, ‘un tambor’ o ‘fundamento’ para referirse al mismo.

Golpe: Estructura rítmica compuesta de un conjunto de variaciones y cambios (vueltas) al ejecutarse. Los golpes o toques pueden ser de fiesta o de fundamento. También la utilizo para referirme al tipo de ejecución técnica al tocar el tambor Ej: golpe abierto, golpe presiona’o, etc.

Güiro: Conjunto de instrumentos de percusión que no están consagrados y se utilizan en las fiestas religiosas de la santería. Está conformado por tumbadoras, shekeré, campana y el canto. También se le llama así al grupo que toca esta música.

Ibán baló: La fiesta, una de las partes que conforman (la ceremonia de) un tambor de fundamento. Ver fiesta.

Iddá: Ver fardela.

Ifá: Gran orisha de la adivinación, hijo de Obatalá, adivino y consejero de los dioses y de los hombres.

Ilé-ocha: Casa de santo, casa-templo donde se ofician distintas actividades religiosas.

Ilú: Tambor. No se refiere a tambores de uso religioso sino únicamente al instrumento en sí.

Itótele: El tambor mediano en tamaño en la batería de los tambores batá. Es el tambor de registro central en cuanto a la altura del sonido (entre el iyá y el kónkolo). Le sigue en tamaño al tambor Iyá. También se le conoce como segundo.

Iyá: El tambor de mayor tamaño en la batería de los tambores batá y el de sonido más grave. También se le conoce como mayor o caja.

Iyalocha o Iyalosha: Madre de santo, santera, sacerdotisa de los Orishas.

Iyawó o Iyabó: Persona iniciada como sacerdote de la religión yoruba (entiéndase regla

de ocha o santería). También yabó.

Iyesá: Toque de fiesta.

Juramentación: Ceremonia que reciben los tamboreros para consagrarse como sacerdotes de añá, lo cual los habilita para celebrar las distintas ceremonias que se realizan con los tambores de fundamento.

Kónkolo: El tambor de menor tamaño dentro de la batería de los tambores batá y el de sonido más agudo. También se le conoce como okónkolo.

Línea: Variantes o distintas maneras de celebrarse una tradición musical o religiosa.

Lukumí: Se les llama así a los descendientes de los yorubas en Cuba.

Llamada, llamado: Aviso del tambor mayor mediante la ejecución de un patrón determinado, para que los demás tambores entren en un toque, vuelta, conversación, según sea el caso. También se le dice así “la llamada, el llamado” al primer toque de la fiesta que es en honor al santo homenajeado.

Manoseo: Apoyos al momento de ejecutar los distintos patrones rítmicos en el iyá, que sirven para darle más seguridad y fuerza al toque.

Marcha: Patrón rítmico específico.

Mayor: (Ver Iyá). También se refiere a las personas o persona que tiene más tiempo en el tambor (tambor de fundamento) y en la religión.

Mayorcero: Nombre que se utiliza para referirse al ejecutante del tambor mayor o iyá. También cajero.

Moyugba: Saludar al orisha, pedir permiso, hacer reverencia.

Ñongo: Toque de fiesta de los tambores batá.

Ocha u Osha: Comúnmente se le llama ‘la ocha’ para referirse a la regla de ocha.

Okónkolo: Ver Kónkolo.

Omoañá: Hijo de añá, sacerdote encargado del cuidado de añá. También tamborero de los tambores de fundamento.

Oriaté: Maestro de ceremonia en las consagraciones de osha u ocha. Sacerdote encargado de la dirección de la ceremonia de asentamiento de los orisha en la regla de osha u ocha y que interpreta en el mensaje de los sacerdotes en el itá (ceremonia). Al oriaté se le llama también obá, rey.

Oricha u orisha: Deidad en la regla de ocha.

Oro u oru: Conversación, ritual, palabra, invocación. También conjunto de toques particulares en una ceremonia, ejemplo; oru seco, oru cantado.

Oru cantado u Oru de eyá arañá: Una de las partes que conforman el ritual de los

tambores de fundamento. En este momento se incorpora el cantante a la orquesta de los tambores batá y saludan los santeros al tambor.

Oru de igbodú u Oru seco: Una de las partes que conforman el ritual de los tambores de fundamento. En él sólo se ejecutan los tambores y se toca frente al altar del santo.

Pasaje: Preparación que hace el mayorcero para pasar a determinada vuelta de un toque específico. Esta preparación no es improvisada (ya tiene su estructura establecida); lo cual no impide al mayorcero poder ejecutar variantes de la misma, siempre y cuando no pierda el sentido del golpe.

Patakíes, Patakí: Relatos, historias, narraciones de los tiempos antiguos y de los Orichas.

Presiona'o: Timbre específico del tambor; consiste en 'apagar' o buscar la menor vibración del parche. La posición de la mano es igual al golpe abierto pero la mano queda sobre el parche apagando el sonido.

Regla: Al utilizar la palabra Regla se hace en el sentido de culto o religión, y comprende los ritos y prácticas mágicas de los creyentes de cada una de ellas. Ejemplo la Regla Osha o Santería (de origen yoruba), la Regla Conga o Palo Monte (de origen bantú), la Regla Arará (de origen dahomeyano).

Regla de Ocha u Osha: Nombre de la religión de ascendencia yoruba. También llamada santería.

Respuesta: Se refiere a determinada ejecución rítmica del itótele y el okónkolo (según corresponda) en contestación al iyá que es el que hace la llamada. Generalmente es el itótele el que responde y el okónkolo sigue una respectiva base o marcha. Ver Llamada.

Santo: Ver Orisha.

Santería: Ver regla de ocha.

Santero: Persona que practica la santería.

Secuencia: La agrupación de distintos cantos de manera continua; cada uno de los cantos y sus variantes el akpwón lo repite las veces que considere necesario, para luego pasar al siguiente, y así sucesivamente. Las secuencias se utilizan en la parte de la ceremonia llamada: la fiesta. También conjunto de variantes y repeticiones de distintos patrones rítmicos o melódicos que se suceden (según sea el caso).

Segundo: Ver itótele.

Tambor: Se utiliza con múltiples acepciones. Puede referirse al conjunto conformado por los tres tambores batá utilizados en los ceremoniales de la santería, a la agrupación de ejecutantes o al toque de los tambores batá. Así, pues, para expresar que se efectuará

un toque de batá, frecuentemente se dice que habrá un ‘tambor’⁸⁷.

Tambor de Fundamento: Tambores batá que cumplen con ciertos requisitos morfológicos y han pasado por una ceremonia religiosa. Ver Fundamento.

Tapa’o: Timbre específico del tambor; consiste en un sonido seco que se logra dejando caer la mano relajada sobre el parche haciendo especial énfasis en la yema de los dedos.

Toque: Ver golpe.

Vuelta: Cada una de las partes en que se divide un toque (golpe).

Yabó: Ver Iyawó.

Yambokí: Aprendiz del oficio de tamborero.

Yoruba: Constituyen un gran grupo etno-lingüístico del oeste africano. Los yorubas son uno de los grupos étnicos africanos cuyo patrimonio cultural e identidad son reconocibles en América. Mucho de este legado cultural y religioso lo identificamos en la regla de ocha.

⁸⁷ Definición tomada de Camprovín (2009, p. 62).

