



# Para sonar mejor

Rocío Cárdenas Duque

## El bongó parlante

Rocío Cárdenas es una pedagoga y musicóloga del Valle con numerosas publicaciones y composiciones, en especial en torno a la música caribeña y de la costa Pacífica colombiana. Actualmente labora con el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali y con la Universidad del Valle.


A Gary Domínguez

Dos pequeños tambores apareados, de origen cubano, forman el llamado bongó. Estos dos tamborcitos unimembranófonos, son colocados entre las piernas del intérprete quien ejecuta en ellos una figuración rítmica aparentemente simple pero de una riqueza sonemática extraordinaria: *el martillo*, del cual nos ocuparemos más adelante. Ya el bongó había hecho su aparición en Cuba desde el siglo pasado, si no mucho antes. Acerca de este nos dice Argeliers León que viejos informantes han comunicado la existencia de tambores hechos con pequeñas bateas abriéndoles el fondo de manera que quedara un aro de madera que sujetara las duelas, poniéndoles un cuero fino, como unas panderetas, que se encoraban con piel de venado. Las duelas se pintaban de rojo y negro y se dedicaban para dar en ellas algunos golpes incidentales mientras se decía un rezo para Elewa; o bien otros tamborcitos, por pares, que se colocaban como ofrenda a los Ibeyis, deidades mellizas en los cultos de santería. Por otra parte, en algunos sitios del sur de la isla de Cuba se empleaba, para los conjuntos de son, un solo tamborcito, el cual se sujetaba con una mano o bajo el brazo, para percutir con la otra. Luego, el empleo de dos tambores, sujetos por una tira de cuero o una sogá para montarlos sobre una pierna, parece haber sido ya el antecedente del bongó, cuya forma definitiva se sitúa ya en este siglo<sup>1</sup>

<sup>1</sup> León Argeliers. *Del canto y el tiempo*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 120.

Por la cercanía geográfica y la composición étnica similar entre Cuba y Puerto Rico, el bongó se asentó en la isla borinqueña traído desde Cuba y es así como lo vemos formando parte de los conjuntos que en la isla interpretan el seis, la guaracha y la actual salsa. Este pequeño instrumento junto a otro de mayor tamaño llamado conga, constituyen la base de la parla rítmica en los conjuntos salseros. La mencionada parla rítmica la conforman, entre otros, el ritmo que los músicos populares han denominado *martillo* de cuya riqueza sonemática y expresiva voy a hablar, ya que ésta vincula a diversos géneros populares en el Caribe. Este sería un elemento más para demostrar la existencia de un metalenguaje musical caribeño que nos une e identifica. El elemento en mención habré de llamarlo grupo referencial o referente, en este caso referente en el plano rítmico, pues existen otros referentes en los planos melódico y armónico.

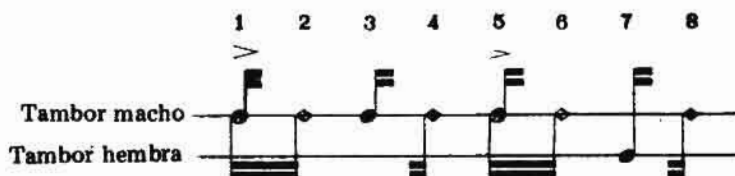
### El referente martillo.

Es denominada así una secuencia rítmica básica ejecutada en el bongó. Su representación gráfico musical está dada por ocho semicorcheas: 

estos ocho valores rítmicos aparentemente iguales en su constitución formal, no lo son en su contenido. Cada uno de ellos se convierte en emisor referencial ya que cada uno conlleva un mensaje auditivo diferente dado por la técnica de ejecución que emplea el intérprete. Veamos: según el examen de la dinámica interna, estos ocho valores se igualan y diferencian por varias razones:

1. Se reparten en dos alturas diferentes al ser ejecutados en dos tambores de diferente tamaño: un tambor agudo llamado macho y un tambor más grave llamado hembra.
2. A su vez, cada tamborcito produce otras alturas, según el lugar donde se percute.
3. En cada tamborcito se pueden obtener diferentes efectos tímbricos según la técnica de ejecución empleada; dichos efectos inciden en la jerarquización que el oyente da a los sonidos producidos (los que escucha con más intensidad y los que escucha con menor intensidad).

De acuerdo a lo anterior, Tomás Jimeno, joven cubano estudioso de los instrumentos de percusión, ha clasificado los efectos tímbricos obtenibles en los tamborcitos bongó, codificados por él de la manera siguiente:



pleca hacia arriba: percutir con la mano derecha.

pleca hacia abajo: percutir con la mano izquierda

dos plecas: percutir con las dos manos.

Esta sería la explicación de los códigos graficados:

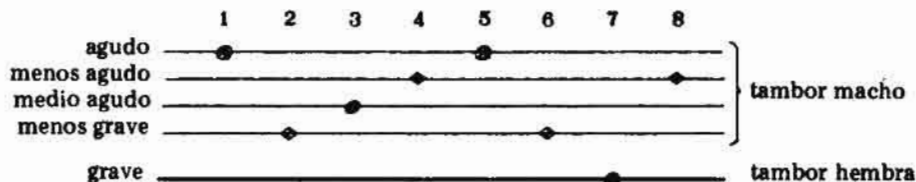
- Presionando con el dedo pulgar de la mano izquierda en el centro del tambor agudo para imprimirle más tensión.

Dejando apoyado el pulgar de la mano izquierda en el centro del parche, percutir con las primeras falanges de los dedos 2, 3, 4 y 5 en la porción del parche que queda entre el borde y el centro del tambor con la mano ahuecada formando una pequeña caja de resonancia.

- Con la mano derecha percutir el parche en el borde del tambor agudo con la primera falange del dedo 2 (índice), o de los dedos, 2, 3, 4. Al percutir, la mano se levanta a una media pulgada del parche.  
Este toque tiene su sonoridad propia y es llamado *toque abierto* por los intérpretes.
- ♦ Con la mano izquierda, apoyar solamente la primera falange del dedo pulgar en el borde externo del tambor agudo, haciendo un movimiento de rotación sobre el eje de la muñeca para golpear el centro del parche.

Estos dos códigos: ♦ como resultado tímbrico, poseen las características del *sonido tapado*, llamado así por los músicos populares y que nosotros asociamos de igual manera debido a la función de apagar el sonido que el pulgar ejerce en ambos casos.

Ahora bien, los códigos descritos anteriormente van circunscritos a los siguientes niveles de altura debido a la tensión que el parche recibe tras los códigos de ejecución que ya mostramos. Los niveles de altura enriquecen el mensaje referencial o mejor, lo multiplican. Cinco son estos niveles según Tomás Jimeno:



A primera audición, el martillo se percibe como lo indica la gráfica anterior en la cual los sonidos 1, 3, 5 y 7 son los más relevantes audiblemente por las siguientes razones: los sonidos 1 y 5 por ser los más agudos. El sonido 7 por ser el más grave y el sonido 3 por estar en un nivel medio de audibilidad. Los otros sonidos 2 y 4, 6 y 8 no se destacan por estar intercalados entre los niveles relevantes por lo cual se perciben como resultados sonoros parecidos.

### Papel del bongó en la salsa.

La figuración rítmica martillo y sus variantes comparten la parla constante de las congas. El bongó coincide con la figuración rítmica que estas llevan como toque básico o base rítmica, cuya representación gráfica es la misma, estableciéndose la diferencia en la repartición de los acentos, puesto que, para la ejecución en las congas, esta figuración se acentúa en diferentes pulsaciones, multiplicándose



las acentuaciones y produciendo de tal manera una pluralidad rítmica cuya dinámica se diversifica sumándose a las demás figuraciones rítmicas y diversas acentuaciones de los demás instrumentos, tanto percusivos como melódicos. Esto da lugar a la incuestionable riqueza rítmica de la salsa, presente también en toda nuestra música mestizada por la cultura africana.

La participación del bongó está adscrita a momentos pre establecidos por los códigos de la música popular bailable caribeña. Este interviene en la exposición temática instrumental y durante la exposición temática del cantante. Interviene también en las partes improvisatorias de los instrumentos de cuerda —cuatro puertorriqueño o tres cubano— y en la que está a cargo del piano. Sus intervenciones ceden paso a otros instrumentos a manera de continuidad rítmica y por esto, cuando el bongosero suspende su toque en este instrumento, pasa a tocar su cencerro o *campaná del bongosero* interrelacionándose entonces con el timbalero quien pasa a tocar su cencerro o *campana del timbalero*.

Los efectos contrastantes del bongó y su martillo se han empleado de manera valiosa y relevante en numerosas piezas de salsa como lo hicieron Willie Colón y Rubén Blades en la parte introductoria de Pedro Navaja, en la cual se nos abre todo un interrogante de lo que va a venir cuando el bongó empieza su repiqueo de martillo.

De tal manera, el efecto multirreferencial de este toque, cohesiona y diversifica; es como si un entrelazar cerrado en ocho figuras rítmicas pusieran en evidencia la rítmica de los demás instrumentos.

Cali, Febrero 20 de 1988