

libro **investigación** ensayo crónica crítica

Lauro Ayestarán

El tamboril afro-uruguayo

En George List y Juan Orrego-Salas (comp.): *Music in the Americas*, Indiana, Estados Unidos, Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, Bloomington, Estados Unidos, & Ed. Mouton & Co., La Haya, Países Bajos, 1967, pp. 23-40.

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n^a 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n^o 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n^o 9.739 y su modificación por la Ley n^o 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:
consulta@cdm.gub.uy

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
www.cdm.gub.uy
correo electrónico: info@cdm.gub.uy

EL TAMBORIL AFRO-URUGUAYO

por Lauro Ayestarán

I. Advertencia preliminar

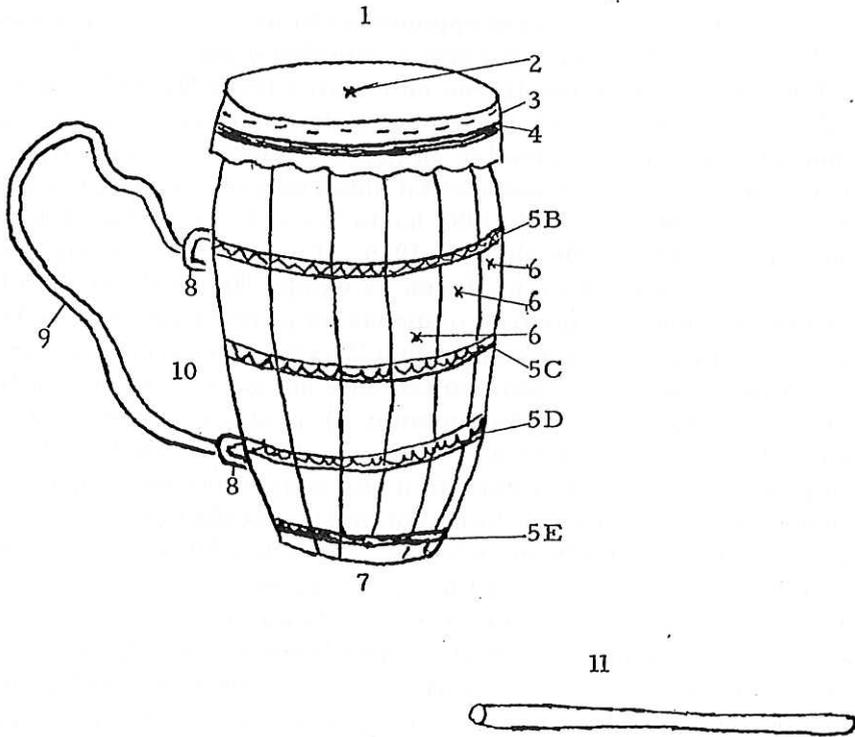
En primer término: en esta comunicación nos referiremos únicamente a los tamboriles afro-uruguayos actuales y vigentes. Todo antecedente histórico puede consultarse en nuestro libro "La Música en el Uruguay". Las presentes informaciones datan de nuestras primeras grabaciones "de campo" realizadas en disco en 1943. Sin embargo, las que presentamos en esta comunicación datan de las grabaciones realizadas en cinta magnética desde 1958 hasta las que registramos hace 15 días, en el presente mes de abril de 1965. En esta nuestra hay tres clases de grabaciones: a) grabaciones de campo "in vivo", cuando los informantes, en función, ignoran o apenas se percatan de que se les está grabando; b) grabaciones de campo "in vitro", cuando los informantes debidamente advertidos repiten ante nuestros micrófonos lo que acaban de realizar espontáneamente; c) grabaciones de estudio en las cuales el investigador cita a los informantes a su estudio o lugar donde haya un grabador y los somete a una exhaustiva investigación de antecedentes y análisis de sus informaciones, haciéndoles repetir varias veces fragmentos u obras enteras. Hasta los últimos tiempos de la invención del grabador portátil a pila seca, de escaso peso, se consideraba únicamente grabación de campo a la que hemos enunciado en el párrafo que designamos "in vitro" (reclamo el humilde derecho de la paternidad de estos dos términos) y recuerdo ahora una fotografía de 1908 de una larga fila de paisanos húngaros que Bela Bartók hacía desfilar en medio de una calle ante su grabador de cilindros. Agradecemos de todas maneras al excelso folklorista y compositor, los testimonios que salvó para la posteridad. También dentro de sesenta años causará una leve sonrisa los avances de técnica y criterio a que hemos de llegar en esta Conferencia de 1965.

En segundo término: el título, en singular, que hemos adoptado no sería correcto por cuanto el tamboril en el Uruguay siempre se toca en juegos que van de 2 hasta 60 o 70. Cada instrumentista acciona un solo tamboril y aunque desde el punto de vista morfológico es el mismo tipo de instrumento, sus tamaños y nombres son cuatro que responden a otras tantas afinaciones o "temples" que llaman de agudo a grave: "Chico", "Repique", "Piana" y "Bajo" (o "Bombo"). Esta razón — su

unidad de estructura física — es lo que nos ha llevado a titular el trabajo "El Tamboril..."

Por último: En el Uruguay el tamboril no lleva acompañamiento de ninguna suerte de canto o melodía ni otro instrumento en la actualidad. Acompaña pasos de danza, pero ello queda fuera de los alcances de esta comunicación estrictamente sonora. La danza sería un capítulo — sin duda importantísimo — para la etnocoreología.

2. Nomenclatura



1. Boca
2. Lonja, parche o cuero
3. Tachuelas
4. Faja de cuero para cubrir las tachuelas
5. Aros o flejes (5A: queda debajo del reborde de la lonja)
6. Duelas o listones
7. Culata
8. Agarraderas
9. Tali, talín o talig
10. Panza
11. Palo o palillo

(Advertencia: trátase de los nombres populares que se dan en el Uruguay a las partes del tamboril. En muchos casos coinciden con los nombres "cultos" como se verá en el párrafo dedicado a la construcción.)

3. Clasificación

De acuerdo con la clasificación llamada "decimal" de Hornbostel-Sachs de 1914 inspirada en la de Víctor Mahillon y de acuerdo con la magnífica traducción al español de Carlos Vega, el tamboril afro-uruguayo es un membranófono de golpe directo, tubular, en forma de barril, de un cuero, abierto en la extremidad opuesta a éste, lleva por lo tanto el número 211. 221.1 dentro de esta clave.

De acuerdo con la clasificación establecida por André Schaeffner en 1936, es un instrumento de cuerpo sólido extensible, de membrana tensa sobre un tubo, cuyo sonido se obtiene por percusión directa.

Sin embargo, el hecho de que en algunos momentos el instrumentista golpea con el palo de madera la caja de resonancia, transforma al tamboril afro-uruguayo en un idiófono de golpe directo, de percusión, independiente (cifra: 111. 211 dentro de la clasificación decimal) o en un instrumento de cuerpo sólido inextensible, de madera, hueca, de tubo, dentro de la clasificación de Schaeffner.

Una última observación: al golpear la caja de resonancia, la masa de aire que se halla dentro del tubo pone en movimiento la membrana que llega verdaderamente a sonar y en este caso estaría dentro del membranófono de soplo (según Hornbostel-Sachs) aunque no "de voz humana" que configura el "mirlitón" (No. 242).

Todas las presentes clasificaciones son morfológicas, pero si planteamos otro criterio, el de la clasificación filo-genética o genealógica establecida de acuerdo con los "impulsos dinámicos" en 1919 por George Montandón, veremos que nuestro tamboril responde al impulso o Principio 2, la Percusión y que aceptan dos derivaciones: familia II, idiófonos de percusión, primitivamente en un recipiente (cuando se percute la caja) y derivación del Principio 2: percusión en una membrana tensa, familia IV, membranófonos de percusión. El recipiente originalmente natural (tronco ahuecado, etc.) es recubierto en uno de sus extremos por una sola membrana; el otro extremo queda abierto. Posteriormente ese recipiente natural se transforma en delicado barril con duelas y aros.

4. Construcción y decoración

Construcción

Existe un oficio popular de fabricante de tamboriles, pero como el trabajo sólo da resultado económico hacia fines de año, no hay quien viva exclusivamente de ello. Por lo general lo hacen toneleros expertos que venden sus productos a casas de talabartería ("ménagerie") y por

tanto la artesanía popular se confunde con la comercial. A un experto no se le escapa esta diferencia (ejecutante, investigador) pero sí al turista o al hombre común que quiere poseer un objeto "de color local". El costo de un tamboril en las casas de comercio oscila entre \$60 y \$100 m/uruguay (1965). Los tamboriles ya usados una vez pasado el Carnaval — alrededor del mes de mayo — se pueden obtener a la mitad del precio original.

Caja de resonancia: se fabrica con las duelas o listones de las barricas de yerba mate, de madera de pino (he visto algunos "bajos" de madera de cedro y aún de roble de las barricas de aceitunas, pero resultan sumamente pesados). Estas duelas o franjas verticales del barril tienen que ser recorridas en su ancho: un centímetro y medio en la boca y dos centímetros y medio en la culata que queda abierto, de tal madera que formen un abovedamiento o "panza" (sinónimo de barriga) en el centro. El espesor de estas duelas es de un centímetro aproximadamente. El número de duelas oscila entre 15 y 26 según sea un "chico" o un "bajo". Estas duelas van unidas borde contra borde, pero sin encolar; raramente las he visto "machimbrades", con "espigas".

Los aros y flejes son de latón o de hierro y se ajustan a las duelas mediante clavos o tachuelas. No son enterizos sino que sus extremidades se montan unas sobre otras. Se utilizan cuatro o cinco según el tipo, como se verá más adelante. Es imprescindible que el aro superior quede "debajo del borde" del parche, lonja o cuero y que el inferior al límite máximo de la culata; los restantes no tienen ubicación equidistante o fija.

Lonja, llamada también "parche" o "cuero". Es de piel rasurada de vacuno o de ovino en la actualidad y su espesor depende del tipo de tamboril al cual se va a aplicar. Para el "bajo" se utiliza un cuero hasta de 2 mm. en tanto que para el "chico" puede servir un delgado cuero de oveja. Una vez adquirido el cuero en la curtiembre — "hay que evitar los cueros veteados porque se rajan" dice el informante Waldemar Fortes — hay que dejarlos en agua un rato antes de proceder al "encuerado" del tamboril ("Encorar" en castellano, ya que "encuear" según el diccionario de la Real Academia es "dejar en cueros o desnuda a una persona"). Una vez que el agua ablanda el cuero, éste se fija con cuatro tachuelas en un lado de la boca. El cuero entonces se enrolla en una varilla de madera o hierro y con gran fuerza se estira hacia el otro extremo de la boca en la cual se ajusta con otras cuatro tachuelas. Luego se lleva con fuerza hacia los extremos derecho e izquierdo y se la fija con otras tantas tachuelas (o "puntillas" como les llama Fernando Ortiz para los tamboriles congos de Cuba). Por fin se intercalan nuevas tachuelas y al final se halla la lonja claveteada con 30 o más tachuelas alrededor del borde. A veces los tambores llevan encima de las tachuelas una faja de lonja o cuero, pero no es lo común.

Una vez "encuerdo" (encorado) el tamboril, se procede al "curado" (o curación) de la lonja o parche, que consiste en lo siguiente: se frota

con caña o alcohol por 15 minutos la lonja y se la deja al sol dos horas si éste es fuerte o cuatro si es débil. Al día siguiente se repite la misma operación y así sucesivamente por espacio de cuatro o cinco días. Algunos tamborileros le aplican ajo — y aún leche, por excepción — alternado con la caña o alcohol. Por último, antes de templarlo y afinarlo ya veremos como — para la ejecución "se les da fuego" por la culata: el calor de unas hojas de diario encendidas. El informante Waldemar Fortes insiste en que antes de llegar a templar la lonja para ejecutarla "hay que darle fuego por la culata varios días antes."

Talí, llamado también "talin" o "talig". El talí es una cinta de cuero género o cañamo en forma chata (cinta de cortinas de enrollar) que, unida al tamboril por dos agarraderas metálicas, pasa del hombro derecho del ejecutante por debajo de su brazo izquierdo. El talí debe estar muy bien equilibrado: tomado por su mitad, el tamboril, en suspensión, debe quedar paralelo a la tierra como una balanza en perfecto equilibrio. Si al suspenderse del talí el tamboril se inclina hacia la boca, durante la ejecución se le escurrirá hacia abajo y errará el golpe; si se inclina la culata se le escurrirá hacia arriba y también se producirá lo mismo. Su nombre, sin lugar a dudas, proviene de la antigua palabra española tahalí, aún existente, y que tan bien describió Covarrubias en su memorable "Tesoro de la Lengua Castellana o Española" de 1611, diccionario príncipe de nuestra lengua:

Un cincho o cuero ancho que cuelga desde el hombro derecho hasta lo baxo del braco izquierdo, lo cual hoy día los turcos cuelgan sus alfanges, y muchos de los nuestros, enfermos de los riñones por hazerles daño la pretina, cuelgan las espadas de los tahalíes. También lo usan los ginetes de la costa, y ni más ni menos los vandoleros, porque cuelgan dellos los pedregales. Dizen ser vocablo arábigo, de tahalirq, que vale tanto como colgadero. Es de rayz hebrea del verbo talah, suspendiere y mudadas la letras tahal, inde tahali.

Palo o "palillo". Percutor de madera que acciona siempre la mano derecha (la izquierda siempre golpea la lonja directamente). Su diámetro y longitud dependen del tipo de instrumento. El palo de los tamboriles graves es fabricado actualmente con un fragmento de palo de escoba de de barrer. El de los instrumentos más agudos ("chico" o "repique") se fabrica con varas más delgadas y es muy buscada la madera del "árbol de pajarito" por su consistencia y flexibilidad. Dicho percutor, en ningún caso, posee en la extremidad que golpea, bolilla, géneros, fieltros, etc. ni está curvada. Lo único que se procura es que no termine en forma cilíndrica sino que quede roma o convexa para que no rompa la lonja con aristas salientes.

Decoración.

En la actualidad el tamboril afro-uruguayo se decora con pintura al aceite y ostenta un trazado tradicional y otro fantasioso (importado

hace más de 20 años por las orquestas típicas cubanas oseudocubanas "Xavier Cugat" o "Lecuona Cuban Boys").

La decoración tradicional consiste entre 8 y 15 franjas verticales — abarcan dos o más duelas y no coinciden con sus uniones — a manera de grandes gajos blancos y rojos, o azules, rojos, verdes, amarillos, etc., separados o no con filetes de otro color. La pintura al aceite no es mate sino brillante y se seca con lentitud. Se adquiere en los comercios de la plaza.

En los últimos 50 años ha aparecido una segunda decoración fantaseosa (reforzada hace 20 años por los tambores de las orquestas afro-cubanas que nos visitan) que consiste en pintarlos en bandas circulares con filetes entrecruzados ya al centro ya en el borde próximo a la boca como se puede ver en los bellos cartones coloreados de Pedro Figari pintados en gran escala entre 1920 y 1930. Lo he demostrado con ejemplos en "La música en el Uruguay": esta decoración no es tradicional. Los filetes entrecruzados son el recuerdo gráfico de un hecho funcional que no existió en nuestros tamboriles: son el recuerdo de las cuerdas cruzadas que sirven para templar la lonja en los tamboriles antillanos. Estas cuerdas, pasando por ojales hechos en el borde de la membrana, al ser estiradas a la manera de los "corsés" de antaño, elevan el tono de la lonja. Nuestro sistema de afinación es totalmente distinto y por lo tanto la expresión decorativa de un hecho funcional que nunca existió, no tiene sentido. La inducción demuestra que grabados de tamboriles afrouruguayos y fotografías de fines del pasado siglo lo presentan ya en blanco con los flejes de hierro al descubierto, ya pintados de un solo color.

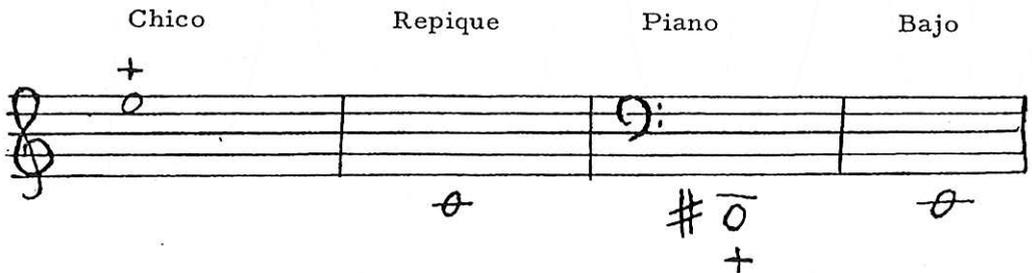
5. Afinación

Entre 1943 y 1965 hemos grabado numerosas escenas de afinación o temple de tamboriles y los sonidos que se registran en los discos y bandas magnéticas pueden sistematizarse así:

En realidad la lonja o membrana no se afina sino que se temple al fuego. Este detalle previo a la ejecución constituye uno de los elementos de más color y carácter. Con papelés de diario hacen una pequeña fogata sobre la calle, al borde de la vereda y, como en una antigua escena de la adoración de fuego mágico, los instrumentistas van acercando y alejando sus tamboriles en un rápido movimiento de rotación, ya de boca, ya de culata para que el calor de la llama haga estirar por igual la membrana. A los pocos segundos comienza a hacerla sonar con el percutor para verificar su tensión y obtener sonidos diferenciados dentro de un tipo de tamboril y otro. Si se aplica cuidadosamente el oído se observará: a) el sonido más agudo corresponde al chico y una vez obtenido éste b) el repique busca una 5a. inferior pero una octava de distancia, es decir, una 12a. inferior c) el "piano" busca entonces una 12a. inferior al repique d) el "bajo", una 5a. inferior al piano. Esta es la intensión:



Sin embargo, no hay afinación rigurosa: aunque los instrumentistas se lo propusieron deliberadamente, ello sólo se podría obtener por casualidad ya que el sistema de afinación al fuego ("afinación de candela" llama Fernando Ortiz a los tambores congos de Cuba), únicamente hace ascender el tono y no puede bajarse el mismo para encontrar la nota justa. Muchas veces, incluso, el más grave de ellos, el bajo puede resultar medio tono o un tono más alto que el "piano". De todas maneras su timbre es distinto por lo abovedado y chato de su caja y su lonja muy gruesa. En la grabación 3.022, se puede oír claramente una afinación que fue declarada excelente por los ejecutantes, todos ellos analfabetos musicales pero no por ello menos músicos.

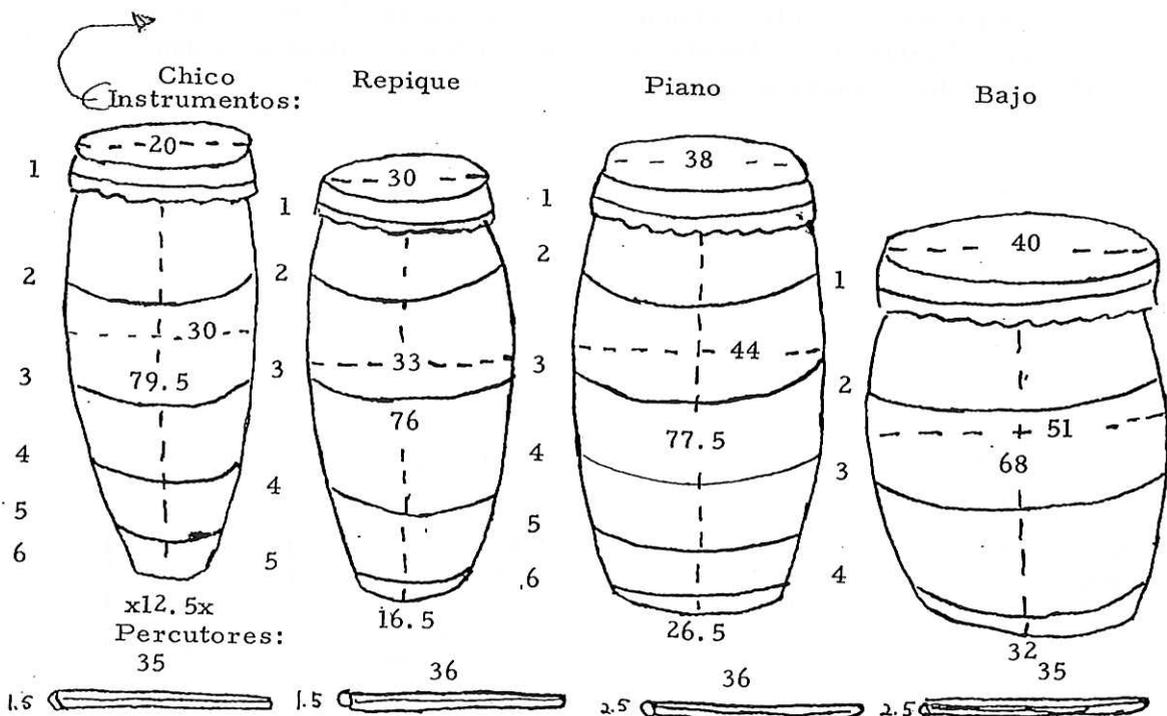


6. Organización del conjunto

El tamboril, dijimos, siempre trabaja en juegos que van desde 2 hasta unos 70 como máximo (lo alcancé a ver en un desfile de carnaval de 1949). Pueden faltar algunos tipos, pero nunca el chico que es la llave o clave rítmica ("Si se pierde el chico se acabó el candombe", dicen los negros).

El mínimo de un conjunto es un chico y un piano; lo normal es un chico, un piano, y un repique (el chico y el repique juntos no pueden actuar); a veces a estos tres se acopla un bajo o bombo y es el cuarteto perfecto. La proporción, a medida que aumenta el número de instrumentistas es: 1 chico, 2 repiques, 2 pianos y 1 bajo. Si el conjunto pasa de 10 instrumentos se necesitan 2 chicos y así sucesivamente (los chicos siempre deben acoplarse y tocar las mismas figuraciones). El secreto estriba en que todos los instrumentistas deben oír claramente al chico para actuar rítmicamente "en contra o a favor" de él.

Pero veamos las medidas de estos instrumentos. Salvo variantes en pocos centímetros (no hay dos "Stradivadius" iguales, por otro lado) las medidas normales son las siguientes (como no quiere obtener medidas "promedio", tomo base la del conjunto con el cual hice las últimas grabaciones que se oirán en esta comunicación):



El tamboril se ajusta "a la bandolera": el talí pasa sobre el hombro derecho y el instrumento queda debajo del brazo izquierdo; la lonja a la altura del vientre y la culata apuntando hacia atrás a la izquierda en un ángulo de 45 con respecto al suelo. La panza del tamboril se ajusta sobre el muslo izquierdo y el instrumentista avanza rítmicamente un tanto perfilado del costado izquierdo, arrastrando los pies. En el Uruguay el tamboril, salvo cuando los oyentes forman rueda y excitan a los instrumentistas, siempre se tañe caminando. Esto es muy importante desde el punto de vista musical: jamás se oirán medidas ternarias, aunque internamente, como se verá, el instrumentista realice toda suerte de pies ternarios, síncopas y valores irregulares. El "tempo" está, pues, determinado por el "Andante". Cuando se detienen o la toma se hace en estudio, el metrónomo acusa cifras muy altas (casi el doble de lo normal).

La duración de una "llamada" oscila entre 2 horas y 15. En el reporte de la grabación 2.999, Nelson Soria, excelente ejecutante de "chico", afirma que vio un conjunto a las 18 horas de un día sábado y al día siguiente, domingo, a las 10 de la mañana seguían ejecutando con los bolsillos tan llenos de billetes y monedas que si hubieron vuelto a sus respectivos domicilios "la plata no la tendrían...". "Normalmente un conjunto puede ejecutar con breves interrupciones de 10 o 15 minutos por hora, por espacio de cuatro horas. Es frecuente que junto con ellos marche un compañero que, con su sombrero estirado, solicita, sin mayor insistencia, monedas."

El informante Waldemar Fortes en la misma grabación afirma que no pueden alcoholizarse: toman una caña o un vaso de vino -- generalmente invitados por algún entusiasta ocasional -- : "si se toma más -- agrega -- la mano pesa cien kilos y no se puede seguir tocando". Si está alcoholizado debe retirarse del conjunto porque no puede sincronizar sus ritmos. Hay, como en todo, sus excepciones...

7. Area de extensión, ciclo temporal y función

El área de extensión del tamboril afro-uruguayo se extiende en la actualidad solamente a la ciudad de Montevideo. Pensé titular esta comunicación "el tamboril afro-montevideano", pero la existencia demostrado de su presencia en épocas pretéritas en otras ciudades del interior, San José, Mercedes, Florida, etc., me decidieron a adoptar el título presente.

Dentro de la ciudad de Montevideo (1.250.000 habitantes según el último censo de hace dos años) los barrios periféricos donde se practica intensamente el tamboril son cuatro: "Palermo" al sur, "La Teja" y "El Cerro" al noroeste, y "La Unión" al este. Se estima que la población actual de ascendencia africana en todo el Uruguay asciende al 3.5% según el censo panamericano de 1940 (en 1810 el 35. % de la población de Montevideo era de origen africano) y la técnica del tamboril, como

todo acto de cultura, se trasmite por ejercicio societario, no por la vía genética. Hay excelentes tamborileros entre los que tienen, como yo, un bajo coeficiente de "melanina" en la piel, pero que conviven en los "conventillos" (casas colectivas de inquilinaje) o en los barrios donde predominan los descendientes de africanos. Ante una conferencia de hombres de ciencia creo que sería tontería decir que "el negro lleva el ritmo en la sangre"; en la sangre, como todos sabemos, se llevan glóbulos, plaquetas, etc...

El ciclo temporal del tamboril se realiza durante el verano, a partir de la festividad del 8 de diciembre hasta el comienzo de la Semana Santa a principios de abril. Salvo, desde luego, que se conmemore un evento especial: la caída de París en poder de las tropas aliadas, los triunfos de un cuadro de "foot-ball" y aún los períodos pre- y post-electorales de los partidos políticos, ello engendra en Montivideo salidas periódicas de tamboriles por las calles de la capital y especialmente por su principal avenida: "18 de Julio"

El apogeo se alcanza en la semana de Carnaval que contiene tres días de feriado total y una secuela de dos o tres semanas.

Los tamborileros se agrupan en "Conjuntos Lubolos" que alcanzan a tener hasta 60 o 70 instrumentistas y se acompañan con los personajes danzantes de un antiguo "auto dramático": el "gramillero", el "escobero", y la "mama vieja" y la "negrita", supervivencia folklórica del viejo "Candombe" o ceremonia ritual de la coronación de los reyes congos en el Nuevo Mundo. Pero esto pertenece a otro ensayo referente a la coreografía que queda fuera de los límites organológicos de la presente comunicación.

Normalmente los conjuntos oscilan entre 3 y 8 personas, amigos que se reúnen para recorrer las calles haciendo sonar sus lonjas durante largas horas. En estos momentos hay en Montevideo no menos de 50 conjuntos ocasionales que se re-agrupan en esas 10 y 12 comparsas o "Sociedades Lubolas" que actúan en Carnaval y luego desfilan en un día especial — a los pocos días de terminado dicho carnaval — en lo que ha dado en llamarse el "Concurso de Llamadas" organizado por el Comité Ejecutivo de Fiestas que depende del Municipio de Montevideo. En realidad es un concurso de comparsas, ya que las "llamada" propiamente dicha es el conjunto reducido (el "conjunto de cámara" frente a la gran orquesta que supone la comparsa). En 1965 el Concurso se realizó el 4 de marzo y se estima que a lo largo de las veredas frente a las calles donde desfilaron los tamboriles, había cerca de 150.000 espectadores. Por la calle desfilaron 8 conjuntos integrados en total por 137 tamboriles y 218 bailarines. Su pasaje duró 50 minutos. Este concurso se instituyó hace unos 10 años y lo hemos grabado y filmado íntegro en las últimas 5 oportunidades. Vamos a escuchar el pasaje del conjunto "Lonjas de Cuareim": 26 tamboriles y 41 bailarines, tomado en Montevideo el 20 de febrero de 1964.

(Grabacion No. 2)

Fuera del ciclo central del Carnaval, lo que se llama "llamada" propiamente dicha, se produce al ponerse el sol hasta altas horas de la noche. Sus integrantes son casi siempre hombres de trabajo y sus energías excedentes las vuelcan en estas externaciones rítmicas una vez que han terminado su jornada de labor.

Al referirse a la expresión artística decía Franz Boas en su "Primitive Art", Oslo 1927:

el arte tiene su origen en dos fuentes: las actividades técnicas y la expresión de emociones y pensamientos tan pronto como éstos han tomado formas fijas. Mientras más enérgico es el control que ejerce la forma sobre el movimiento no coordinado más estético es el producto resultante. En consecuencia, el goce artístico se basa esencialmente en la reacción de nuestra mente ante la forma.

La segunda posibilidad que anota Boas se cumple acabadamente en el tamboril afro-uruguayo. Para el que ejecuta es la expresión de una emoción con la forma fija del ritmo que ha sido sometido a un enérgico control. Para el que oye, es la reacción de nuestra mente ante la forma. Ustedes lo van a poder comprobar de inmediato cuando estudiemos sus ritmos. Esta es para mí la funcionalidad estricta del tamboril. Todo lo demás, ancestros, etc. es pura "literatura".

Una advertencia final: toda la música afro-uruguayo actual es profana. (con excepción de los "caboclos" que puede escucharse en la frontera con el Brasil, que pertenece al ciclo de las religiones afro-brasileñas, complejo sincretismo religioso recientemente estudiado por Roger Bastide en un libro esclarecedor, anticipado genialmente en la parte musical por Mario de Andrade hace 30 años). Esto último nada tiene que ver con lo que ocurre en Montevideo.

Desde luego que históricamente — y lo he demostrado en el primer volumen de "La música en el Uruguay" — lo que hoy surge en forma profana en Montevideo pertenece a un ciclo original de carácter religioso hoy desapreciado. La temprana abolición total de la esclavitud en el Uruguay (1842) determina su tránsito del ciclo sagrado al profano. Salvo la penetración afro-brasileña del "caboclo" en el norte, nada queda en el tamboril que estamos estudiando. Por otro lado en las sesiones de "caboclos" que hemos grabado no hay ninguna clase de tambor: sólo cantos y batidos de palmas de la mano.

8. Ejecución y ritmos

El tamboril afro-uruguayo, dijimos, siempre se ejecuta mientras el ejecutante camina, lo cual lógicamente obliga a una métrica binaria — o cuaternaria, si Uds. quieren —; jamás se percibirá un concepto ternario salvo en los valores irregulares que se produce dentro de una

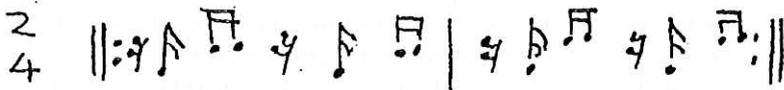
frase o patrón rítmico que consta de 2 compases de dos cuartos con un fuerte acento en el segundo tiempo del segundo compás



Esto es lo que se oye como resultante final. Después veremos cómo se descompone el ritmo de cada instrumento. Oigamos una grabación de 8 de abril de 1958 de un conjunto de 5 tamboriles que pasaba frente a mi estudio. Detuve al conjunto y tocaron frente a la ventana de mi escritorio. Eran las 20 horas:

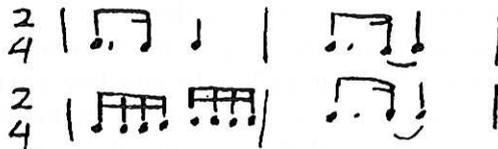
(Grabación No. 3)

Estudiados internamente el ritmo se descompone así: el "chico" que es la llave de los tamboriles realiza una fórmula rítmico inexorable

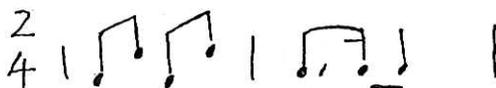


El "repique" es el gran improvisador y alterna sus toques de lonja y caja (membranófono e idiófono) de muy difícil pauta. Le hemos dedicado una monografía especial que va a aparecer este año.

El "piano" es el punto de apoyo básico y se mueve con estas dos figuraciones que alterna a discreción

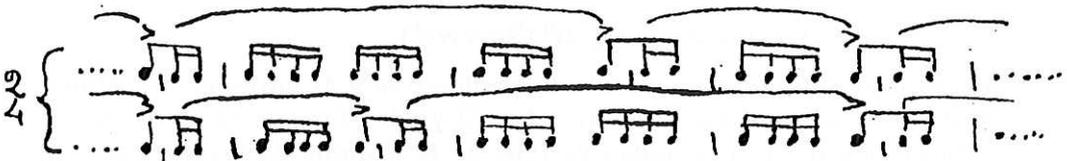


El "bajo" o "bombo", más pobre aún apoya los "ictus" con figuraciones poco imaginativas:



Insisto en que estos son los patrones rítmicos de cada uno de los tamboriles, porque en plena ejecución se alteran con gran riqueza en una suerte de excitación orgiástica, pero dentro de un orden.

Por otro lado, se produce a veces la anticipación de la frase rítmica en alguno de los instrumentos graves o en el repique y entonces varían durante algunos tiempos los puntos de apoyo de entrada y salida del pensamiento rítmico, hasta que logra por fin homologarse todo el conjunto. Tomemos el patrón rítmico básico y entonces veremos que a veces se produce esto:



Oigamos una reciente grabación tomada a un trío de tamboriles el 25 de febrero de este año en mi estudio. Logré, acercando paulatinamente el micrófono, aislar los toques de los tres instrumentos.

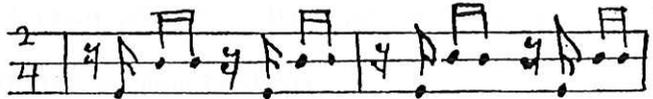
(Grabación No. 4)

Si llevamos a la mitad de velocidad esta grabación veremos desgranarse así el toque de cada instrumento:

(Grabación No. 5)

Cada tamboril puede emitir tres sonidos de distinta altura: el más agudo es el que se obtiene percutiendo la caja con el palo; el segundo percutiendo la lonja con el palo y el tercero percutiendo la lonja con cuatro dedos de la mano izquierda. Para fijar en el papel la representación gráfica de lo que se oye he ideado un trigramma que en el caso de "chico" resulta así:

Mano der. (palo) caja
 lonja
Mano izq. (mano) lonja



Como ejemplo final me permitiré hacerles oír una grabación que tiene apenas dos semanas. Es la que corresponde al cuarteto completo de tamboriles. Fue grabada el 12 de abril de 1965 a Nelson Soria (chico), Waldemar Fortes (repique), Luis Alberto Méndez (piano) y Humberto Barbat (bajo). Se pueden oír aisladamente los cuatro ritmos que conforman el conjunto del tamboril afro-uruguayo, ese tamboril curioso en

Sudamérica por su carácter que yo llamaría "peripatético" y que se halla en plena vigencia folklórica en Montevideo.

(Grabación No. 6)

Muchas gracias en nombre de los esplendidos músicos populares uruguayos que Uds. han tenido la gentileza de escuchar.

Ejemplos Musicales

1. Notas de los cuatro tamboriles percutidos: "chico", "repique", "Piano" y "Bajo" ("bombo")..... 20"

Grabación "In Situ" ("in vivo")

2. Conjunto "Lonja del Cuareim": 26 tamboriles y 41 bailarines. Montevideo, 20 de febrero de 1964, a las 21 y 30. Toma realizada durante el Desfile de Llamadas de 1964 en la esquina de las calles Curuguay y Cuareim. Se estima que asistieron como espectadores a las Llamadas cerca de 150.000 personas. En total desfilaron 9 conjuntos integrados por 153 tamboriles y 230 bailarines (escoberos, "gramilleros", negras portaestandartes, etc.). Grabada en un "Ampex" 601, micrófono "Philips". El 6040, a "full track", 7 1/2 pulgadas. (Colección de Grabaciones Folklóricas de la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay. (Grabación No. 2.957, rollo 203, nº 3)..... 3'

Grabación "In Situ" ("in vitro")

3. Conjunto "Africa ríe": 5 tamboriles y 2 bailarines. Montevideo, 8 de abril de 1958, a las 20.05. Toma realizada en plena calle Chuy esquina Américo Vespucio (1 "chico", 2 "repiques" y 2 "pianos"). Venía caminando desde hacía 2 horas desde el barrio El Reducto. Grabación en un grabador "Truvox", a 7 1/2, "half track". (Colección de Grabaciones Folklóricas de la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional. Montevideo, Uruguay Grabación No. 1.711, rollo 75, pista A, nº 2)..... 1'30"

Grabaciones de Estudio

4. Conjunto integrado por un trío de tamboriles: 1 "chico" (Nelson Soria) 1 "repique" (Waldemar Fortes) y 1 "piano" (Luis Alberto Méndez), en mi estudio, Avenida Joaquín Suárez, 3104. Grabado en un "Revox", a 7 1/2, "half track". El micrófono se va aproximando paulatinamente a los instrumentos y anuncia. Montevideo, 25 de febrero de 1965. (Colección de Grabaciones Folklóricas del Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay. Grabación No. 3.011, rollo 300, pista B, nº 8)..... 4'

5. Id anterior llevado a la mitad de la velocidad para aislar los toques diferenciados de cada uno de los tres instrumentos.....3'
6. Conjunto integrado por un cuarteto de tambores: 1 "chico" (Nelson Soria), 1 "repique" (Waldemar Fortes), 1 "piano" (Luis Alberto Mendez) y 1 "bajo" (Humberto Barbat). Grabado en jn "Revox", a 7 1/2, "half track" en mi estudio Av. Joaquín Suárez, 3104 el 12 de abril de 1965. (Colección de Grabaciones Folklóricas de la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay. Grabación No. 3.022, rollo 300, pista B, nº 10).....6'07"

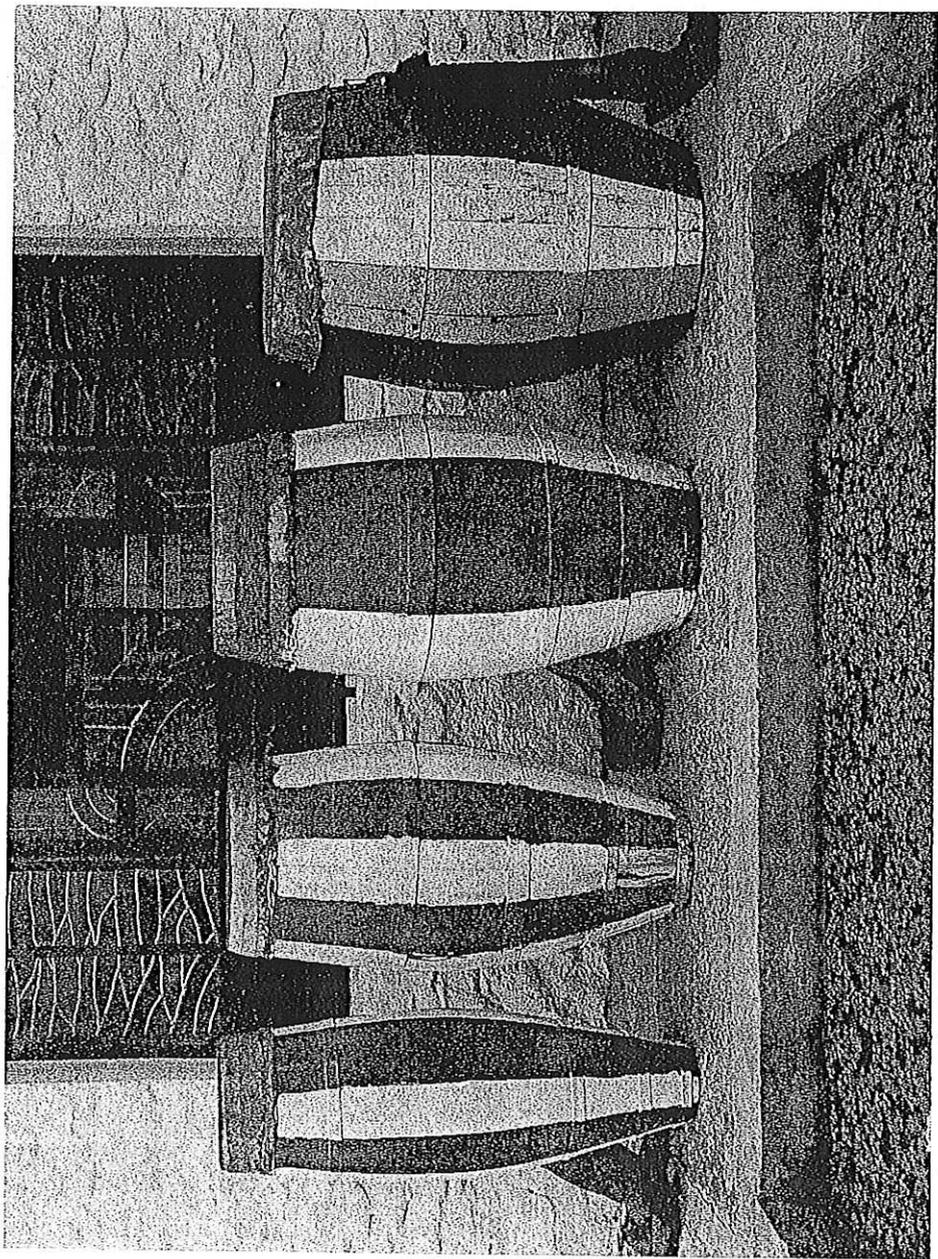
Total.....17'57"

Museo Histórico
Montevideo, Uruguay

Notes

1. Cuando el programa de la Conferencia ya estaba impreso, hice llegar tardíamente mi trabajo a sus organizadores quienes, "a priori" lo habían incluido en una sesión dedicada a los problemas de la "aculturación". No corresponde a ellos sino a mí la responsabilidad de este error. En realidad, como lo verá el lector, se trata de una monografía estrictamente descriptiva sin la más leve intención comparativa. De ahí que el cargo que se le hiciera a mi trabajo en la mesa redonda que siguió a continuación, rehuir la comparación, fuera totalmente gratuito si bien explicable por la confusión que provocó la llegada a última hora de esta comunicación.

Una monografía comparativa entre el tamboril africano y el tamboril uruguayo aparecerá en el correr de los próximos meses. Entendí que no correspondía en esta breve comunicación desarrollar los criterios "de forma" (Ratzell) y "de cantidad" (Frobenius) con que opera la más elemental técnica de la etnomusicología, para demostrar parentescos entre ambos instrumentos. El autor ruega se le conceda un cuarto intermedio (hasta la aparición de ese otro trabajo de organología musical comparada) y se le permita usar el término "afro-uruguayo" a cuanta de una demostración posterior.



Los cuatro tipos de tamboriles afro-uruguayos. De izquierda a derecha: "chico", "repique", "piano" y "bajo". (Foto: Lauro Ayestarán)