

AYESTARÁN, LAURO. *La música indígena en el Uruguay*. Montevideo, Impresora Uruguaya, 1949. 46 p., 9 láms. y 1 mapa.

La etnología musical de los pueblos de América es el sector más reciente de esta ciencia, reciente también, que presenta en este caso dificultades especiales. La distribución etnográfica de estos pueblos no coincide siempre exactamente con las divisiones políticas, y los musicólogos de cada país operan aisladamente, sin que parezca que haya, hasta ahora, una labor coherente en sus métodos de investigación, y no sé hasta qué punto se ha llegado a una colaboración que permita unificar sus resultados en un cuerpo de doctrina general. Quizá sea pronto para intentarlo, ya que las

investigaciones no tienen todavía el necesario sincronismo para ello; que los métodos de estudio son diferentes y que en varios de esos países no se ha pasado todavía de las vaguedades y recopilación someras propias de lo que se entiende por "folklore". La etnología musical, por otra parte, no se ha codificado todavía con una suficiente unidad, probablemente porque los diversos pueblos de culturas no europeas necesitan distintos procedimientos de investigación. En América hay un límite temporal bastante claro: el de la música aborígen y las que se forman al contacto con las importaciones europeas; pero los límites etnográficos son más difíciles de trazar por las migraciones de los pueblos, sus movimientos en áreas más o menos dilatadas y, en ciertos casos, la desaparición de los habitantes primitivos. Más que en ninguna otra parte, sería necesaria en América la existencia de un Instituto que formase con una disciplina unificada a los futuros investigadores, partiendo de los estudios de desigual valor que han venido haciéndose hasta ahora.

Los que ha realizado en el Uruguay el musicólogo señor Lauro Ayestarán figuran a la vez entre los más difíciles por la exigüidad de la materia y por el método prudente y cuidadoso con que están hechos. Su estudio sobre "La música indígena en el Uruguay" (40 págs. cuanto mayor, tablas, mapa y figuras fuera de texto. Montevideo, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Año III, No. 4, 1949) es un ejemplo que evidencia esas dificultades y pone de manifiesto el acucioso empeño de los musicólogos nacionales para llegar a un resultado satisfactorio. Las poblaciones indígenas de las familias chaná-charrúa y tupí-guaraní que llegaron a tomar contacto con los evangelizadores y colonizadores españoles desaparecen en las primeras décadas del siglo XIX sin dejar más rastro de sus actividades musicales que lo que de ellas cuentan las relaciones de los misioneros y lo que se sabe o se dice acerca de alguno de sus instrumentos. Las referencias son inciertas e incluso un viajero del XVIII, don Félix de Azara dice en el Prólogo de su "Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata" que los charrúas "no conocen ni juegos, ni bailes, ni canciones, ni instrumentos de música", y otro tanto advierte respecto de los indios minuanes; pero no hay que tomar las palabras de esos viajeros tempranos al pie de la letra, porque el reconocimiento de una actividad musical organizada en las culturas extraeuropeas es un concepto relativamente reciente y, por otra parte, determinadas formas en la emisión de sonidos guturales o percutidos sobre el mismo individuo que los practica, el empleo de objetos para producir ruidos regulados y las manifestaciones más simples y elementales de la danza, coros y procesiones, parecen responder a ciclos universales de la actividad humana tan generales como ciertas industrias, caza, pesca, alfarería, tejidos, etc. Ni esos testimonios negativos ni los positivos, que datan de fechas muy anteriores, son fidedignos por lo que a la música indígena del

Uruguay se refiere. En un "Diario de Navegación" de Pero Lopes de Sousa, que llegó con sus hombres al puerto de Maldonado en octubre de 1531, se dice que los indígenas que presenciaron el desembarco, charrúas o chanaes, los recibieron con "grandes choros e cantigas mui tristes". No es menester interpretar con especial sutileza esas palabras que, de por sí, no dejan lugar a dudas cuando los sustantivos empleados se entienden en términos genéricos. El efecto de tristeza es peculiar a la música del indio americano, o a lo menos es el sentimiento con que lo interpreta el oído europeo. Por otra parte, el empleo de instrumentos aerófonos, muy simples y rudos en la emisión de sus sonidos, es común en estas culturas primitivas que unas veces los aplican con fines religiosos (de conjuro mágico) y otras como simple estimulante para las acciones guerreras. La mención que en 1573 hace un clérigo-poeta en su poema épico "Argentina y conquista del Río de la Plata", publicado en Lisboa en el año 1602, no debe ser tampoco entendida al pie de la letra:

*"El çapicano exercito venia
con trombas y bozinas resonando". . .*

Como en casos semejantes, el autor europeo asimila los instrumentos autóctonos a los conocidos por él, bien directamente porque los haya oído alguna vez, bien por referencias literarias. Trompas y bozinas, en todo caso, aluden a instrumentos aerófonos recurvados y rectos que podían ser de bronce, de corteza de árbol, de cuero o badana, o más simplemente caracolas y cuernos que, en este último caso, se cocían y se les aplicaba la forma deseada, fuese recta o curva. Pero en el caso de los charrúas, dice el señor Ayestarán, basándose en los testimonios que cita, que ni conocían animales con cuernos ni las caracolas marinas eran de dimensiones suficientes para producir esos sonidos ominosos. Si utilizaban cañas de mayor o menor diámetro, el efecto no habría sido el apetecido, porque las cañas propenden a subdividir la columna de aire y por lo tanto a producir sonidos más agudos que el fundamental, muy débil por lo general. Las trompetas, o similares, de barro cocido, aparecen en las primitivas culturas americanas y, si son de regulares dimensiones, pueden producir sonidos estrepitosos, en el sentido literal de la palabra, que es el de *strepens*, el rebuzno de un asno, efecto bien conocido en las trompetillas de barro que se ven actualmente en cualquiera feria mexicana.

Los primeros misioneros llegan a las costas orientales de América en el siglo XVII; los jesuitas marchan hacia el norte y los franciscanos más hacia el sur. Muy pronto los indígenas se asimilan y practican las diversas ramas de la música que llevan los misioneros; salen instrumentistas notables y fabricantes de instrumentos; su actividad es uno de los puntos más interesantes a estudiar en la etnología musical indígena, porque después de una

copia fiel de los instrumentos que estudian en los poblados que mantienen un contacto duradero con los europeos, se ve cómo los indígenas del interior van *retrocediendo*, por decirlo así, en la construcción de los instrumentos, haciéndolos cada vez más toscos y más rudimentarios, lo cual no puede extrañar cuando se sabe el *retroceso* sufrido en la Edad Media europea por los instrumentos griegos de más alto prestigio y más minuciosa técnica. Hay todo un capítulo en la organografía indígena americana que parte de las formas más refinadas, como las del violín, violas y vihuelas, las cuales han ido a parar a instrumentos similares de construcción sumamente ruda en muchos casos, a los que se aplican nombres especiales en las lenguas de cada país, por ejemplo el "eenueg", que es una especie de basto violín de una cuerda en los indios serís de México. Graciosamente, los "charangos" de la altiplanicie boliviana y también en algunos lugares de México, vienen a ser como una regresión a la primitiva lira clásica de Hermes, en la cual el caparazón de la lírica tortuga (khelys) está sustituido por la concha de un armadillo peludo. El charango adopta la forma de una guitarra pequeña al adaptársele un mástil o tasto, y se toca pulsándolo, mientras que el "eenueg" se toca con arco. Como las relaciones de las misiones mencionan los instrumentos practicados y contruidos por los indígenas según sus nombres europeos, guitarras, arpas, espinetas, laúdes, violines, violoncelos, trombones, cornetas, oboes, etc., no es posible conocer hasta qué punto las copias eran fieles cuando fueron internándose por el país cambiando de nombre y rustificando su forma y su técnica; a la vista de los ejemplares populares que se conservan en distintas regiones de la América española es posible abordar este estudio de conjunto que, en México, y por lo que se refiere a varias de sus poblaciones indígenas, está ya adelantado.

Con los instrumentos viene su música, unas veces de carácter religioso, con motetes y "cantus firmus", otras veces de carácter profano en danzas extendidas a juegos o entremeses donde entra ya alguna literatura. Las menciones que se hacen de las danzas dejan ver que la importación europea es determinante (contradanzas inglesas, danzas valencianas) pero que no debieron estar ausentes algunas maneras de colaboración que serían reminiscencias indígenas y, posiblemente, resabios de estilos. En el arte de la arquitectura se ha localizado con bastante exactitud esos modos de colaboración, así como en los estilos decorativos; parece indudable que debió haber una aportación indígena semejante en la melódica, según ciertas gamas, en la rítmica y en la danza. Los charrúas y chanáes cantan misas en el siglo xvii temprano. En sus últimas décadas los misioneros del Paraná y Uruguay hacen levas hasta de tres mil indios y se prescribe que "se lleven sus pingollos o pífanos o flautas con que se animen a la guerra", ni más ni menos que los mirmidones de Tirteo. Pero los pingollos son los

pinkillos de las altiplanicies bolivianas y peruanas, cañas estrechas perforadas con seis orificios que en algún caso (que he podido practicar) dan una escala de tonos enteros. Debe haber numerosas variantes que tal vez respondan a diferentes localidades o diferentes empleos, siempre con una sonoridad bastante débil (se piensa en la de los *auloi* griegos), y parece entenderse de lo que acerca de ellos dice Carlos Vega ("Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina", 1946) que eran instrumentos forasteros llevados por los indígenas emigrantes.

En fecha bastante tardía ya, en 1779, se habla en el "Libro de Cuentas del Cabildo de Soriano" de lo que se pagó "al Indio que hizo la solfa", que habría de ser algún canto llano monódico si se trataba de la orden franciscana. En las iglesias de Montevideo se cantaban las funciones religiosas con órgano, guitarra, arpa y violines, una combinación instrumental que, bien tratada, no deja de tener su gracia. Dentro del siglo XIX un viajero cuenta cómo fué recibido "con una música regular de dos biolines, tambores y triángulo, tocados por quatro Indios de Misiones". Otras referencias en las primeras décadas del siglo dejan ver la extensión dominante de la música católica en el Uruguay, incluso cuando se hacen ciertas danzas de niños que quieren pintar el ambiente ancestral. Pero, de improviso, surge una descripción de cierta escena guerrera vista en una tribu de charrúas por un soldado que había caído prisionero de ellos que, muestra, en 1825, la persistencia de las costumbres más primitivas: "La señal de que el enemigo se acerca, o de alarma, es una llamada con una guampa (aliara o cuerna, así como guámparo, en Argentina y Chile) y ponerse a dar vueltas en hilera detrás de los otros, mientras que las mugeres se ponen a (cantar o gritar) de un modo tan lúgubre que hace enternecer". Aquí encontramos de nuevo, a más de dos siglos de distancia, aquellas cantigas tristes de los charrúas vírgenes de contacto europeo. La deducción del señor Ayestarán de que la guampa, en vista de ese documento, es post-colombina no se funda sino en la falta de conocimiento concreto de aquellas trompas y bozinas del poeta remendón antes aludido; pero parece fácil deducir que las guampas rudimentarias, a la manera de vasos alargados de barro cocido, debieron intervenir en las gestas narradas por el clérigo extremeño.

Sea como fuere, la mención instrumental más interesante es la del "arco musical" que llevó consigo a París en 1833 el último charrúa vivo, con tres ejemplares humanos más, que en calidad de documentos pintorescos embarca en Montevideo el capitán del Estado Mayor francés Curel. El protagonista de esta melancólica jornada, entre sabia y pintoresca, se llamaba Tacuabé y estaba casado con Guyunusa, que también fué en el viaje. Les acompañaban el cacique y el médico de la tribu. Guyunusa dió a luz una niña. Poco después muere, como el médico y el cacique, de tuberculosis pulmonar. Aunque se dice que no volvió a saberse más de Tacuabé

y de su hijita, aquél debió morir también de allí a poco, porque Dumoutier hizo aparecer en 1833 un ensayo en una revista profesional titulado "*Considerations phrénologiques sur les têtes de quatre Charruas*". La hijita tal vez logró aclimatarse en Francia y dejar descendencia entre los músicos franceses de la época romántica, tan aficionada a los exotismos.

Los académicos hicieron con los pobres héroes, a la manera de Fenimore Cooper, toda clase de experiencias, comenzando por las musicales. Cherubini, el director del Conservatorio de París, puso a su disposición una orquesta, pero parece que los charrúas demostraron una insensibilidad absoluta hacia la música tanto clásica como romántica. Solamente los virtuosismos del flautista Toulou fueron capaces de alterar algo la impasibilidad de Tacuabé, que, a su modo, era un artista. Los musicólogos, llenos de curiosidad, acudieron a escucharle en la especie de violín monocorde que tañía y en el que el cronista de "*Le National*" de París dice que "arrancaba sonidos muy dulces y bastante armoniosos", describiendo a seguida la forma del instrumento, que consistía en una varita de árbol recurvada en arco por la tirantez de unas quince a veinte crines de caballo sujetas fuertemente a sus extremidades. "Toman el mango con la mano izquierda de manera que tres dedos les puedan servir de tacto para variar los sonidos, y fijan entre los dientes la otra extremidad del violín; una pequeña vara recta y lisa que mojan con saliva es el arco que hace vibrar las crines, y la abertura de los labios que abren y cierran como para tocar la guimbarda, les sirve para modular y variar el tono. Sobre tal instrumento es lógico pensar que el número de notas que se pueden obtener es bastante limitado; sin embargo da casi una octava y los aires que permite tocar son monótonos y poco variados, y su compás es ordinariamente a tres tiempos".

La descripción del instrumento es fidedigna, porque en una porción de variedades existen en pueblos de culturas larvadas, sobre todo en Africa, Oceanía y las costas del Pacífico, así como en distintas regiones americanas a las que en seguida me referiré. Tal instrumento fué bautizado como un "arco musical" en 1899 por H. Balfour (*The Natural History of the Musical Bow*, Oxford, 1899); después, G. W. Stow lo relacionó con pinturas bosquimanas en rocas por la región africana de los Basutos (*Rock Paintings in South Africa*, Londres, 1930). Más tarde el "arco musical" intrigó a los etnólogos musicales, que lo han estudiado en todos sus detalles y variedades, consistentes tanto en sus diferentes tamaños como en su acoplamiento con instrumentos de la misma clase, formando así una especie de arpa, o bien van provistos de vejigas o calabazos huecos que hacen el papel de resonadores. El estudio más detallado acerca del arco musical, sus variantes y la clase de música que puede obtenerse en él, me parece que es (por lo que se refiere a los que se encuentran en abundancia en el continente africano) el de Percival R. Kirby: *The Musical Instruments of the*

Native Races of South Africa (Oxford, 1934), así como sus estudios muy importantes acerca de la música propiamente dicha que creemos útil mencionar aquí: "The recognition and practical use of the harmonics of stretched strings by the Bantu of South Africa" (Bantu Studies, Johannesburg, 1937); "Some problems of primitive harmony and polyphony with special reference to Bantu practice" (idem, 1926); "The Music and musical instruments of the Korana" (id., 1937), siempre con relación al arco musical y su repertorio de sonidos, que los indígenas tratan asociados a diferentes ritmos. El fundamento de su técnica consiste en la subdivisión de la cuerda, a fin de obtener los primeros armónicos naturales. El corrimiento del dedo que se apoya sobre la cuerda produce sonidos intermedios, de manera que es posible obtener melodías bastante complejas estructuralmente. A ello se añaden los armónicos que se producen en la cavidad bucal, empleada a modo de resonador, tan ingeniosamente, que llegan a producirse hasta dos líneas de sonidos en lo que puede decirse que constituye una especie de polifonía bien dispuesta en progresiones consonantes cuya base consiste en la resonancia natural, unidos sus intervalos por notas de paso. Las referencias de Kirby son tan puntuales que me parece que dejan de lado a las de otros investigadores. No creo necesario detallarlas más en este artículo, porque las menciones anteriores bastan para orientar a quienes desearan proseguir este género de estudios. Añadiré solamente que la música del arco musical y semejantes, aunque muy débil (los armónicos naturales suenan un poco más que los obtenidos por resonancias en la cavidad bucal) ha podido ser recogida en discos gramofónicos, no sólo de estudio, sino comerciales, como es la colección de la Denis Roosevelt Expedition en el Congo Belga y la de Laura C. Boulton en la expedición organizada por el Sudán francés, Camerún, Nigeria, etc., por cuenta del Field Museum of Natural History de Chicago.

Por otra parte, las descripciones que hace del arco musical Andrés Schaeffner en su obra tan excelente como divulgada "Origine des Instruments de Musique" (París, 1936) me excusan de mayores detalles sobre este interesante instrumento, del que tantas deducciones pueden sacarse acerca de la música primitiva. El señor Ayestarán, por su parte, hace un estudio detallado en su monografía sobre la música indígena en el Uruguay, objeto de esta reseña, y reproduce la clasificación instrumental de las diferentes variedades según el sistema propuesto por Hornbostel y Sachs. Solamente parecen de interés algunos informes más acerca del arco musical en América.

La mención más antigua de que yo tenga noticia (en nuestra época) está contenida en una monografía de Jesús Castillo sobre "La Música Maya-Quiché" (Guatemala, 1941) donde, sin darle ningún nombre, describe con

exactitud el arco musical tañido con resonancia en la boca. "En suma, añade el autor, el instrumento en cuestión está integrado por dos cuerpos: la varilla o caña tocadas a percusión y la boca del ejecutante. El cuerpo sonoro, aquí, es el aire contenido en el interior de la boca y la mayor o menor cantidad de aire introducido en ella, (que) determina la altura de los sonidos. El aparato de madera no hace, aquí, más que comunicar a la boca los golpecitos que el ejecutante le da con su mano derecha, excitando así la vibración del aire". El autor dice que el instrumento, caído en la zona infantil como juguete musical, "se extingue de día en día". Las investigaciones hechas en México por algunos folkloristas, interesantes por lo que se refiere a la localización y descripción de instrumentos, adolece de la falta de preparación científica, y, específicamente, de la musical en los viajeros, que no han sabido estudiar técnicamente los instrumentos encontrados. Las referencias al libro de Frances Toor "A Treasury of Mexican Folkways" (Nueva York, 1947) que hace el señor Ayestarán están basadas principalmente en las excursiones de Henrietta Yurchenko entre los huicholes de Jalisco, coras de Nayarit, seris de Sonora, tzotziles y tzeltales de Chiapas en México y los quichés y otras tribus de Guatemala. En su artículo sobre la "Grabación de Música Indígena" (Nuestra Música, México, 1946, I-2), se insertan algunas fotografías de la autora. Puede verse allí un gran arco musical, con resonador de calabaza colocado sobre el suelo y, que entre los indios coras, recibe el nombre de *mitote*. De una manera metódica los instrumentos indígenas de México han sido estudiados y continúan siéndolo por los investigadores y musicólogos del Instituto Nacional de Bellas Artes. Un hecho tan característico como frecuente en toda la música de los pueblos de culturas primitivas consiste en la repetición de sus motivos rítmicos en formaciones melódicas muy simples, de estrecho ámbito, repetidas incesantemente hasta producir una especie de hipnotismo, como embriagándose con su efecto monótono y obsesivo. Creo que la referencia que el señor Ayestarán hace de los "ocho compases de los indígenas ebrios de Chile" que toma del escrito de Frazier: "Relation du Voyage de la Mer du Sud aux Côtes du Chili et du Perou" (en 1713), publicada en París en 1716, está insuficientemente entendida, quizá por no haber sido tomada directamente del original francés. No se trata justamente de ocho compases, sino de una serie indefinida de motivos rítmico-melódicos en un ámbito de tercera ascendente que los chilenos, y no precisamente los indígenas ebrios, tocaban obsesivamente en su instrumentito denominado "paquecha" y por Frazier como "tasse à bec" que es una especie de guimbarda cuyos sonidos resuenan en la boca. Frazier, que lo describe, añade: "avec cet instrument ils s'enivrent comme des bêtes en chantant, sans interruption et tous ensemble; mais d'un chant si peu modulé, que trois notes suffisent pour

Junio de 1952.

II. Berlín: Imaginería en Guatemala

l'exprimer tout entier". . . es una referencia típica de los viajeros folkloristas.

El interés más señalado en el trabajo del señor Ayestarán consiste en la aparición del arco musical en la banda oriental del continente americano. Si ese instrumento entró en tiempos precolombinos o más tarde, sin que haya ninguna constancia del hecho, por la costa del Pacífico, es posible suponerlo, ya que son conocidas las investigaciones lingüísticas de Rivet que demuestran un contacto entre las lenguas polinesia y australiana con las de los indígenas americanos de California y Tierra del Fuego. Arcos musicales de importación negra existen en el Brasil, pero dada la fecha de su conocimiento entre los charrúas no pudo ser ese su origen, y se recuerda, además, que los charrúas eran una tribu itinerante que, probablemente, encontraron el arco musical por regiones continentales en contacto con las costeras del Pacífico. Parece oportuno mencionar al efecto el interesante ensayo de Paul Schliemann titulado "Strange similarity in music of ancient Egyptian and Mayas", (*Musical America*, Nueva York, 1913), pero sus deducciones y método de estudio no van más lejos de los intentos análogos concernientes a las artes plásticas, como el de G. Elliot Smith, "The Influence of Ancient Egyptian Civilization in the East and in America" (*Bulletin of the John Rylands Library*, Londres, 1916).

Adolfo Salazar.

El Colegio de México.
México, D. F.