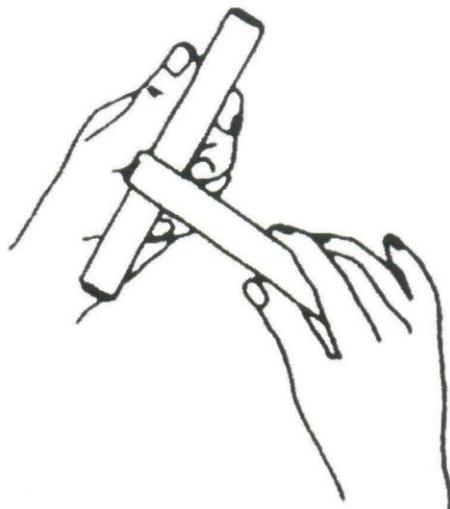


LA CLAVE CUBANA Y LOS PALOS DE SON



El célebre libro, *La clave xilofónica de la música Cubana* de Fernando Ortiz, posterga o escamotea la influencia musical isleña en Cuba hasta enterrarla a veces en el ostracismo, si no fuera por su referencia a los palos de entrechoque o claves “palillos” donde menciona a los ancestros canarios -contraviniendo las leyes básicas de la antropología- vista la influencia isleña en todos y cada uno de los universos estudiables en las costumbres de aquella isla, llamada tantas veces hermana, y señala parecido destino para lo autóctono cubano, mencionando que el único instrumento indígena era la maraca, la carcasa de semillas rellena de unos diminutos fósiles de caracoles marinos que curiosamente al chocar entre sí producían el *La 440*. Otra paradoja como que sea el hijo de un canario, Lecuona, quien escribía el mejor himno al indio Siboney. Aunque suene a anécdota. “Otras razones habrán de parecer más interesantes. En las Islas Canarias, tan próximas y ligadas históricamente a Cuba, y con muy constantes, intensas y recíprocas transmigraciones de sus habitantes, hallamos los “palitos sono-

ros”” y cita una apostilla de G. Knosp en su trabajo “Les Isles Canaries” en el volumen V de *Historie de la Musique*. “En las islas de Lanzarote y Fuerteventura su país de origen, la danza llamada “*Saltona*” se acompaña a menudo con un *tambor* o con unos *bastoncillos* de madera dura, que marcan el ritmo”. Pero dice Fernando Ortiz “No parece que la clave venga a Cuba desde esas islas atlánticas, donde, según Gastón Knosp, sólo se usan tales bastones para acompañar la danza citada, la “*Saltona*”. Aún cuando esos bastoncillos canarios fueran ya la clave, cabe pensar que los pueblos originarios de estas, las islas de Fuerteventura y Lanzarote, no deben de haber tenido una fuerza expansiva para su moderna danza local, como puede haberlo tenido la clave del pueblo cubano sobre aquellos, dadas las íntimas relaciones entre el campesino (guajiro) de Cuba y el isleño (canario) y el uso bastante generalizado de la clave en nuestra música popular, no exclusivo para el ritmo de una danza. Únicamente si se probara, lo que ni siquiera ha sido alegado que sepamos, que la clave fue instrumento propio de los guanches o de otros aborígenes de esas islas Afortunadas, podría-

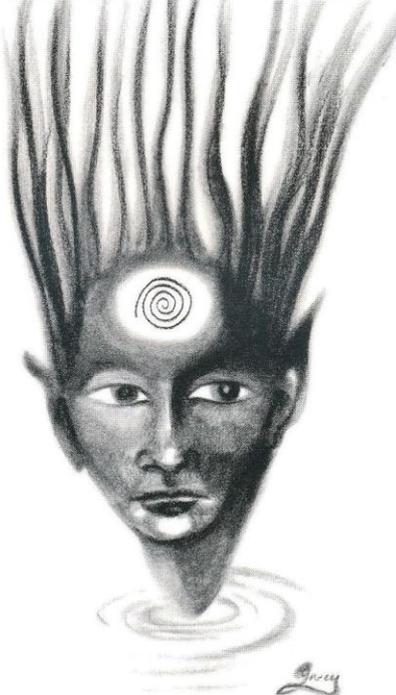
mos llegar a la probabilidad de una oriundez canaria de aquel instrumento. Pero aún en este caso, habría que investigar si existían esos bastones sonoros entre los negros *sudaneses* y de Guinea, antes de que pasaran a las islas fronteras de la costa africana con sus autóctonos pobladores, los cuales parece que fueron del África *suprasahariana* y no de la *sudánica*”. Afortunadamente este tipo de errores podrán ser subsanados en un futuro no muy lejano como hacía ayer Pérez Vidal y hoy, entre otros, Tejera Gaspar cuando cita que a propósito de los estudios en Haití y en República Dominicana donde un conjunto de investigadores del prestigio de J. Cruxent o K. Deagan entre otros, con el objetivo de localizar y estudiar los primeros asentamientos colombinos del Fuerte de Navidad, “han puesto de manifiesto la necesidad de conocer mejor algunos aspectos culturales de las Islas Canarias en ese horizonte cronológico del contacto *eurocaribeño* con la seguridad de contribuir a una mejor información de algunos hechos de cultura que se producen en el Archipiélago de las Antillas en los primeros años de la llegada de los españoles”.



Estos *dogmas* culturales difundidos acerca del archipiélago canario, al ser tenidos en consideración por otros antropólogos generan el inconveniente, en lo que a la etnomusicología se refiere, de hacer pervivir ópticas sectarias que han ido sedimentando ciertas afirmaciones categóricas refrendadas incomprensiblemente por nuestros difusionistas de a veces cierta ¿germanofilia judaísta?. Así Hans Biedermann en su libro *La huella de los antiguos canarios* cita: “se ha afirmado a veces que en el actual folklore de las Canarias perviven elementos de la época prehispanica, por ejemplo el ritmo del “*tajaraste*”; pero un buen conocedor de la materia, Lothar Siemens, rechaza esta suposición. Así pues, tendremos que hacernos a la idea de que los sones y ritmos de los antiguos canarios enmudecieron hace ya largo tiempo y no volverán a resonar jamás”

También Diego Talavera en su esforzado *Canarias, Folklore y Canción* hace prevalecer tales argumentos, aunque se muestre escéptico con otros. “El *tajaraste* o baile del tambor, localizado en la isla de la Gomera, es otro de los bailes de filas enfrentadas que llegó con vigor hasta nuestros días. Consiste en una danza ejecutada sobre un corto esquema rítmico, cuya estructura se parece mucho a los antiguos ritmos populares de tambor y, en particular, con “*Le tambourin*” una danza popular europea de corte barroco. El canto en pareado ofrece una melodía sencilla, llena de encanto, que se basa en el característico ruido de las chácaras o castañuelas grandes. De qué forma llegó a las islas y cómo fue adoptada por el pueblo, es materia que queda, de momento, por dilucidar”. Elfidio Alonso por el contrario parece no suscribir esta ambigüedad sobre la palabra *Tajaraste* “La palabra *tajaraste*, según el *Monumenta Linguae Canarie*, de Dominik Josef Wölfel, aparece documentada por vez primera en un libro del escritor portugués Alvarez Rixo, hacia 1810. Aunque Lothar Siemens ha querido asirse a este dato para respaldar su juicio de que el término *tajaraste* no es un guanchismo dada su aparente modernidad, otros estudiosos, como el profesor Alvar (muy riguroso a la hora de admitir supervivencias del léxico aborigen), no dudan en considerarlo como tal supervivencia autóctona.” Aporta luego

la interpretación de G. Rohlf's cuando señala de *tajaraste*, que en su forma la compara con “*taljors*” de los bereberes de Ait Baaran y de los rifeños “*zajarsz*” en ambos casos: pendiente, zarcillo, “*no a la piel tensa de un posible membranófono*” La divertida sorpresa que se me presentó recientemente en mi visita a Las Palmas, me va a servir de introducción al comentario anterior. Al final del espectáculo *multiétnico* que lleva a cabo con gran éxito en todo el mundo el músico anglosajón Peter Gabriel, se presentó el también artista argelino Khaled, de quien he seguido su música desde que visité Orán, para interpretar magistralmente uno de sus núme-



Greycy Pérez Amores

ros fuertes cuyo principio rítmico no era otra cosa que el *Baile del Vivo* con repique de chácaras sustituido por ese instrumento genial que es la *Darbuka*. En otro de sus números introdujo el *bendir* (pandei-ro) bereber, instrumento que puede verse en una foto del Rancho de Ánimas de Valsequillo, en el citado libro, donde puede perfectamente columbrarse la piel presumiblemente de animal terrestre más que marino quizá por los dobleces que se remangan a los laterales, adherida a un cilindro muy similar a la sernidera. Elfidio Alonso como instrumentista especializado en la pandereta, parece conocer muy bien la trayectoria del pandero (o bendir) cuando dice: “desde el siglo XVI es posible documentar la existencia de estos ins-

trumentos en Tenerife afortunadamente, tras la aparición del libro de Alloza y Rodríguez Mesa *Misericordia de la Vera Cruz en el beneficio de Toro, desde el siglo XVI* cuyos autores comentan “Entre los instrumentos que más gustaban utilizar y que aparecen citados en los textos con cierta profusión, estaban las castañuelas o “*castañetas*”, *panderos*, *tambores*, *tamboriles* y *cascaholes*”. En el *tajaraste*, el “corto esquema rítmico” que cita Talavera, a nuestro parecer no resulta en modo alguno *simple*, dada la subdivisión 3 x 8, al parecer africana y que permite un grupo heterogéneo de timbres. Bajos y acentuaciones con las notas pedales de tambores y las duras maderas de las chácaras en contraste con los bordoneos que también produce el bendir bereber, cuyos primeros testimonios cifra Elfidio Alonso siguiendo a Glen Vélez: *proviene del siglo V antes de Cristo y que pueden observarse en cerámicas de las civilizaciones del Mediterráneo, en bajorrelieves mesopotámicos, estatuillas fenicias y frescos egipcios(...)*. Provisto de sonajas que diferencian el pandero original entró en Europa a través de las Cruzadas. Luego cayó en desgracia cuando la Iglesia condenó la música de danza, quedando su función instrumental bastante devaluada, hasta que la expansión del Imperio turco, tan amenazante para la Europa de los siglos XV y XVI, contribuyó a ponerlo de moda como instrumento exótico. Estudio que suscribo como correcto y que puede refrendarse con los relatos de Sabin Berthelot donde especifica la prohibición a “*tocar música de panderos*” en La Laguna, cuando acaecía alguna muerte en la Corte de Madrid.

El conocimiento *intuitivo* que suelen tener los músicos que nos visitan sobre nuestro modo de captar el fenómeno musical y estético en general, parece tener muchos más aciertos, que el de otros estudiosos de nuestro folklore. *La Kanaria* como la llaman muchos pueblos que nos vislumbran desde cerca y lejos, contiene en esencia la mítica gracia que se reserva a los antiguos relatos y la extensividad que dan a la vecindad y a nuestra situación N.O. del “*musical continente*”. Respecto a la simplicidad o rusticidad, de ritmos como el *tajaraste*, hay que mencionar que éste, sonaba a los kabilios, músicos y etnomusicólogos incluidos, difícil de ensamblar.



Fuimos los canarios quienes contribuimos al ensamble, en tantas sesiones conjuntas como pudimos en mes y medio de permanencia en Kabilia y Argelia: en casa de la antropóloga Tassadit Yacine en Tizirt; en cuyo patio todas las noches se reunían una veintena de familiares, en un enorme camping con huéspedes marroquíes, y en el teatro municipal de Bejaïa (la perla del Magreb), y a simultanear nuestros acompañamientos de *chácara*, *bendir*, *darbuka*, *tambor gomero*, frecuentando los saltos entre nuestras músicas afines. Sin que luego se presentaran dificultades tampoco en el Sirinoque, Tango, Vivo etc. Resultándoles enormemente parecidas a las de sus abuelas, incluso líneas melódicas como el *arorró*, cuya voz en la lengua *tamazig* la asimilaron a leche y cuya pronunciación entenece al recién nacido. Del trabajo musicológico en particular de esta experiencia participativa, después de analizar las cintas que se grabaron y las entrevistas que se mantuvieron con músicos, antropólogos, lingüistas, escritores, poetas etc. y con todos los informantes, se presentan en un anexo de este trabajo y en artículos como el de Mohamed Ziane Khodja en la revista *Lúnula*, nº 10 (Gijón, Asturias, 1996) Las *chácaras* que siempre me han parecido de un talante litúrgico, causaron sensación y surgieron intercambios de pareceres entre los que se encuentran el de las *caraqueb* (dobles castañetas metálicas) que usan los músicos antiguos esclavos, morenos, *nagwa* o *gnaua* del Sur y Norte de Marruecos. La genealogía de estos instrumentos sean en metal o madera es muy interesante, puede ser un descendiente directo de los *palos* o *bastones de entrechoque* que adquirieron su forma plana en diferentes *estadios*. Según el etnógrafo Montandon, los bastoncitos *entrechocantes* son propios del segundo ciclo de culturas, el llamado *ciclo del bumerang*, posterior al *ciclo primitivo*, donde no se sabe que existieran aún instrumentos musicales de ninguna clase. En el área de esa cultura del bumerang, que se localiza por los etnólogos partidarios de esa teoría cíclica en la parte meridional de Australia, de África y de América, los únicos instrumentos que se encuentran son los bastoncitos citados, prototipo de los instrumentos idiófonos, y el llamado en español "*bramadera*", prototipo de los aerófonos. Fernando Ortiz a este respecto añade: *Esta teoría etnográfica pretende asegurar para los palitos sonoros la prio-*

riedad de todos los instrumentos musicales; sin embargo, algunos hacen coincidir con ella el instrumento simplísimo, progenitor de los tambores, consistente en una piel de animal enrollada o tendida sobre las piernas sentadas del ejecutante que la percute. La hipotética correspondencia de estos palitos sonantes con la cultura del bumerang hace pensar si, en su origen, los palitos sonantes no serían sino dos bumerang entrechocados con propósitos mágicos para aumentar en uno de estos la eficacia, o fuerza sacra o mana, de los dos.

Como observamos la importancia estratégica de las Islas Canarias en cuanto a nexos culturales euroafricanos con América resulta insustituible en la investigación antropológica. La presencia de esclavos *sudaneses* y *etíopes*, las inmigraciones de *moriscos* y el establecimiento de canarios en *Berbería*, la pertenencia a un hipotético mismo paralelo cultural *presahariano*, y otros rasgos que conectan al archipiélago con aspectos de la cultura egipcia, la convivencia con otras culturas africanas en los primeros momentos de la colonización de los pueblos del Caribe, son hechos que remarcen la pervivencia de lo isleño dentro del conjunto de la Mitología Cubana, y en la investigación general de la disciplina antropológica. Hambly halla esos palitos sonoros en toda África como forma muy primitiva de marcar los ritmos de los bailes. Los bastoncitos sonoros serían pues según Ortiz *corrientes por toda la costa ponentina del Africa y por las tierras aledañas que asoló la trata negrera*. Como quiera que sean las explicaciones originarias de la "clave", entresacamos de estas jugosas interpretaciones que para Ortiz, no existen diferencias notables entre lo que él llama *guajiro* y lo *isleño*. Nosotros desearíamos repasar y clarificar a colación de los palos sonoros etc. la línea evolutiva seguida hasta la *chácara* que se usa en Canarias y que parece emparentarse con todo lo que suscribe Fernando Ortiz en su ensayo, hasta llegar a la criollez de la clave. Hemos de referir que la castañeta española o castañuela, presenta unas notables diferencias con la *chácara*, gomera especialmente, la cual se percute y se posiciona de manera muy distinta a aquella otra y su volumen la sobrepasa en más del doble, representando claramente las conchas bivalvas de las que hablamos a propósito de la *taxarast*, y a las que en la antigüedad se llamó *crusmata*, *nachere* o *testu-*



ra y que sacudidas en las manos, con los brazos en alto y en gestos rotativos, tenían un sentido simbólico y onomatopéyico, o sea, de magia homeopática y simpática. También se usaron por los indios mexicanos, a quienes era común también el entrechoque de huesos humanos.

A. Salazar en el *Sol* (Madrid, agosto de 1930) escribe: *el sonido y ritmo peculiar de las claves es indispensable en los sones y otras músicas criollas.*

Fernando Ortiz a este respecto aclara "En la *clave* queda siempre algo de cárcel, expansión cohibida, quejido de pena, humildad suplicante, humanidad que se manifiesta con íntimo decoro. Pero en su pura tipicidad sigue siendo bucólica y guajira. Sin embargo, hoy día, el mestizaje cultural de todas las clases sociales de Cuba, va fundiendo, en las músicas guajiras, como en las urbanas, los instrumentos, ritmos, bailes y cantos aportados por todas las *fluencias étnicas* que se han extendido por el país." Pienso a este respecto que quienes defiendan la inexistencia de experiencia musical plena en las Canarias prehispanas y por ende la meliflua influencia de los isleños en la música tradicional cubana, deben efectuar una reconsideración de estos conceptos. Si sacamos la cuenta de los músicos cubanos, portorriqueños, dominicanos con ascendencia canaria, la lista se haría interminable pues una gran porción de estos artistas mundialmente conocidos lo refrenda: Johny Pacheco, Roberto Torres, Celina González, Lecuona, por citar sólo a algunos, que son hijos o nietos de isleños, cuestión que dejamos esbozada para un próximo trabajo.

Los más antiguos testimonios que han llegado hasta nosotros sobre la actividad musical de los hombres, han sido los instrumentos de música y las representaciones de escenas musicales del arte rupestre. Importantes documentos escritos, por otro lado, han llegado a nosotros sobre la teoría de las músicas cultas de la Grecia antigua, de la India, China etc. Todos ellos muestran cómo era la concepción teórica de la música en numerosas civilizaciones, si bien no han permitido una imagen seria de cuáles eran las formas que la música en acción y viva adoptaba realmente. Una de las enseñanzas fundamentales de la etnomusicología, es que toda música, sea cual fuere su auténtico o aparente grado de elaboración, ha sido organizada como un *lenguaje*, en un sistema particu-

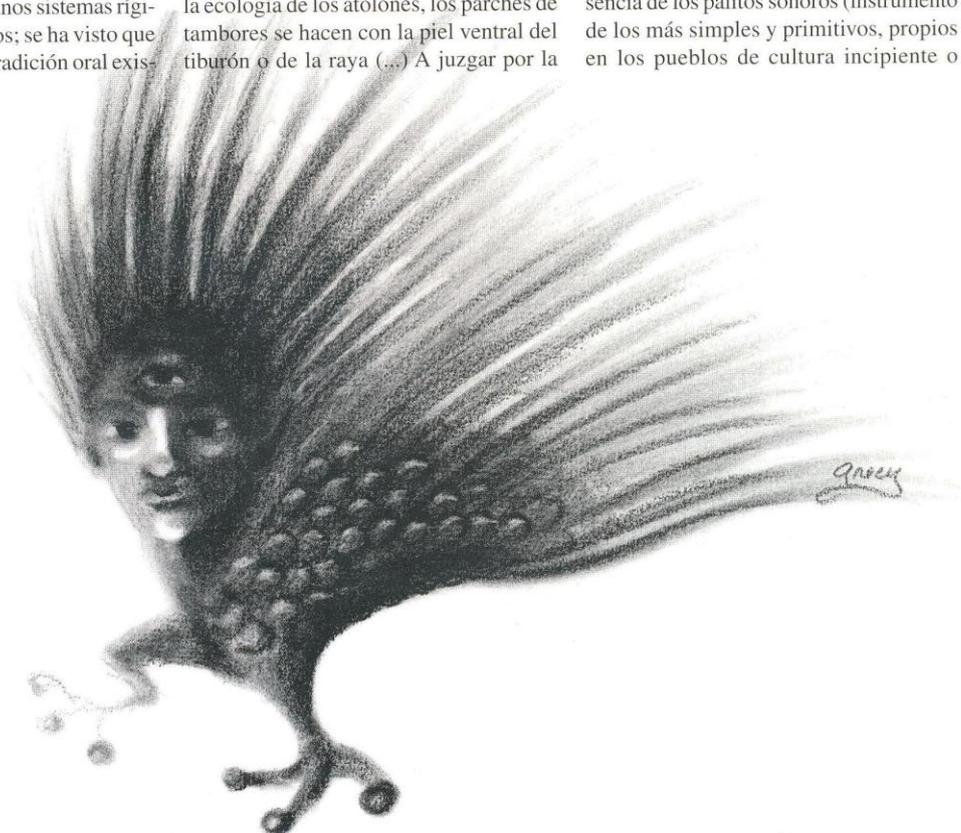


lar, preciso y coherente. El etnomusicólogo se propone comprender y exponer los principios de organización y de funcionamiento de la música que estudia. Los *gestos sonoros* (palmas, taconeos, etc.) son ya instrumentos rítmicos. Los elementos naturales no modificados (piedras litófonas del Togo, conchas frotadas de Portugal etc.) Durante mucho tiempo se creyó que la música étnica carecía de estructura formal, y que sólo había en ella anarquía e ignorancia. Sin embargo, se han llegado a descubrir unos sistemas rígidos, melódicos o rítmicos; se ha visto que en piezas musicales de tradición oral existía un *sistema arcaico* que sin embargo ha permitido hallar el mecanismo de unas estructuras que van desde el bitonismo al pentatonismo. Lo dicho anteriormente vale asimismo para las grandes formas, que están perfectamente organizadas y pueden ser abiertas o cerradas (da capo, rondó) y también cíclicas (la *nuba* marroquí, por ejemplo, es una auténtica suite). La *improvisación* y el *adorno*, que viene a ser algo así como su consecuencia y que es igualmente frecuente, tanto en obras vocales como instrumentales, son dos fenómenos esenciales que no hay que olvidar al hablar de caracteres generales, y de los que hallamos muestras en casi todos los continentes. La *alternancia* es un principio importante en la estructura de la música étnica, renueva la formulación y despierta la atención de los asistentes. La *oposición de géneros*, la noción de *complementariedad*, el espíritu de competencia que entraña la *alternancia* encuentran aplicaciones musicales a distintos niveles (agrupaciones instrumentales, combinación de timbres, la mezcla del solo con respuestas colectivas, inserción de estribillos y *ritornelli*, etc.) Todo esto lo hallamos en la Música Canaria tanto prehispanica como actual. La *alternancia* crea una sucesión

de vueltas y mudanzas, que producen a menudo un fenómeno de imbricación característico de la música étnica.

Al analizar, por ejemplo, William P. Malm la música de Micronesia encontró que son pocos los instrumentos musicales: La trompeta de caracola marina y la flauta nasal son los más comunes: "un idiófono corriente es un bastón que en algunos bailes llevan los hombres y que los danzantes hacen chocar entre sí en el curso de la coreografía(...) de conformidad con la ecología de los atolones, los parches de tambores se hacen con la piel ventral del tiburón o de la raya (...). A juzgar por la

marco pueden ser razón suficiente para su existencia, incluso sin la danza que debe acompañarla.(...) la música de la cultura micronesia actual no es una pieza importante en el panorama musical mundial; pero cumple su funciones importantes para la gente que la utiliza en su vida cotidiana". "el ritmo se mantiene con sonidos vocales y diversas percusiones corporales: golpear el suelo con los pies, batir palmas y darse palmadas en los muslos". Para Ortiz "La característica presencia de los palitos sonoros (instrumento de los más simples y primitivos, propios en los pueblos de cultura incipiente o



Greedy Pérez Amores

información actual y las condiciones existentes, Micronesia constituye la zona de cultura musical menos desarrollada de las que hemos estudiado (...) La integración del canto con el gesto es quizá el aspecto más impresionante de la cultura musical micronesia: abundan las danzas en fila o las danzas sentadas, y el movimiento es tanto parte de un lamento como de una invocación o una serenata." Debe tenerse en cuenta, sin embargo, añade Malm, que el valor de esta música se calibra mejor en función de su significado para un miembro de aquella cultura del que tiene para un extranjero "el contenido narrativo de una canción o la poesía a la que sirve de

retrasada) en Oceanía y a la vez en el Oeste de África....

En este sentido veremos a continuación lo que Lothar Siemens nos recuerda en su artículo de síntesis en la edición de la *Historia de Canarias* de Millares Carló, donde reconoce que la fisonomía elementalísima de nuestro instrumental musical aborigen refrenda curiosamente la idea de Sachs "es justo consignar el perfecto encuadramiento del instrumental aborigen canario dentro de la teoría de uno de los más eminentes musicólogos, sin que podamos justificar la extraordinaria primitividad del mismo".



Bethencourt Alfoso en el capítulo XVI de su obra *Historia del Pueblo Guanche* expone: "Eran sus instrumentos músicos de percusión, de frotación y de aire; todos de sonidos más o menos rudos, sin expresión y monótonos". Y cita entre otros los *palos de son* "que ataban por los extremos, a distancia y paralelamente unos de otros, con una correa fuerte; de manera que se asemejaba luego a una escalera de cuerda; exactamente igual a lo que hoy se llama *huesera* por ser de huesos y que usan los negros". Dicho instrumento se mantenía sujeto con una mano mientras que con la otra pasaban otro trozo de madera arriba y abajo, con distintos aires. También los busios (strombus). Las *astas* largas hechas de *madera con son* o que producen sonido (las mejores de *sabina*), "que colocaban tendidas en equilibrio sobre un hombro y golpeaban con un trozo de madera". También dos *lapas* o *atellas* grandes que colocaban entre pulgar e índice por un punto próximo a los bordes haciéndolas repicar con distintos compases. Así que agrupa dichos instrumentos y agrega otros como el *carrascal* (o rascador parecido al güiro), Flautas de *maljurada*, con cuatro tonos y dos semitonos en dos octavas, de cuatro varas de largo. La pande-reta, de cuero de cabra y lapas como sonajeras, Los panderos de madera de drago y piel de cabra "al que suelen ponerle *chácaras*, además de las sonajillas". *Sinadera* o *Zumbadera* (tablilla delgada de entre 20 o 30 cms.) a cuyos extremos se ataba una correa y que se hacía sonar trazando círculos en el aire. La *Sonajera* (valvas marinas horadadas y sujetas de varias formas a palitos de leña blanca sujetos a una tabla con mango). Los *tambores* hechos de drago y entre cuyos parches colocaban piedrecitas a modo de bordón. Los parches eran de cuero de perro y los usaban a veces "sin cuerdas, como destemplados que producen un ruido más o menos desagradable; siendo el oficio del tambor el acompañar la flauta".

m ú s i c a

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

- LORENZO PERERA, Manuel J., *El folklore de la isla del Hierro* ed. Interinsular Canaria. *S/C de Tenerife* 1981
- CUBILLO FERREIRA, Antonio L., *Nuevo análisis de algunas palabras guanches*, ed. Guillermo Santana Las Palmas de G. Canaria 1980
- ALONSO QUINTERO, Elfidio, *Estudios sobre folklore canario*, ed. Edirca. *Las Palmas de G. Canaria*, 1985
- TALAVERA, Diego, *Canarias folklore y canción*, ed. Taller de Ediciones JB. *Madrid*, 1978
- CONCEPCION, José Luis, *Cantos y bailes tradicionales*, ed. ACIC La Laguna, 1991
- ORTIZ, Fernando, *La clave xilofonica de la música cubana*, ed. Letras Cubanas. *La Habana*, 1984
- MALM, William P., *Culturas musicales del Pacífico, el cercano oriente y Asia*. Ed. Alianza Música. *Madrid* 1977
- CLARK, Matthew *Músicas del mundo*, ed. Celeste. *Madrid*, 1995
- SALVADOR DANIEL, Francisco, *Musique et instruments de musique du Maghreb*, ed. La Boite a Documents. *París*, 1986
- SACHS, Curt *Musicología comparada* ed. Eudeba, *Buenos Aires* 1966
- MAMMERI, Mouloud, *Tajerrumt n Tamazi T.*, ed. Bouchene. *Alger* 1990
- ROSSI Ino & O'HIGGINS, Edward, *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*, ed. Anagrama *Barcelona*, 1981
- BIEDERMANN, Hans, *La huella de los antiguos canarios*, ed. Ediciones Canarias. *Hallein Austria*, 1984
- SUAREZ ROSALES, Manuel, *La primavera de los amazigen*. Separata Serta Gratulatoria de Universidad de La Laguna, 1990
- SI AMMAR BEN SAID, Boulifa, *Recueil de poésies kabyles* ed. Awal, de la edición de 1904. *París, Alger*, 1990
- BERTHELOT, Sabin, *Antigüedades canarias*, ed. Goya ediciones Santa Cruz Tenerife, 1980.
- SIEMENS HERNANDEZ, Lothar, *La música en Canarias*, coleccion. La Guagua ed. Cabildo de Gran Canaria 2ª edición.
- MANUEL, Peter, *Popular music the non-western world*, ed. Oxford University press. *Nex York*, 1988.
- ARON, Simba, *Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale*, ed. Revuede Musicologie, *París*, 1982.
- PEREZ VOUTIRIEZ, Antonio, *Los aborígenes canarios y los derechos humanos*, ed. Gobierno de Canarias y CCPC. *SC de Tenerife*, 1989



Grecy Pérez Amores